



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Artes

LE GRAND CARIBE

Versiones en español e interpretaciones técnico-vocales

de diez canciones de Michel Legrand en el marco de géneros y ritmos caribeños

Por:



Tutor:

Dr. Esneider Valencia Hernández

Trabajo de Grado de Investigación-Creación para optar al título de

Magister en “Músicas de América Latina y El Caribe”

Cohorte 3 – Profundización Investigación-Creación

Facultad de Artes

Universidad De Antioquia

Medellín, Colombia

2022

Agradecimientos

Estoy infinitamente agradecida por todo lo aquí experimentado, pues me ha conllevado a un crecimiento inesperado desde muchos puntos de vista: musical, primeramente —el más visible—, personal, profesional y espiritual; ha superado con creces mis expectativas y estoy segura de que deriva en un resultado superior al que hubiese obtenido tan sólo con la guía de mi intuición. Todos los hallazgos en los textos y la asesoría recibida por el Dr. Esneider Valencia, han sido indispensables para el desarrollo de este trabajo. También estoy profundamente agradecida por la paciencia y el enorme apoyo de mi familia: Fernando, Ofe, Manu y mis mascotas (Manis, Chiqui y Poly). Asimismo, y sin excepciones, con los músicos que me han acompañado, enseñado y compartido su talento a lo largo de toda mi carrera. A los Maestros, a los consagrados, a los desconocidos, a los empeñados y sobre todo a esas hormigas a las que pertenezco, que trabajan duro y saben que la voluntad siempre vence a la virtud. A todos ellos, mi eterna gratitud. Igualmente, agradezco todo el cariño y profesionalismo de mi colega Diego Caicedo, así como a los grandes maestros que, de una manera u otra, intervinieron en mi formación a lo largo del estudio de esta Maestría durante estos tres —angustiantes y difíciles— años.

Tabla de contenidos

Introducción	3
¿Por qué Michel Legrand?	3
1. <i>Pregunta de Investigación</i>	10
2. <i>Objetivos</i>	10
2.1. Objetivo General.....	10
2.2. Objetivos específicos.....	10
3. <i>Antecedentes</i>	11
3.1. Colores de mi canto: bossanova y jazz.....	11
3.1.1. Producción “Começar de novo”. Medellín, Colombia, 2018	13
3.1.2. Producción “Al Poeta”, Homenaje a Luis Laguna. Caracas, Venezuela, 2010	14
3.1.3. Producción “Bill’azz”. Caracas, Venezuela, 2009	16
3.1.4. Producción “Simón Díaz Universal”. Caracas, Venezuela, 2006	19
3.1.5. Producción “Aldemareando”. Caracas, Venezuela, 2001	22
3.2. El Legrand del “Great American Songbook”	24
4. <i>Estado del Arte</i>	42
5. <i>Marco Teórico</i>	45
5.1. Versión musical	45
5.2. Interpretación	47
5.3. Usos y prácticas de técnicas vocales en el contexto de la música popular latinoamericana.....	49
5.4. “Método Ecléctico para el Análisis Musical” de Lawrence Ferrara.....	57
5.5. “Traduttore, traditore”. La traducción-adaptación-composición de letras de canciones.....	60
5.6. Metodología Autoetnográfica Descriptiva y Analítica.....	63
6. <i>Marco Metodológico</i>	64
6.1. Breve contexto histórico y características de los géneros y ritmos caribeños escogidos	64
6.1.1. Bolero clásico.....	65
6.1.2. Bolero “filin” (feeling)	66
6.1.3. Bachata	67
6.1.4. Danzón y danzonete	68
6.1.5. Son cubano.....	69
6.1.6. Son montuno	70
6.1.7. Salsa.....	70
6.2. Análisis de la interpretación de los cantantes de muestra	71
6.2.1. Muestra de cantantes de Bolero	72
6.2.2. Muestra de cantantes de Bolero Filin (Feeling).....	90
6.2.3. Muestra de cantantes de Bachata	104
6.2.4. Muestra de cantantes de Danzón.....	115
6.2.5. Muestra de cantantes de Son, Son cubano y Salsa.....	126
6.3. Traducción-adaptación-composición de las letras al español.....	142
6.3.1. His eyes, her eyes	143
6.3.2. ¿How do you keep the music playing?.....	144
6.3.3. I will wait for you	145
6.3.4. Summer me, winter me.....	146
6.3.5. The summer knows	148
6.3.6. The Windmills of your mind	148
6.3.7. This quiet room.....	150
6.3.8. Watch what happens.....	151

6.3.9. <i>What are you doing the rest of your life?</i>	152
6.3.10. <i>You must believe in spring</i>	153
6.4. Resumen de la experiencia autoetnográfica de la propuesta interpretativa técnico-vocal, derivada de las guías de interpretación y traducciones al español	155
Conclusiones	160
Bibliografía	165
Glosario de términos	168

Documentos adicionales:

Anexos A (del No 1 al No. 7) - Información complementaria

Anexos B - Cuadros de la sintaxis de las canciones objeto de análisis (del No. 8 al No. 24)

Anexos C – Partituras con letras en español

Introducción

¿Por qué Michel Legrand?

La inquietud por realizar este trabajo se fundamenta en mi propia historia, puesto que a lo largo de mi carrera me he dado a la tarea de interpretar la música venezolana, mayormente, desde una mirada *jazzística*. Ahora me propongo hacer el recorrido inverso, desarrollar una elaboración-creación interpretativa desde el punto de vista de la técnica y el estilo vocal¹, de diez de las canciones más conocidas en Europa y Estados Unidos del compositor y *jazzista* francés Michel Legrand (París, 1932-2019), en el marco de arreglos musicales que comprenden elementos de algunos de los géneros y ritmos caribeños de mayor difusión y reconocimiento tales como el *bolero* clásico, el *bolero feeling*, la *bachata* el *danzón*, el *son cubano*, el *montuno* y la *salsa*. Adicionalmente, dado que gran parte de la expresión interpretativa de estos géneros ha sido y sigue siendo en español, realizo la *composición-traducción-adaptación* de las letras de esas canciones —enumeradas a continuación—, que fueron específicamente compuestas en inglés (o traducidas a ese idioma):

1. **His eyes, her eyes**
2. **How do you keep the music playing?**
3. **I will wait for you**
4. **Summer me, winter me**
5. **The summer knows**
6. **The Windmills of your smile**
7. **This quiet room**
8. **Watch what happens**

¹ Aplicado a la interpretación vocal: conjunto de características comunes a varias obras —en este caso intérpretes— que las relacionan entre sí y las hacen reconocibles. El análisis armónico, melódico y de la textura puede revelar pautas de estilo, pero a condición de que, implícita o explícitamente, se compare con el de otras obras similares. Ver en glosario de términos.

9. What are you doing the rest of your life?

10. You must believe in spring

Para obtener elementos característicos de los géneros antes mencionados, en procura de la elaboración de la propuesta interpretativa técnico-vocal, dentro del marco metodológico de la autoetnografía, donde la percepción y la experimentación propias priman por encima de otros aspectos formales de la música, utilizo una adaptación del *Método Ecléctico para el Análisis Musical* de Lawrence Ferrara² para analizar la interpretación de cantantes representativos de dichos géneros; puesto que, aunque esta herramienta ha sido originalmente creada para la música clásica, establece entre otras cosas, que “El objeto de estudio musical, desde esta perspectiva, no será la partitura sino la experiencia de la música en la conciencia del oyente” (Ferrara, 1991) —en este caso yo. Con ella puedo pre-determinar una guía de referencia de características generales de sus técnicas vocales, estilísticas y expresivas.

Respecto a la *composición-traducción-adaptación* de las letras al español, bajo la mira de la creación que deriva de la interpretación del texto original, y dado que normalmente se conciben las letras de las canciones como la “obra literaria” dentro de la obra musical, cito a continuación algunas ideas sobre las cuales trabajo, entre las que se encuentran las expresadas por Bárbara Catenaro (Catenaro, 2008) quien, a su vez, cita al ya fallecido traductor británico Giovanni Pontiero, profesor de literatura latinoamericana: “La traducción literaria, pues, no es una tarea inferior. Es un arte.” Tomando esta premisa se deja abierta la posibilidad de que haya libertad, es decir, que dé cabida a la composición como un recurso más que permita supeditar dicha letra a la música, más allá de la traducción literal. Otra cita

² Se trata de una metodología propuesta por Lawrence Ferrara para el análisis de las interpretaciones musicales de obras clásicas, basada en la fenomenología que se centra en la percepción (audición), la descripción de la construcción de la interpretación, la *hermenéutica* y la forma.

de Catenaro que también apoya esta idea, es la del escritor y periodista argentino, Eduardo Gudiño

Kieffer:

¿Tengo derecho a decir a mi manera lo que otro dijo a su manera? La respuesta es sí rotundo, porque como autor a mi vez nada deseo tanto como escribir y ser traducido, aunque no entienda nada del idioma al cual soy traducido. Entiendo en cambio que las modulaciones de ese idioma ajeno tienen sus propias leyes, y debo otorgar a mi traductor la posibilidad de moverse dentro de ellas con libertad. (Kieffer, Horman Villagran, & Dieguez Morales, 1988)

Tomo como referencia, para este mismo propósito, la clasificación que hace el profesor de Literatura finlandés Johan Franzon de las maneras que existen de afrontar la traducción de letras de canciones (Franzon, 2008):

*Dejar la canción sin traducir.

*Traducir la letra, pero sin tomar en cuenta la música.

*Escribir una nueva letra a la música original, sin relación con la letra original.

*Traducir la letra y adaptarla a la música original, aunque en momentos sea necesario considerar una nueva composición literaria.

*Adaptar la traducción a la música original.

De este listado de opciones utilizo la cuarta, dado que al considerar que las letras originales poseen un sentido poético-romántico que bien merece la pena sostener, procuro ser fiel a su significado semántico. Sin embargo, si el ritmo y la métrica de la música requieren que se modifiquen, parafraseen e incluso, se adicionen palabras que ayuden a sostener la construcción melódica, la composición es una herramienta que también tomo en cuenta. En este sentido, adopto criterios de *interpretación* —descritos en el marco teórico— que apoyan esta actividad compositiva puesto que, para que este proceso se dé, el texto original se filtra a través de quien traduce.

Una inevitable pregunta que surge para responder la razón de ser de este trabajo es ¿por qué Michel Legrand, si mis producciones e interpretaciones siempre han girado en torno a la música venezolana y la *bossanova*? Michel Legrand fue un compositor, director, arreglista, pianista y cantante, con una muy marcada influencia del *jazz*; un músico de gran versatilidad cuya música para cine llegó a Hollywood, y donde algunas de sus canciones más emblemáticas (la mayoría extraídas de esas bandas sonoras), fueron incluidas en el *Great American Songbook*³ —como por ejemplo el tema *Watch What Happens* de la película *Les Parapluies de Cherbourg* (1963), que se transformó en un *standard*⁴ y que usualmente se interpreta al ritmo de *bossanova*—; lo mismo sucedió con otro de mis más grandes referentes y creador de la *bossanova* misma (1958), Antonio (Tom) Carlos Jobim (Río de Janeiro, 1927-1994), cuyas canciones más populares también se convirtieron en grandes *standards* —por ejemplo: *Corcovado*, *Desafinado*, *Cega de Saudade*, *Samba de uma nota só*, *Chica de Ipanema*. En el caso del compositor venezolano que marcó mi trayectoria, Aldemaro Romero (Valencia, Edo. Carabobo, 1928-2007), con su *onda nueva* (1968) —género musical de su creación, producto de la *fusión* entre el *joropo* venezolano y el *jazz*, donde además sustituyó su instrumentación de arpa, cuatro y maracas por el clásico trío *jazz*, piano, bajo y batería—, recorrió buena parte de Europa, el Caribe, Estados Unidos e incluso Japón (Valencia, López Gil, & Ríos Gómez, 2019, págs. 44-45); y adicionalmente dejó cerca de 126 canciones populares, muchas de ellas aún inéditas, y que actualmente se encuentran en resguardo de la Biblioteca de la Universidad de Miami, junto a otras 100 obras de corte académico compiladas por su última esposa, Elizabeth Rossi de Romero (Valencia, López Gil, & Ríos Gómez, 2019, pág. 143). Fue un compositor que dejó una muy marcada huella en sus generaciones posteriores, como un ícono de la música popular contemporánea de Venezuela.

³ Denominación de las canciones populares norteamericanas creadas para el teatro Broadway y el cine musical de Hollywood entre las décadas de 1920 y 1950; y lo *standard* de *jazz* de principios del siglo XX. Ver en glosario de términos.

⁴ Canción que procede de la música popular norteamericana, interpretada una y otra vez como tema del repertorio del *jazz*. Ver en glosario de términos.

Pienso que la respuesta de ¿por qué Legrand?, además de que su música llegó a mi vida en la década de 1980 causando la misma resonancia que en su momento lo hicieron las músicas de Romero y Jobim específicamente, es porque comparte una serie de rasgos comunes con ellos que, de alguna manera, se encuentran estrechamente ligados a mi formación musical y mi propio entorno socio-cultural; esto podría explicar mi empeño en traer algunas de sus canciones al contexto musical caribeño, y expresarlas mediante mi propia percepción y visión como artista, siempre en línea con la búsqueda interpretativa vocal que ha orientado mi carrera.

Puedo anticipar algunos de esos puntos de encuentro: los tres compositores pertenecen a la misma generación, y fueron músicos innovadores que marcaron un hito en sus respectivos contextos socioculturales. Legrand junto a Jacques Demy⁵, fue pionero en la realización de cine con diálogos cantados de principio a fin a modo de *ópera*, mediante la icónica película *Les Parapluies de Cherbourg* (Los Paraguas de Cherburgo, Premio Festival de Cannes 1964) y cuya música fue compuesta desde su visión *jazzística*. Los musicales de teatro ya se venían haciendo tanto en Europa como en Estados Unidos desde finales del siglo XIX, generando una gran influencia en estos compositores. Jobim también incursionó en el cine junto al poeta Vinicius de Moraes, con la película *Orfeo Negro* (1956). Y Romero, en un esfuerzo conjunto entre Venezuela, España e Italia, participó en la musicalización de la película *La Epopeya de Bolívar* (1969). De estos tres *films* especialmente, derivó una serie de canciones que se volvieron emblemáticas y populares con el tiempo, en sus respectivos países y con trascendencia internacional, así como que se convirtieron en parte de mi equipaje musical.

⁵ Escritor y director de cine francés, perteneciente al movimiento *Nueva Ola*. (Francia 1931-1990). Mejor conocido por sus películas y comedias románticas. Más información en <https://bit.ly/3Ah9TA4>

Jobim, tal como lo recoge una de sus entrevistas, recibió su mayor influencia de la música de Claude Debussy entre muchos otros compositores de música clásica, a través de sus estudios formales de piano. A eso se le sumaron la *samba* y el folclor brasileños que le eran propios; la armonía y manera de cantar del *cool jazz* —que ya había sido acogida por el compositor brasileño Johnny Alf—, y el estilo del *bebop*⁶, géneros que llegaron de Estados Unidos a Brasil entre los años 1940 y 1950 (Guiller, 2018); al igual que los musicales de Broadway, cuyo auge también data de la misma fecha. De estos aspectos, aunque el proceso fue bastante más complejo que lo anteriormente enumerado, surgió la *fusión* musical de su creación —junto al cantautor João Gilberto—, *bossanova*. (Sánchez, 1994)

Con una historia no muy distante, las influencias de Legrand fueron sus 7 años de estudios con la Maestra Nadia Boulanger (1887-1979)⁷, lo que le permitió escribir una amplia variedad de estilos que van desde *chansons* hasta largas bandas sonoras en formato sinfónico, tal como él mismo lo expresó en una entrevista (Freire, 2016). Además de la música clásica, varias de sus biografías reseñan su fascinación por el *jazz*, sobre todo el *bebop*. Esto lo llevó a trabajar con algunos de los personajes más representativos del género tales como Miles Davis, Stan Getz y Dizzy Gillespie, sólo por mencionar algunos⁸; asimismo, a interpretarlo como lo podemos escuchar, por ejemplo, en su disco *Legrand Jazz* (1958).

Por otra parte, Aldemaro Romero develó su contacto con la música clásica más formalmente cuando, por ejemplo, en la década de 1970, durante sus viajes a España e Inglaterra, grabó su música popular en formato sinfónico; también, al escribir obras trascendentes como “Oratorio a Bolívar”, “Fuga con Pajarillo”, “Canto a España”, y sus anteriores producciones, “Dinner en Caracas” (1955) y “Dinner en

⁶ “El primer *jazz* moderno o *bebop*. Su principal característica son los espacios de improvisación previstos para los instrumentos solistas donde se devela su virtuosismo. Ver en glosario de términos.

⁷ Pianista, directora de orquesta, maestra y mentora, durante sus casi 70 años de carrera, de notables compositores e intérpretes del Siglo XX como Stravinski, Gardiner, Markévich, Barenboim, Glass, Bernstein, Menuhin, Piazzolla y Quincy Jones.

⁸ Más información en <http://michellegrandofficial.com/biography>

Colombia” (1956), entre otras. Fundó la Orquesta Filarmónica de Caracas y los últimos diez años de su vida los dedicó, casi exclusivamente, a escribir obras en formato sinfónico para relatar gran parte del acervo cultural tradicional venezolano y latinoamericano en sus riquezas rítmicas, así como para mostrar el virtuosismo de muchos instrumentos solistas. (Valencia, López Gil, & Ríos Gómez, 2019) En cuanto a las influencias recibidas por el *jazz* y el *latin jazz* en pleno apogeo, alrededor de la década de 1950, como también lo relatan algunas de sus biografías⁹, viajó con 22 años a New York contratado por la RCA Víctor¹⁰ como arreglista de grandes figuras tales como Dean Martin, Jerry Lewis, Stan Kenton, Machito, Tito Puente, entre otros. Todos esos grandes movimientos musicales, junto a la creación de la *bossanova*, lo inspiraron a apropiarse del arraigo popular venezolano para convertirlo en *onda nueva* con la colaboración del baterista venezolano “El Pavo” Frank Hernández¹¹.

Podría concluirse a grandes rasgos que, los puntos donde convergen estos tres compositores son:

- 1) Pertenecen a una generación muy prolífica de compositores de música popular –en el caso de Romero y Jobim, con raíces profundamente ligadas a las músicas tradicionales de sus países.
- 2) Recibieron una importante influencia del *jazz* de los años 40-50 y de la música clásica europea;
- 3) Fueron creadores de trascendentes movimientos musicales que hicieron historia en sus países y con reconocimiento internacional. Curiosos, inquietos y “enamoradizos”, cuyas románticas canciones me acompañaron, queriendo o sin querer, durante los años más importantes de mi desarrollo psico-emocional y sociocultural, y que se convirtieron, sin duda, en relevantes ejes impulsores de mi trabajo. En esa época, además, Venezuela gozaba de una bonanza que permitió la llegada de muchas novedades del cine norteamericano (como la película “Yentl” protagonizada y coproducida por Barbra Straisand, música de

⁹ Más información en <https://aldemaroromero.org/biografi/>

¹⁰ Empresa discográfica norteamericana postguerra, dedicada a grabar los intérpretes del *jazz* y otros fenómenos musicales del momento. Ver referencias históricas en <https://www.rcarecords.com>

¹¹ Baterista venezolano (1963-2009), creador del patrón rítmico fusión *loropo-jazz* del novedoso género “Onda Nueva”, *jazzista* de gran envergadura y quien acompañó a Romero hasta el final de sus días. Más información en <https://bit.ly/3Kjj0Vp>

Michel Legrand, 1983, Premio de la Academia 1984 “Mejor adaptación musical”) y de famosas agrupaciones y artistas del *jazz* que incluso, fueron convocados por el propio Romero en el marco del Festival Internacional de Onda Nueva (1971-1973).

1. Pregunta de Investigación

¿Qué elementos intervienen en la creación de una propuesta interpretativa técnico-vocal y en español de diez canciones del *jazzista* francés Michel Legrand, dentro del marco musical de ritmos y géneros caribeños?

2. Objetivos

2.1. Objetivo General

Crear una propuesta interpretativa vocal —técnica, estilística y expresiva— en español de diez canciones del compositor y *jazzista* francés Michel Legrand, en el marco musical de géneros y ritmos del Caribe, realizada a través de un proceso autoetnográfico que aporte los elementos necesarios para una fundamentada puesta en escena.

2.2. Objetivos específicos

2.2.1. Contextualizar y analizar las características de las técnicas vocales y expresivas de al menos tres cantantes representativos de cada uno de los géneros y ritmos del Caribe escogidos para este proyecto a saber: el *bolero*, el *bolero feeling*, la *bachata*, el *danzón*, el *son cubano*, el *montuno* y la *salsa*; con la

finalidad de establecer una guía de elementos ejemplares que aporten a la elaboración de la propuesta interpretativa vocal en el marco de dichos géneros.

2.2.2. Realizar una *composición-traducción-adaptación* de las letras de dichas canciones del inglés al español.

2.2.3. Integrar algunos elementos musicales —organológicos, de forma y tímbricos— de los ritmos y géneros caribeños anteriormente mencionados.

2.2.4. Programar y realizar un recital (virtual o presencial) con las propuestas interpretativas.

3. Antecedentes¹²

3.1. Colores de mi canto: bossanova y jazz

A lo largo de mi vida he tenido un gusto particular por los géneros *jazz*, *bossanova* y *bolero*, y por las letras que hablan de amor y desamor, lo cual me ha llevado a querer explorar mis recursos vocales e interpretativos desde mi percepción personal de la música, sobre todo aquella que fue tan influyente en mí. Dicha exploración ha quedado impresa en mi producción discográfica, que de paso sea dicho, ha tenido en sus arreglos y versiones como marco general, la instrumentación clásica del trío *jazz* —piano, contrabajo y batería—, algunos de sus ritmos asociados —como el *swing* y la *bossa-jazz*—, y la apertura de espacios adicionales dentro de las estructuras musicales de las canciones, destinados a la improvisación de instrumentos solistas, incluyendo la voz.

¹² Para abrir los enlaces de los audios, en caso de que no funcione el enlace, copiar y pegar en el navegador o escanear código QR.

Luego de mi primer disco *Brasil en blanco y negro*¹³, cautivada mayormente por la obra del compositor “Tom” Carlos Jobim, me tomé en serio la idea de convertirme en *intérprete-creadora* y *productora musical*. Parte de ese “en serio”, fue asumir mi compromiso implícito con la música venezolana grabando una serie de “discos-tributo”, con canciones de algunos de los compositores de música popular tradicional de mi país que más se escuchaban en los tiempos de mi niñez y adolescencia (años 60-80). A partir de allí, empecé a versionarlas mediante otros timbres, armonías, patrones e instrumentación no sólo afines al *jazz*, sino al *bolero* y la *bossanova*. El primogénito de esta serie fue *Aldemareando* (2001), en homenaje al ya mencionado maestro Aldemaro Romero. Luego, y los específico en orden, Henry Martínez (Maracay, Edo. Aragua 1950), para cuyas obras agregué el formato de ensamble de cuerdas al trío *jazz* —*Vino Tinto* (2004); Simón Díaz (Barbacoas, Edo. Aragua, 1928-2014) cuyas tonadas y pasajes llaneros, fueron convertidos en *blues*, *flamenco-jazz*, *tango* y *bolero* —*Simón Díaz Universal* (2006); Otilio Galíndez (Yaritagua, Edo. Yaracuy 1935-2009), *aguinaldo* en *free jazz* —*Flor de Mayo* (2007)¹⁴; Luis María “Billo” Frómata (como compositor, no como director de orquesta de baile; Santo Domingo, RD, 1915 - Caracas, Venezuela, 1988; quien, aunque era dominicano, es considerado un gran venezolano de corazón) en *bossa*, *bolero-son*, *latin-jazz*, *rumba flamenca* y *latina* —*Bill’azz* (2009); Luis Laguna (Guacara, Edo. Carabobo 1926-1984) *merengues caraqueños* (5/8) y *baladas* arreglados al ritmo de *bossanova* y *jazz* —*Al Poeta* (2010); y ya en 2018, de regreso a la *bossanova*, produje el álbum *Começar de Novo* con arreglos en *bossa-jazz* de canciones de distintos compositores brasileños como Ivan Lins (Río de Janeiro 1945, quien participó cantando a dúo el tema de su autoría y que le dio título al disco),¹⁵ Edu Lobo, Luiz Bomfá, Roberto Menescal y, de nuevo porque no podía faltar, Tom Jobim.

¹³ Nominado “Revelación Musical del Año” en el Premio Nacional del Artista de Venezuela (Año 2000). Ver anexo No. 1

¹⁴ Nominado “Mejor Álbum de Centro y Suramérica” para los Premios Just Plain Folks Music Organization, Nashville, USA. Ver anexo No. 2.

¹⁵ Canción nominada “Mejor Canción Jazz” para los Premios Pepsi 2019, Venezuela. Ver anexo No. 3.

Como lo comento al principio, el *jazz*, como norte principal y secundado por la *bossanova*, ha sido el “color” que ha primado en mi forma de versionar la música independientemente de su origen. Por ello, considero relevante documentar y compartir ejemplos de cómo se dieron algunos de esos procesos de elaboración empírica de interpretaciones vocales, mediante la descripción de casos muy específicos — comenzando por las grabaciones más recientes, hasta llegar a los primeros pasos de esta práctica musical—, develando los “por qué” de la selección de los temas, los arreglistas y los músicos participantes, lo cual nunca fue hecho al azar. Asimismo, compartir anécdotas de las afortunadas contribuciones y encuentros especiales que experimenté en muchas de ellas, dejando hondas huellas en mi estilo técnico vocal e interpretativo, y en general, en el desarrollo de mi carrera.

3.1.1. Producción “Começar de novo”. Medellín, Colombia, 2018 ¹⁶

Se trata de un disco basado en repertorio brasileño, donde retomé la *bossanova* de mis inicios, pero ya con un nuevo bagaje académico, luego de haber estudiado el Pregrado de Música con énfasis *Canto Jazz*, en la Universidad EAFIT de la ciudad de Medellín, Colombia (2012-2018). Cada canción fue analizada junto al arreglista, pianista y compositor norteamericano, Dr. Sam Farley¹⁷, tanto en su forma como en su contenido. Escogí al maestro Farley para este trabajo por su especialidad en el *jazz*, lo cual dejó claramente impreso en los arreglos de *bossa-jazz* y en su interpretación al piano. Del mismo modo, en conjunto planificamos quiénes serían los solistas invitados a participar de acuerdo con sus habilidades y sonidos, en función de las ideas musicales propuestas para cada canción.

¹⁶ Más información en www.ofeliadelrosal.com

¹⁷ Sam Farley (Ohio, 1987). Coordinador del área jazz del departamento de música de la Universidad EAFIT, Medellín Colombia. Doctor en Música de Eastman School of Music, Rochester University. USA. Más información en <https://bit.ly/3GRNHPL>



De los procesos de producción más destacados y reestructurados, está el tema “Casa Forte” de Edu Lobo.¹⁸ En primer lugar, decidimos convertir su tempo original 2/4 de una enérgica *samba*, en un tempo irregular (7/8) afín al *jazz* contemporáneo. Y, además,

siendo un tema originalmente instrumental, componer una letra nueva y en español. Tanto para Sam en su aporte compositivo para el arreglo, como para mí en la parte lírica e interpretación vocal, fue un exigente reto musical en 360 grados, principalmente por el tempo irregular. El título que le di es, “Quiero Volver”. La letra que inicialmente surgió estaba dedicada a mi anhelo por volver a Venezuela puesto que, a la fecha, estaba cumpliendo 6 años de mi exilio en Colombia. Pero esta condición le daría un carácter demasiado “regional y personal”. Así que, para que tuviera una temática más genérica, decidimos adaptarla al ámbito romántico y, de esta manera, darle un sentido más universal. <https://bit.ly/3nf6DQ1>

3.1.2. Producción “Al Poeta”, Homenaje a Luis Laguna. Caracas, Venezuela, 2010¹⁹

En esta oportunidad convoqué al compositor, arreglista, guitarrista y director venezolano, Aquiles Báez²⁰, por su condición especial no sólo de *jazzista*, sino por ser un reconocido cultor de la música tradicional venezolana. Estaba segura de que su aporte iba a ser, seguramente, una sobresaliente combinación. Aprovecho para comentar que, los productores musicales y arreglistas con los que he tenido la fortuna de trabajar siempre han superado mis propias expectativas e ideas iniciales de cada proyecto. Todas las canciones de “Al Poeta”, que son de la autoría del maestro Luis Laguna —quien fue uno de los más prolíficos en la creación de *merengues caraqueños*, *valeses* y *joropos*, entre otros géneros tradicionales venezolanos—, tuvieron tratamiento *jazzístico*, sobre todo en cuanto a los espacios de improvisación que se previeron dentro de sus estructuras musicales, y su instrumentación.

¹⁸ “Casa Forte”, Edu Lobo-Ofelia del Rosal. Producción Começar de novo. Arr. y piano: Sam Farley; contrabajo: Eduardo González; batería: Sebastián Forero. Medellín, Colombia. 2018.

¹⁹ Más información en www.ofeliadelrosal.com

²⁰ Compositor venezolano, *jazzista* graduado de la Universidad de Berklee, Boston, USA., explorador de música tradicional venezolana. Más información en www.aquilesbaez.net



De este disco cito las canciones “Atardecer”, “El Chévere” y “Usted”. Para la creación interpretativa de “Atardecer”²¹, procuramos el encuentro de dos invitados especiales que pertenecen a mundos totalmente distintos: Gerry Weill, que es uno de los pianistas más emblemáticos del *jazz* en Venezuela, y Francisco Pacheco, uno de los cantantes de música popular tradicional venezolana más reconocidos como solista del grupo “Un sólo pueblo”.²² Esta combinación, desde el punto de vista vocal, resultó muy demandante por tener que contrastar con una voz tan fuerte como la de Pacheco, y no desalinearme del espíritu de la *balada-jazz*, cuya interpretación requiere una voz suave, fluida y llana. <https://bit.ly/3A1BpU1>



Para “El chévere”²³ invitamos al compositor y arreglista Armando Lovera quien, junto a su hermano, conforma el Ensamble Vocalisse. Este merengue 5/8 recibió de estos dos talentosos músicos, una composición rítmica hecha sólo con voces, utilizando la técnica extendida del canto denominada “Beatboxing” —que imita los sonidos de la percusión. Otro reto interesante sobre el cual tuve que explorar mis propias capacidades vocales. <https://bit.ly/39Ndu0b>



Por último, el tema “Usted”²⁴, que fue convertido en una *bossanova* con giros *jazzísticos* y cuya protagonista, junto a la voz, fue la guitarra del maestro Báez complementada por el contrabajo y la batería con escobillas, otra de las clásicas formaciones de “trío *jazz*”. El estilo vocal que normalmente se usa para este género, suele ser de emisión llana, sin *vibrato* y voz con aire. Pero el español es un idioma de vocales muy abiertas y consonantes fuertes, para lo cual tuve que

²¹ “Atardecer”, Luis Laguna. Producción: Al Poeta. Arr. Aquiles Báez; piano: Gerry Weill; batería: Adolfo Herrera; bajo: Roberto Koch; voz invitada: Francisco Pacheco.

²² Francisco Pacheco, “Un sólo pueblo”. Más información en <https://bit.ly/3tLDIb0>

²³ “El Chévere”, Luis Laguna. Producción: Al Poeta. Arr.: Armando Lovera, Vocalisse.

²⁴ “Usted”, Luis Laguna. Producción: Al Poeta. Arr. y guitarra: Aquiles Báez; Contrabajo: Roberto Koch; Batería: Adolfo Herrera.

trabajar con una mezcla de técnicas que se ajustara a la suavidad rítmica que invoca la *bossanova*.

<https://bit.ly/3ygtVVV>

3.1.3. Producción “Bill’azz”. Caracas, Venezuela, 2009²⁵

Este resultó ser, en realidad, un tributo muy especial. Se produjo en ocasión de exaltar la obra compositiva de Luis María “Billo” Frómeta²⁶, puesto que su reconocimiento y popularidad se debió más que nada, a su famosa orquesta de baile “Billo’s Caracas Boys” —que cumplió 80 años de su fundación en 2020—, y no del todo, a su labor de compositor. Encargué los arreglos de sus canciones al músico —también compositor—, arreglista, bajista y guitarrista venezolano, Gustavo Carucí²⁷. Su buen gusto por el *jazz* y conocimiento en general, garantizaban un respetuoso y profesional resultado en las versiones solicitadas. Y así fue: entre el *latin* y la *balada jazz*, la *rumba* y el *swing*, desdibujó cada canción para destinarles una nueva dimensión interpretativa. Esta producción es quizás, entre todas las demás, la más antagónica a este trabajo “El Gran Legrand”, pues la música popular expresada por Billo, sobre todo en *merengues dominicanos*, *boleros* y otros géneros asociados a las orquestas de baile —*pasosdobles* y *guaracha*—, fueron enmarcados en conceptos *jazz* a todo nivel: armonía, instrumentación e interpretación vocal.



El tema “Color y sentimiento”²⁸, cuya hermosa y dramática letra estaba dispuesta para ser una *balada* lenta y triste, fue convertida en una pieza de *latin jazz* de las más

²⁵ Más información en www.ofeliadelrosal.com

²⁶ Fundador de la orquesta “Billo’s Caracas Boys”, 31/08/1940. Más información en <http://www.orquestabillos.com/orquesta.php>

²⁷ Gustavo Carucí. (Barquisimeto, 1963). Músico venezolano. Más información en <https://sincopa.com/mainframe.htm>

²⁸ “Color y sentimiento”, Luis M. Frómeta. Producción: Bill’azz. Arr. y dirección: Gustavo Carucí. Orquesta Saxomanía dirigida por Rodolfo Reyes, saxofón solista.

destacadas del disco, tanto por el arreglo como por la ejecución de la orquesta invitada,²⁹ y que exigió una expresividad vocal bastante más enérgica. <https://bit.ly/3bq9fl2>



Otra transformación se logró en “Canción sin título”³⁰ inmortalizada por el gran tenor venezolano, Alfredo Sadel. La composición original estaba dispuesta para su interpretación en el formato de orquesta sinfónica, y propusimos una *balada jazz* con el trío clásico piano, bajo y batería. De esta experiencia quiero rescatar que, como parte del tributo a *Billo*, tuvimos la fortuna de obtener e incluir, la grabación original de la última vez que Sadel la cantó en un concierto junto a la Orquesta Sinfónica de Venezuela, a un escaso mes de su muerte (24 de mayo de 1989) —gentilmente cedida por sus herederos y que se encuentra en el LP de edición especial, “Sadel en el Tiempo”—, y en cuyo ensayo general, el maestro Frómeta falleció. <https://bit.ly/3NeC7Ah>



Otro caso que podemos dar como ejemplo, es la canción “Se necesitan dos”³¹, originalmente escrita en *pasodoble* y que pasó a ser una especie de *rumba* (por la percusión y el ritmo utilizados). Igualmente, la interpretación de una de sus más icónicas canciones, ¡Epa, Isidoro!³², expresada en ritmo de *onda nueva*. Dos temas cantados con técnicas vocales mixtas, en función de las indicaciones rítmicas. <https://bit.ly/3xVpzZf>



El tema “Cuando yo te quería”³³, constituye el primer bolero compuesto por *Billo* en su adolescencia, al cual le imprimimos un aire de otro tipo de *rumba latina* con acentuación

²⁹ Orquesta Saxomanía dirigida por Rodolfo Reyes, saxofón solista. Más información en <https://bit.ly/3ryhpCP>

³⁰ “Canción sin título”, Luis M. Frómeta. Producción: Bill’azz. Arr. y dirección y bajo: Gustavo Carucí. Piano, Alberto Lazo; batería: Miguel Hernández.

³¹ “Se necesitan dos”, Luis M. Frómeta. Producción: Bill’azz. Arr., dirección y guitarra: Gustavo Carucí.; Percusión: Carlos “Nené” Quintero.

³² “Epa, Isidoro”. Luis M. Frómeta. Producción: Bill’azz. Arr., dirección y bajo: Gustavo Carucí. Piano: Víctor Mestas; batería: Miguel Hernández; trompetas: Gustavo Aranguren; trombones: Domingo Pagliuca.

³³ “Cuando yo te quería”. Luis M. Frómeta. Producción: Bill’azz. Arr., dirección, guitarra y bajo: Gustavo Carucí. Piano: Víctor Mestas; percusión: Carlos “Nené” Quintero; violines I y II: Ma. Fernanda Montero; violas: Adriana Víríguez; cellos: Ma. Alejandra Saturno.

en el segundo tiempo; y al combo compuesto por guitarra, batería y congas, le agregamos el color de un ensamble de cuerdas para sumar diversos timbres y texturas musicales en busca de una mayor emocionalidad. Además, tiene una improvisación vocal al final que también evoca el *jazz* pero en el ámbito latino. <https://bit.ly/3btw8us>



La canción “Swing con son” fue “re-bautizada” por nosotros como “Swing jam son”³⁴, porque resultó un balanceado despliegue de improvisaciones de 4 compases por instrumento al mejor estilo del *jam session*.³⁵ Otra característica de esta versión fue la

utilización de una orquesta latina y el protagonismo de la sección de metales, así como el ritmo de *latin jazz* y en un tempo bastante más enérgico que el de la versión original, combinado con *walking bass jazz*.

<https://bit.ly/39QrOF3>

Una anécdota más de esta producción que no puedo dejar pasar, es mi tangencial encuentro con el mundo de la *salsa* mediante la participación del reconocido cantante del género Gilberto Santa Rosa³⁶, el *Caballero de la Salsa*, cuya generosidad le brindó a *Bill’azz*, un valor muy singular. Gilberto, sin yo saberlo, ya conocía mi música de la mano del maestro Aldemaro Romero, y luego de contactarlo mediante las redes sociales, tuvo el inmerecido gesto de aceptar mi invitación a participar en este proyecto.

Asimismo, uno de los escritores, periodistas y de gran influencia en la opinión pública, especialmente venezolana, el cronista musical César Miguel Rondón³⁷, —autor del “Libro de la Salsa,

³⁴ “Swing jam son”. Luis M. Frómeta. Producción: Bill’azz. Arr., dirección y bajo: Gustavo Carucí. Piano: Víctor Mestas; batería: Miguel Hernández; trompetas: Gustavo Aranguren; trombones: Domingo Pagliuca.

³⁵ Actuación informal de jazz o rock que los músicos no han planeado o practicado. Ver en glosario de términos.

³⁶ Entrevista a Gilberto Santa Rosa en ocasión de su participación en Bill’azz: <https://bit.ly/33KxBbF>

³⁷ Nació en Ciudad de México (1953) de padres venezolanos en el exilio. Comunicador Social, locutor, publicista, escritor, productor, director y ejecutivo de televisión. Considerado una de las figuras más destacadas y de mayor credibilidad en los medios de comunicación venezolanos. Más información en <https://bit.ly/3rmGK2x>

crónica de la música del Caribe urbano” (Hernández, 2018)—, nos hizo el honor de escribir el prólogo del disco, y que he querido compartir por la manera en que describe lo que él considera son mis maneras de crear, producir e interpretar:

Ofelia del Rosal es una artista exigente, obsesiva con la perfección y la calidad, nada lo deja al descuido; las sorpresas son para su numeroso público oyente, nunca para ella que, con la malicia del caso, suele tenerlo todo fríamente calculado. A manera de ejemplo podría citar el rigor con el que elige su repertorio, o la minuciosidad con la que concibe, planifica y produce sus discos. (...) Aquí está Billo, pero también está Ofelia con su estilo característico cada vez más depurado y elegante. Y como el jazz siempre ha sido su tentación y su encanto, el disco, pícara e inteligentemente, ha sido bautizado como Bill’azz... Y todos tan felices. (...) Dije que este es el disco más osado y arriesgado de Ofelia del Rosal; me faltó decir que, también, es el mejor.
César Miguel Rondón.

A pesar de estos encuentros, la *salsa* nunca fue un género en el que pude profundizar a través de mis producciones. De hecho, su interpretación y expresión vocal son aspectos que exploro en este trabajo.

3.1.4. Producción “Simón Díaz Universal”. Caracas, Venezuela, 2006 ³⁸

Este es mi disco más ecléctico y de mayor exigencia técnico-vocal y expresiva por la variedad de géneros musicales incluidos. Comienzo por explicar que, el maestro Simón Díaz, es casi un patrimonio nacional para los venezolanos. Es de los más tradicionales y al mismo tiempo, populares, mezcla no muy común. Un verdadero reto, no sólo para versionar sus *tonadas llaneras* o canciones, sino para confrontar la memoria colectiva; a muchos les pudo haber parecido un trabajo irrespetuoso; a otros, simplemente atrevido. La verdad es que la intención era “universalizar” (¿internacionalizar?) un poco más su música; aportarle otros vehículos musicales que le permitiesen entrar a otros mercados distintos al venezolano.

³⁸ Más información en www.ofeliadelrosal.com

Aquí las transformaciones ya son más premeditadas, para las cuales invité a varios arreglistas, cosa que nunca había hecho. Dependiendo de sus especialidades, les solicité *tango*, *boleros jazz* en formato de orquesta latina, *vals jazz*, *latin jazz*, *flamenco jazz*, *blues*, *balada* en formato sinfónico; en fin, una fiesta de “colores” y timbres siempre orientados, como ya lo he reiterado en varias ocasiones, al *jazz* y sus afines. Ni hablar de las participaciones de invitados especiales como, por ejemplo, Chano Domínguez³⁹, entre muchos otros músicos de renombre de la escena nacional.



En ellas pude experimentar nuevas propuestas interpretativas como por ejemplo en una de las *tonadas* más emblemáticas del compositor, “Mi querencia”⁴⁰, cuyo arreglo se hizo en *flamenco jazz* a cargo del maestro Chano Domínguez. <https://bit.ly/3bnqVEj>



La canción “El primer beso”⁴¹, que constituye un *vals venezolano* y que originalmente fue escrita para ser ejecutada con la agrupación tradicional y folclórica, mandolina, cuatro, violín y maracas, tuvo una nueva concepción bajo la mirada de Gustavo Carucí, quien la transformó en una *balada pop*, y donde además tuvo que reestructurar su forma en función de un métrica más regular y binaria. En esta versión también se destaca un solo de saxofón tenor con una estupenda improvisación. <https://bit.ly/3br9kex>



Lo mismo ocurrió con el *vals* “Angustia”⁴² concebido por el maestro Díaz también de manera folclórica, y que fue llevado al *tango* con un ensamble de cuerdas y bandoneón,

³⁹ Chano Domínguez (Cádiz 1960), emblema del *flamenco jazz* en España. Más información en www.chanodominguez.net / Entrevista a Chano Domínguez en ocasión de su participación en “Simón Díaz Universal”, Barcelona, España 2006: <https://bit.ly/3qCpN56>

⁴⁰ Tonada llanera “Mi Querencia”. Simón Díaz. CD “Simón Díaz Universal”, 2006. Arreglo y piano: Chano Domínguez. Cajón: Adolfo Herrera; palmas: Goyo Reyna. Productor musical: Trino Jiménez. Caracas, Venezuela.

⁴¹ “El primer beso”. Simón Díaz. Arr., guitarra y bajo: Gustavo Carucí; teclados: Edepon González; batería: Edgar Zambrano; percusión: Euro Zambrano; trombón: Domingo Pagliuca; trompeta: Larry Borroughs; saxofón: Julio Flores.

⁴² “Angustia”. Simón Díaz. CD “Simón Díaz Universal”, 2006. Arreglo: Charlie Frómata; piano: Víctor Mestas; guitarra y bajo: Gustavo Carucí; violines I y II: Susana Salas, Carlos Villamizar, Johan Chapellín e Ismael Vásquez; cello: Ma. Eugenia Prado. Bandoneón: Eduardo Galeán.

por uno de los hijos mayores de *Billo*, Charlie Frómeta. Este trabajo tiene la fortuna de haber podido contar el maestro Eduardo Galeán, uno de los muy escasos bandoneonistas activos en Caracas.

<https://bit.ly/3HSKFfq>



También hago referencia a otro emblema de Simón Díaz, una de las *tonadas* más populares y conocidas, así como ampliamente versionada por la mayoría de los artistas venezolanos: “Sabana”.⁴³ Su adaptación para este disco tuvo dos particularidades muy importantes: en primer lugar, la modificación de su estructura original y de sus patrones armónicos para convertir esta canción en una especie de *blues*, con una introducción compuesta por Gustavo Carucí que establece el espacio de la segunda particularidad, la participación del artista invitado y virtuoso violinista venezolano Alexis Cárdenas,⁴⁴ para quien solicité se preparara este arreglo principalmente. En todo ese bloque musical que se mueve como un *turn around*⁴⁵ (Gm7-F/A-Bbmaj-F/A-Gm7), utilizando como recurso la repetición de las tres primeras notas de la canción (sa-ba-na / con los grados de los acordes 1-3-1), Alexis hizo gala de su talento para crear un desarrollo muy personal de la melodía, y preparar su improvisación final con un intenso clímax que se convertiría en el pie de entrada de la voz. En este arreglo utilicé una técnica vocal más cercana a la voz con aire y de un timbre más oscuro, para expresar el “lamento” que transmiten la letra y el género *blues*. <https://bit.ly/3bntupV>



El “Pasaje del Olvido”⁴⁶ también es una canción icónica del *Tío Simón*⁴⁷. En ella la *bossanova* se hizo presente mediante la participación del pianista Otmaro Ruiz.⁴⁸ Su

⁴³ “Sabana”. Tonada de Simón Díaz. CD “Simón Díaz Universal”, 2006. Arreglo, bajo y guitarra: Gustavo Carucí; piano: Víctor Mestas; batería: Adolfo Herrera; violín: Alexis Cárdenas.

⁴⁴ Director y violinista venezolano (Maracaibo 1976), actual concertino de la Orquesta Nacional d’Ile de France en París.

⁴⁵ Cadencia que suele aparecer en el final de una progresión de *blues* y en varios *standards* de *Jazz* cerrando la vuelta del solo para volver al principio o finalizar en el acorde de tónica. Ver glosario de términos.

⁴⁶ “Pasaje del olvido”. Simón Díaz. CD Simón Díaz Universal. 2006. Arreglo y piano: Otmaro Ruiz; percusión: Carlos “Nené” Quintero.

⁴⁷ Sobrenombre por el que se le conocía por su programa de TV. Caracas, Venezuela.

⁴⁸ Otmaro Ruiz (Caracas 1964). Residenciado en California desde hace 30 años. Considerado uno de los *jazzistas* más importantes de la escena actual, con varias nominaciones a los Premios *Grammy*. www.otmaro.com

interpretación fue, sencillamente, natural y libre, pero dejando a su paso una estructura rítmica donde, además, hizo una improvisación irreplicable con el desarrollo de tres variaciones diferentes, propio de su virtuosismo. Sobre ella, pude elaborar una improvisación vocal rítmica con la técnica del *scat* en la *coda* de la pieza. <https://bit.ly/3QLHNVt>

3.1.5. Producción “Aldemareando”. Caracas, Venezuela, 2001⁴⁹

Este fue mi primer disco en homenaje a compositores venezolanos, tanto por mi compromiso implícito con nuestra música, como por mi relación personal con el maestro Aldemaro Romero. A lo largo de este proyecto he dejado ver claramente, lo importante que ha sido y sigue siendo este compositor en mi vida. Bajo su propia asesoría y con la musicalidad de Gustavo Carucí, compilamos un repertorio entre clásicos de su *onda nueva*, y sus *baladas* y *boleros*.



De todas estas versiones, sólo mencionaré dos canciones que tuvieron un giro interesante, pero nunca por encima de la maestría de la *onda nueva* en sí. Uno es “Por primera vez”⁵⁰, y creo haber sido la única que lo ha grabado además del maestro Romero.

Siendo originalmente un *bolero*, lo versionamos al ritmo de *bossanova*. <https://bit.ly/3ygGkze>



El otro es “Tú y yo, formamos una multitud”⁵¹ que, basado en el arreglo original — también escrito en *onda nueva*—, fue interpretado en el marco del *medium jazz swing*

⁴⁹ Más información en www.ofeliadelrosal.com

⁵⁰ “Por primera vez”. Aldemaro Romero. CD Aldemareando. 2001. Arr., Bajo y guitarra: Gustavo Carucí; piano: Víctor Mestas; batería: Andrés Briceño; percusión: “Nené” Quintero.

⁵¹ “Tú y yo, formamos una multitud”. Aldemaro Romero. CD Aldemareando. 2001. Arr., y bajo: Gustavo Carucí; piano: Víctor Mestas; batería: Andrés Briceño; saxofón: Pablo Gil.

con la participación especial como solista, del saxofonista Pablo Gil. Para ambas canciones empleé la técnica de voz con aire y sin *vibrato*, propia de estos dos estilos. <https://bit.ly/3bkfYTX>

En esta ocasión, el maestro Aldemaro tuvo la deferencia de escribir las palabras de presentación del disco, y dado que también habla acerca de su percepción de las características de mi interpretación vocal, lo incluyo y cito a continuación:

Porque ya ha quedado dicho: hay cantantes músicos o simplemente cantantes a secas. Ofelia es de los primeros, es su condición original privilegiada, porque de ese especial talento deriva su envidiable fraseo romántico-jazzístico, ese sello especial que la distingue del montón (...) Enhorabuena, Ofelia, y bienvenida a mi música que tan deliciosamente cantas.

Aldemaro Romero



Una de las anécdotas más importantes de esta producción, es la participación de Simón Díaz cantando a dúo conmigo la canción “Sueño de una niña grande”; no es nada común lograr que un compositor de esta talla se preste para interpretar canciones de otro.

<https://bit.ly/3nhiX28>

“Aldemareando” resultó un trabajo muy importante para el propio maestro Romero, y así lo expresó en el prólogo de la edición especial de su última producción discográfica, junto al productor ejecutivo Federico Pacanins —*Aldemaro Romero y su música* (sep. 2006-ene.2007)⁵², el cual consta de dos discos contentivos de 31 canciones y donde participamos muchos de los artistas nacionales. Estas fueron sus palabras:

En esta producción participan algunos de los más calificados protagonistas de ese género —haciendo alusión a la *canción popular*— en nuestro país, todos buenos intérpretes del género que tan amablemente Ofelia del Rosal bautizó como “aldemarismo”, definiendo así, con una sola palabra, un estilo sofisticado de la música popular venezolana (...) En todo caso, esta producción contiene ejemplos creativos de quien, como yo, ha dedicado toda su vida al tránsito decidido por las felices rutas de la música de Venezuela,

⁵² “Aldemaro Romero y su música”. Obeso-Pacanins. 2006-2007. Ficha técnica en <https://bit.ly/3FAIREX>

aventura en la que no he estado solo, sino en la egregia compañía de eminentes músicos y cantantes, como los que me han prestado sus voces para celebrar esta colección de música nuestra. Para todos ellos, gracias y un fuerte abrazo. Y que sigan “Aldemareando”, como ha dicho Ofelia del Rosal.
Aldemaro Romero

En la descripción de estas producciones se puede notar que el factor común de todas ellas es la búsqueda de una interpretación vocal con colores asociados al *jazz* y algunos de sus géneros afines como la *bossanova*. Ya fuesen canciones brasileñas o venezolanas, tradicionales, folclóricas y/o populares e incluso, desconocidas, el *jazz* siempre fue la directriz principal. En cambio, para este repertorio de Legrand, estoy buscando crear interpretaciones vocales que estén más acordes a los géneros y ritmos caribeños que ya he mencionado, y no al *jazz* como siempre lo he hecho.

3.2. El Legrand del “Great American Songbook”

Las diez composiciones de Legrand escogidas para este trabajo, no sólo tienen como hilo conductor el hecho de ser originalmente *baladas*⁵³ con letras de amor y desamor, la mayoría escritas para escenas específicas de películas tanto del cine francés como del hollywoodense; sino que además tienen en sus estructuras melódico-armónicas, su mirada *jazzística*, la razón más probable por la cual se han convertido en *standards* del *Great American Songbook*, y por la cual han sido tan atractivas para mí, como lo he venido señalando.

A continuación, presento el contexto en el que fueron compuestas para entender mejor de qué tratan sus letras, entre otras cosas —apoyando mi proceso de *traducción-adaptación-composición*— y bajo qué circunstancias se encontraba el maestro Legrand para esos momentos.

⁵³ *Balada* bajo el concepto de “power ballad” de la música pop de las décadas de 1960-90, se caracteriza por la “combinación de una fórmula musical donde las emociones van escalando hasta llegar a la euforia, típico de las conmovedoras y sentimentales historias de las obras de teatro.” Ver glosario de términos.

Con la finalidad de contrastar con mi propuesta de elaboración creativa, también adjunto versiones de cada una de ellas, realizadas por otros artistas a modo de referencia; mediante su escucha, podemos apreciar diversos estilos técnico-vocales y de expresión; además, en algunos casos, formas en que fueron traducidas o adaptadas a otros idiomas, y arregladas en el marco de otros géneros musicales, con miradas muy distintas a las que propongo aquí. Estas son, en orden cronológico, las siguientes:

El tema principal de la ya mencionada película “Les Parapluies de Cherbourg” (Los Paraguas de Cherburgo), que marcó un antes y un después en la historia del cine francés durante el período denominado *nouvelle vague* —“nueva ola”—, y la cual fue traducida al inglés por Sheldon Harnick (guión y letras originales de Jaques Demy, su director y guionista): **I will wait for you**⁵⁴, ampliamente versionada. De esta misma banda sonora, **Watch what happens**, la cual también ha sido una de las más grabadas en otros géneros musicales e interpretadas en diversos idiomas alrededor del mundo —ambas letras en inglés compuestas por Norman Gimbel. Aunque Legrand ya componía música para cine desde 1955, fue con esta película que se dio a conocer internacionalmente. La misma trata de un apasionado amor juvenil entre un mecánico de estrato humilde, Guy —interpretado por Nino Castelnuovo— y *Geneviève* —por Catherine Deneuve—, bella joven de 16 años, hija de la dueña de una pequeña tienda de paraguas ubicada en las afueras de Normandía, *Madame Emery* —Anne Vernon—, y quien se opone a esa unión por las marcadas diferencias sociales. La historia se desarrolla en medio de la guerra argelina (1954-1962), a la cual Guy tiene que ir a prestar servicio militar; Geneviève, al verse en medio de una difícil situación a causa de un inesperado embarazo y bajo la presión de su madre, debe decidir entre esperarlo, o aceptar la propuesta de matrimonio de un hombre adinerado que la corteja, *Roland Cassard* —Marc Michel—, para guardar las apariencias.

⁵⁴ Tema que recibió tres nominaciones al Premio de la Academia 1965, entre ellas Mejor canción.

El título original de **I will wait for you** es "Je ne pourrai jamais vivre sans toi" (jamás podré vivir sin ti), y corresponde a la escena de despedida entre Guy y Geneviève. **Watch what happens**, cuyo título original es *Le Recit de Cassard* (La historia de Cassard), pertenece a una de las escenas de la segunda parte donde *Cassard* intenta convencer a Geneviève de abrirse a un nuevo amor, uno que en verdad le ofrezca seguridad y la oportunidad de un mejor destino —dado que Guy se fue a la guerra con un incierto regreso. El final no es el esperado, pues Geneviève acepta la oferta de Cassard y Guy, al volver y verse decepcionado por la elección de su amada, se casa con otra mujer; luego se encuentra con Geneviève de forma casual, y ella decide no revelar que es el padre de su hijo. Terminan separados y atrapados entre un amor imposible y la frustración.

Cito a continuación un artículo que reseña, someramente, cómo era el ambiente sociocultural de esa época:

Lo que convertía a Los paraguas de Cherburgo en verdaderamente excepcional era la doble fractura que operaba en ella. Estaba en primer lugar el contraste entre los espinosos asuntos sociales que trataba (la guerra de Argelia era aún un tabú, por ejemplo), que para la época rozaban lo sórdido, y la estilización irrealista de la puesta en escena. (...) trataba de una pareja de jóvenes enamorados separados por las circunstancias políticas (la traumática guerra argelina) y sociales (los prejuicios de una madre con pretensiones burguesas). Se citaban así elementos como los últimos coletazos coloniales pisoteando el vínculo sagrado del amor juvenil, arribismo y supervivencia, familias disfuncionales, sexo prematrimonial, prostitución, hijos ilegítimos y padres putativos. No es que se tratara de cuestiones que el cine nunca hubiera tratado; lo que chocaba es que todo esto se verbalizara por medio de canciones al estilo del Supercalifragilísticoexpialidoso de Mary Poppins. Por cierto, el musical de Disney se estrenó meses después de la presentación internacional de Los paraguas... También fue aquel el año de My Fair Lady, de Cukor. Pues bien, eso y no otra cosa es lo que el público esperaba en 1964 cuando iba a ver un musical. (López, 2018)

Resultó una obra sin precedentes, principalmente por su característica de "ópera" con una duración de 88 minutos interpretada por cantantes de orientación lírica con lo cual, junto a unos arreglos *jazzísticos*, unió lo clásico y lo popular para exponer temáticas que, para la época, eran muy polémicas y neurálgicas y en la que aún permanecían los estragos causados por la guerra de la independencia argelina.

Así que “Los Paraguas de Cherburgo” surgió como agua fresca en consonancia con toda esa sensación de bienestar posguerra, generada por la esperanza a manos del presidente Charles De Gaulle, determinado a mejorar y estabilizar las condiciones de Francia, y de Georges Pompidou recién nombrado Primer Ministro, cuyo período (1962-68) se caracterizó, entre otras cosas, por: reducir compromisos con los aliados occidentales y mejorar las relaciones con la Unión Soviética y la China comunista; mostrar un marcado esfuerzo por lograr independencia económica y militar; favorecer constitucionalmente la reelección de De Gaulle para un segundo período presidencial (1965); y oponerse a las políticas estadounidenses frente a la guerra de Vietnam (Rojas Garrido, 2001, pág. 41).

Legrand vivió parte de su infancia en medio de la ocupación alemana de Francia (1940), lo cual posiblemente influyó en su pensamiento sociopolítico; pero nunca se le vio envuelto en ninguna polémica o movimiento de esa naturaleza. Podemos deducir algo de su manera de pensar, y si se quiere, de su contradicción, citando uno de sus enunciados, en cuanto a su idea de no participar en la política:

Odio la idea de objetivos, resultados, límites. Soy artista, no político. Estoy motivado por la vida y por la riqueza y diversidad de todo tipo de música. Sin olvidar que lo realmente importante es seguir siendo principiante. Uno de los períodos más estimulantes de tu vida es cuando descubres cosas, cuando aprendes. Cuando te vuelves demasiado hábil, tu espontaneidad desaparece, ya no tienes miedo de nada. Espero no convertirme en alguien a quien la gente describa fríamente como ‘muy profesional’. A lo largo de mi vida, siempre he querido variar mis placeres musicales y seguir siendo un eterno principiante, sin racionalizar las cosas en términos de una "carrera". Stravinsky dijo una vez: ‘Los insomnes siempre estamos tratando de encontrar un lugar fresco en la almohada’. ¡He estado buscando infinitamente ese lugar durante años!⁵⁵

Durante la década posterior a la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos se estaba viviendo una prosperidad avasallante y una búsqueda interesante de inclusión como proceso social, en medio de

⁵⁵ I hate the idea of goals, results, limits. I'm an artist, not a politician. I'm motivated by life and by the richness and diversity of all kinds of music. Without forgetting that what's really important is to remain a beginner. One of the most stimulating periods of your life is the time when you're discovering things, when you're learning. When you become too skillful, your spontaneity disappears, you're no longer afraid of anything. I hope I never become someone whom people coolly describe as "very professional". Throughout my life, I've always wanted to vary my musical pleasures, and to remain an eternal beginner, without ever rationalizing things in terms of a "career". Stravinsky once said: 'We insomniacs are always trying to find a cool spot on the pillow.' I've been searching endlessly for that spot for years! Ver en <http://michellegrandofficial.com/biography>

una serie de avances tecnológicos que abonaban al terreno del consumo masivo, tales como los que ocurrieron en la industria automotriz y de los medios de comunicación y transporte —televisión, telefonía y aviación (de los Ríos, 1998). Asimismo, la Guerra Fría fomentaba la cohesión de la sociedad estadounidense. Ya en la década de 1960, podemos reseñar el surgimiento de los *hippies* como un movimiento contracultural, los llamados “hijos de las flores” por su tendencia al hedonismo y a las nuevas búsquedas de directrices comunitarias. Y en ese entorno, la música jugó un papel fundamental representada por figuras tales como Janis Joplin y Bob Dylan⁵⁶, sólo por mencionar dos íconos de la época. También podemos hacer referencia, en este sentido, al trascendente Festival de Woodstock, realizado en 1969 (Colorado, 2019).

En 1964 estaba en pleno auge la lucha social por la igualdad racial del Dr. Martin Luther King, cuando el asesinato del Presidente Kennedy aún estaba muy reciente (1963); y en esos tiempos se logró la aprobación de la Ley de Derechos Civiles para combatir el racismo. Sin embargo, aún cuando se gestaban procesos de profundización de una democracia con fundamentos socialistas, también se estaba radicalizando —de manera contradictoria—, la *nueva derecha* que terminó por imponerse en los años 80. Ya en 1968, estaban encendidas las protestas en contra de la política exterior de Los Estados Unidos frente a la guerra de Vietnam, al igual que en Francia (Rojas Garrido, 2001).

Mediante estas cortas reseñas históricas se vislumbra una gran paradoja entre una Francia que coqueteaba con la izquierda, y un Legrand que ya tenía fuertes inclinaciones y alianzas musicales y artísticas con los Estados Unidos a través del *jazz*, país que ya se encontraba encaminado a un abierto capitalismo. La balanza se inclinó del todo cuando Legrand decidió mudarse con su familia a Los Ángeles,

⁵⁶ Cantantes estadounidenses de rock, folk y blues. Más información en www.biografiasyvidas.com

California, en 1968, tras el éxito de *Los Paraguas de Cherburgo*. Desde entonces, compartió su tiempo entre Hollywood y París.⁵⁷

Una de las razones principales por las cuales la música de Legrand llegó a insertarse en el *Great American Songbook* es, sin duda, su estrecha relación con los *jazzistas* norteamericanos más importantes de finales de la década de 1950. Por aquellos años, conoció al productor musical Jacques Canetti,⁵⁸ con el que produjo sus primeros discos “I love Paris” (1954), “Michel Legrand plays Cole Porter” (1957) y el formidable “Legrand Jazz” (1958)⁵⁹, grabado en Nueva York en varias sesiones con la participación de figuras tales como Miles Davis, John Coltrane, Art Farmer, Ben Webster, Phil Woods y Bill Evans, entre otros; y así lo podemos evidenciar en la carátula de ese disco.⁶⁰ En su contraportada⁶¹, Legrand cuenta que, durante la grabación, todos pensaban que Miles Davis —quien en ese momento estaba en la cima del *jazz* en Nueva York junto a su famoso sexteto—, ni siquiera sacaría su trompeta del estuche; pero al escuchar los primeros cinco minutos del ensayo con la orquesta, Miles se animó a incorporarse de inmediato y a tocar en aquel histórico registro. Tan larga resultó esa relación, que Michel Legrand y Miles Davis trabajaron juntos nuevamente en 1990, en coproducción de la banda sonora de la película *Dingo*.⁶²

Otra de las razones por las cuales la música de Legrand terminó de arraigarse en los Estados Unidos, fue su relación con Henry Mancini, quien lo invitó a Hollywood a participar en la música de la película “The Thomas Crown Affair”, y con la cual obtuvo su primer Premio de la Academia (1969) —cabe destacar que, en su mayoría, estas canciones convertidas en *standards* fueron ampliamente

⁵⁷ Más información en www.michellegrandofficial.com/biography

⁵⁸ Productor y representante de Polydor, Francia, de la Deutsche Gramophon. Más información en www.jacques-canetti.com

⁵⁹ Ver créditos del disco: <https://bit.ly/3FJ8zqN>

⁶⁰ Ver anexo No. 4

⁶¹ Ver anexo No. 5

⁶² Dirigida por Rolf de Heer y escrita por Marc Rosenberg, co-producción Australia-Francia; Gevest Australia Productions. Más información en <https://www.thelastmiles.com/interviews-rolf-de-heer/>

galardonadas. De esta invitación derivó su encuentro con el matrimonio de compositores norteamericanos Alan y Marilyn Bergman⁶³ (1968), excelsos letristas —incluidos en el Salón de la Fama de los Compositores, *Songwriters Hall of Fame*⁶⁴—, que terminaron de darle el toque estadounidense e internacionalizar su obra del todo.

A estas dos canciones, *I will wait for you* y *Watch What Happens*, se les ha hecho incontables versiones. Pero para efectos de su escucha, en contraste con mi propuesta, tomo como una muestra estas dos en las que vemos traducciones a otros idiomas, como por ejemplo al húngaro y al español, y arreglos en géneros musicales diferentes a las composiciones originales; estos, a su vez, soportan las bases de sus respectivos estilos de expresión y técnicas vocales; en el caso de *Watch what happens*, tal como lo mencioné al principio, destaco el hecho de que por lo general, se versiona al ritmo *bossanova* como una práctica frecuente dentro de su categoría de *standard*:

I will wait for you

**Pop - Versión en húngaro*. János Koós y Dékány Sarolta. Título: “Hogyha kell én ezer évig várok rád”, letra: Bradányi Iván -Halmágyi Sándor. CD “De Jó Így Együtt!”, 1998. BMG

Ariola. Hungría. <https://bit.ly/3unnxQH>

**Bolero - Versión en español*. Matt Monrro. CD “En España No. 2”. 1970. Letra en español:

André Carradot. Capitol Records, España. <https://bit.ly/3br3IB2>

**Bossanova*. Nicki Parrot. CD “The last time I saw Paris”. 2013. Venus Records, Japón.

<https://bit.ly/3yju5lm>



⁶³ Marilyn Bergman, recientemente fallecida, fue presidenta de ASCAP (Sociedad de Autores y Compositores de Estados Unidos). Alan, es miembro de la Junta Nacional de Preservación de Cine de la Biblioteca del Congreso, la Junta de la Fundación Johnny Mercer, la Junta de la Fundación de Derechos de los Artistas y la Junta Directiva de Jazz Bakery. Más información en www.alanandmarilynbergman.com

⁶⁴ Fundado en 1969 por el compositor Johnny Mercer junto a los editores Abe Olman y Howie Richmond. Más información en www.songhall.org

Watch what happens

**Bossanova*. Sergio Mendes & Brasil '66 CD “Equinox”. Concord Records, Inc. 1967.

Productores: Herb Alpert & Jerry Moss. USA. <https://bit.ly/3nhftwS>



**Bossanova*. José Briamonte. CD “Sambeco”. RCA Victor, 1968. Brasil.

<https://bit.ly/3nd0EuX>



**Jazz Rock*. Rigmor Gustafsson. CD “On My Way to You - Sings the Music of Michel Legrand”

2006. Alemania. <https://bit.ly/3QKwiO9>



**Latin-jazz*. María Rivas. CD “Muaré”, María Rivas and Angel Falls Artists, Inc. 1996.

Productores.: Alberto Naranjo y Miguel Chacón. Caracas, Venezuela.

<https://bit.ly/3yipMXN>



Acerca de esta última versión de *Watch what happens*, comparto algunos datos del proceso de su grabación narrada por uno de sus productores, Miguel Chacón —esposo de la cantante y *jazzista* venezolana ya fallecida, María Rivas⁶⁵— en una entrevista telefónica.⁶⁶ Comenta que a ella le gustaba muchísimo la música de Michel Legrand, entre los principales compositores de su preferencia dentro del mundo del *jazz*. Asimismo que, en medio de las tantas ideas que surgieron para la producción de *Muaré* —habiendo ya predeterminado que debía ser un disco de *latin jazz* para lo cual idealmente se requería una Big Band, y con el cual hicieron una exitosa gira a varias ciudades del mundo, incluyendo Medellín, Colombia—, dados los pocos recursos económicos de los cuales disponían, decidieron implementar una dotación instrumental parecida al quinteto que venía utilizando Phil Woods (1931-2015)⁶⁷ desde la década de 1970, porque tenía un sonido muy potente a pesar de ser un grupo tan pequeño (“The Little Big Band”: piano, contrabajo, batería, saxofón y trompeta). Abro un pequeño paréntesis para destacar

⁶⁵ Renombrada cantante venezolana, representante del jazz latino de Venezuela. (1960-2019). Más información en www.mariarivasjazz.com

⁶⁶ Ver anexo No. 6, transcripción.

⁶⁷ Legendario jazzista y saxofonista estadounidense, precursor de Charlie Parker.

que Woods, quien es de la generación de Legrand y se mudó a París en 1968, participó de toda la movida *jazzística* del momento tanto en Europa como en Estados Unidos, incluyendo la producción *Legrand Jazz*, anteriormente reseñada. Los arreglos de *Muaré* estuvieron a cargo del gran músico y percusionista, Alberto Naranjo (Caracas 1941-2020)⁶⁸, creador del trascendente grupo “El Trabuco Venezolano” entre muchos de sus legados.

Otras cuatro exitosas canciones de finales de los años 60 que podemos tomar como ejemplo de la inserción de Legrand en el *Great American Songbook*, y que forman parte de este trabajo, son **You must believe in spring**, **The windmills of your smile**, **His eyes, her eyes** y **What are you doing the rest of your life**. Sus letras —las escritas en inglés— estuvieron a cargo de la exitosa dupla ya mencionada, Alan y Marilyn Bergman.

You must believe in spring, cuyo título original es *La chanson de Maxence* (La canción de Maxence), pertenece a la película *Les demoiselles de Rochefort* (1967) —“Las señoritas de Rochefort”—, también producida y escrita por el cineasta Jaques Demy (compositor de la letra original en francés) y la cual le valió una nominación al Oscar como *Mejor banda sonora de película musical*, donde Legrand apuesta todo por el *jazz* y donde Demy da un paso más allá de la *ópera* de *Los Paraguas de Cherburgo*, para incluir coreografías y la participación especial de Gene Kelly —quien, para ese entonces, era un actor consagrado de los musicales de Hollywood—; fue una película francesa-estadounidense, ya que hubo financiamiento parcial por parte de la productora cinematográfica Warner, bajo la condición de incluir al menos tres destacados artistas norteamericanos. Así que Demy, adicionalmente a Kelly, contrató a George Chakiris y a Grover Dale, actores y bailarines contemporáneos, que a su vez sirvieron para darle un mayor énfasis al carácter de la película (Gozález, 2019). El guión se basa en las historias de amor de dos hermanas

⁶⁸ Uno de los más grandes exponentes del *latin jazz* venezolano. Más información en <https://www.avinpro.com/biografias/alberto-naranjo.asp>

gemelas —*Delphine Garnier*, profesora de baile (representada por Catherine Deneuve) y *Solange Garnier*, profesora de piano y canto (Françoise Dorléac)—, cuyos sueños incluían encontrar al hombre ideal; una de ellas no tuvo un feliz desenlace y este aspecto de la película, como ya lo vimos en *Los Paraguas de Cherburgo*, es una de las características de los guiones de Demy.

Una señal de que el tema *You must believe in spring* es considerado un *standard*, es encontrarlo en el disco del pianista y compositor neoyorkino Bill Evans⁶⁹ —uno de los referentes más importantes del jazz norteamericano del siglo XX—, que tiene por título su nombre y el cual ha sido de gran trascendencia para sus sucesores.⁷⁰

Versiones cantadas de este tema, dentro del ámbito de la música popular, son particularmente difíciles de encontrar; tiene una construcción melódica de amplios saltos interválicos que dificultan su interpretación vocal, por ejemplo. Por esa misma razón presumo que también resulta complicado arreglarla en algún otro género musical que tenga un tempo más acelerado y rítmico, justamente porque su especial lentitud ayuda al cantante a lograr un mejor desempeño. Sospecho que estos son motivos por los cuales resulta difícil hallar adaptaciones verdaderamente distintas a la original, en otros géneros musicales o traducidas a otros idiomas. Constituye, sin duda, un gran reto para mi propuesta. Sin embargo, existe una grabación del cantante Tony Bennett, junto al mismo Bill Evans —del segundo disco que produjeron en 1977, sólo piano y voz—, y que reseño a continuación para mostrar sus particularidades:

**Balada*. Tony Bennett, Bill Evans. LP “Together again”. 1977, DRG Records. USA.

<https://bit.ly/3HRTvtv>



⁶⁹ Más información en <https://www.billnavanswebpages.com/billbio.html>

⁷⁰ Warner Bros. Records Inc., Alemania. 1981. Más información en <https://bit.ly/3fyFjsg>

The windmills of your smile —*Les moulins de mon cœur*, cuya letra fue traducida al francés por Eddy Marnay⁷¹, constituye el tema principal de la banda sonora de la película “The Thomas Crown Affair” (1968), ganador del Oscar como *Mejor Canción Original* 1968 y la película nominada como *Mejor Banda Sonora Original*; igualmente, nominada a los Globos de Oro *Mejor Canción* y la película *Mejor Banda Sonora*. Dirigida por Norman Jewison y escrita por Alan Trustman (USA). Constituye la música para cine más importante de Legrand en los Estados Unidos, luego de que Henri Mancini lo invitara a participar. De la misma, es el tema **His eyes, her eyes**. Trata de un millonario bostoniano —Steve McQueen— quien, para romper con su vida rutinaria y sólo por diversión, planea el golpe perfecto para robar una cuantiosa cifra en dólares de un banco de Boston, para luego depositarlo en un banco suizo sin dejar rastros; la investigadora por parte de la compañía aseguradora —Faye Dunaway— quien se encarga de esclarecer el caso, termina involucrada en un tórrido romance con él.⁷² En el año 1999 se realizó una nueva versión con los actores Pierce Brosnan y René Russo.

Por lo general, en las canciones de corte romántico se espera escuchar tempos lentos y sonidos suaves, dado el estereotipo de su categoría. Las dos versiones de **The windmills of your smile** que escogí de muestra, llaman la atención porque, al haber sido llevadas al rock, con sonidos fuertes y voces rasgadas, no se pensaría que hubiesen logrado intensificar su expresividad de la manera en que lo hicieron, más dramática y explícita, dándole un giro inesperado:

**Rock*. Vanilla Fudge Rock & Roll. CD “The Windmills of Your Smile”. 1969. Columbia

Records. Productor: Adrian Barber. USA. <https://bit.ly/3nI2Yjz>

**Rock Alternativo*. Hel, Petula Clark. Rock Musical Project. Onyria Records. 2012.

Productor: Simon J. Gillman. Italia. <https://bit.ly/3OHDjh0>



⁷¹ Compositor de Algeria Francesa (1920-2003), de quien se dice que escribió más de 4.000 canciones y para artistas tales como Edith Piaf y Celine Dion. Más información en www.eddymarnay.com

⁷² Más información en <https://bit.ly/3A8Qod9>

Aunque no tiene mayores transformaciones ni traducciones, para mostrar la canción **His eyes, her eyes** he escogido la versión de una de las voces femeninas más importantes y representativas del *jazz*, Sarah Vaughan, junto a Michel Legrand como productor y arreglista; la razón de ello es porque, siendo ambos dos grandes *jazzistas*, hicieron estas grabaciones al margen de este género musical, en un disco con formato sinfónico, en *balada* y con un estilo vocal lírico. Es una versión bastante apegada a la concepción original, pero que demuestra el interés que han tenido muchos *jazzistas* norteamericanos en interpretar la música de Legrand:

**Balada*. Sarah Vaughan with Michel Legrand. F&R Records. 1972. (Provista por Mainstream Records). <https://bit.ly/39N6INp>



What are you doing the rest of your life forma parte de la banda sonora de la película “The Happy Ending” (1969) — “Con los ojos cerrados”—, escrita y dirigida por el cineasta norteamericano Richard Brooks —canción que también fue nominada al Oscar y Globo de Oro como *Mejor canción original*. El argumento de este *film* le da un brusco vuelco a los “finales felices” de las clásicas películas “hollywoodenses”. Trata de la vida después de 15 años de matrimonio, bajo la mirada crítica y frustrada de una mujer en su crisis de la mediana edad —Jean Simmons en el rol de *Mary*—, donde cuestiona qué es el amor después de la unión frente al altar. Y en medio de toda la estabilidad que le ha brindado su vida marital, que le ha ofrecido un “buen esposo y buen padre”, en apariencia condescendiente, paciente y amable,— abogado exitoso encarnado por John Forsythe—, ya algo indiferente y más preocupado por su trabajo que por el amor que inicialmente los unió (exponiendo la idea de que es lo que normalmente ocurre en la mayoría de los “buenos” matrimonios), *Mary* se refugia en el alcohol y en la ilusión de las viejas películas románticas donde la pasión nunca desaparece.⁷³

⁷³ Más información en <https://bit.ly/3fzh78Y>

En una entrevista realizada a la dupla de compositores Bergman, comentaron que cuando les fue encomendada la canción principal de esta película, parte de las indicaciones era que sirviera tanto para el inicio, es decir, para el momento en que *Mary* tenía esa expectativa por un futuro ideal al momento de casarse, como para el final, cuando *Mary* entra en conflicto con el resultado de su matrimonio o la idea que tenía del mismo; significó un enorme reto para ellos. Para ilustrar un poco más ese proceso, cito un pequeño extracto de dicha entrevista:

Una canción realmente debería ser como un personaje, no debería estar ahí de forma gratuita" (...) Bergman sonríe, "Todos son diferentes, todos muy interesantes. Por ejemplo, la canción '¿Qué estás haciendo el resto de tu vida?', Michel (LeGrand) había escrito ocho melodías para esa escena y cada una fue fabulosa, pero no eran las adecuadas para ella." Y Marilyn dijo: "¿Qué sucede si la primera línea de la canción es '¿Qué estás haciendo el resto de tu vida?'. Y luego procedió a escribir otra melodía basada en esa frase."⁷⁴ (The Kokomo, 1980)

Para esta canción hago referencia a dos versiones que ya se encuentran dentro del género *Bolero* e incluso una de ellas, traducida al español bajo criterios muy libres, trabajos que se pueden contrastar con mi elaboración creativa; en el caso de la traducida, se hizo la adaptación de la letra con una visión contraria a la mía pues, en mi caso, pretendo respetar el significado de la letra original; en cambio esta versión dispone de una composición totalmente nueva y distinta al contexto de la escena de la película a la que corresponde, aun cuando mantiene las temáticas de amor y el desamor:

**Bolero - Versión en español*. Marita Alban Juárez Quartet, CD "Aguas Calientes" 2015,

Youkali Music, España. <https://bit.ly/39NPnyq>



**Bolero*. Orquesta Típica 73, charanga cubana y salsa. José Alberto "El

Canario" (vocalista), 1973. Inca Records. Puerto Rico. <https://bit.ly/3HRgmpb>



⁷⁴ A song really should be like a character; it shouldn't be just in there gratuitously. As for the composers;" Bergman smiles, "They're all different, all very interesting. "For instance, the song 'What are You Doing the Rest of Your Life,' Michel (LeGrand) had written eight melodies for that spot in the picture and everyone was terrific, but they weren't right for it." And Marilyn said, 'What happens if the first line of the song is 'What are You Doing the Rest of Your Life,' and then he proceeded to write another melody based on that phrase.

Un ejemplo de la consideración de *What are you doing the rest of your life*, como un *standard*, es su inclusión en los discos “American Songbook” (2006) y “American Songbook II” (2007) de Phil Woods.⁷⁵

Summer me, winter me, corresponde a la película “The Picasso Summer” (1969) —“El Verano de Picasso”—, producida en Estados Unidos por Wes Herschensohn y Bruce Campell, escrita por Ray Bradbury y dirigida por Serge Bourguignon. Trata de un arquitecto, George Smith, (Albert Finney) quien se encuentra desmotivado en su trabajo y, además, en medio de la competencia artística generada por una tendencia en boga de San Francisco de los años 60, llamada *hipper-than-you* (que significa algo así como “más a la moda que tú”). Smith, en busca de mayor creatividad e inspirado en las réplicas de las obras de Picasso que cuelgan en las paredes de su apartamento, decide ir a buscar al artista al Sur de Francia, aventura en la cual su esposa Alice (Yvette Mimieux) decide acompañarlo. Pero a lo largo de la travesía y dada la obsesión que desarrolla Smith por encontrarlo, el matrimonio se enfrenta a una crisis que pone en riesgo su unión.⁷⁶

Para su audición escogí una versión de la cantante neoyorquina Marlene Ver Plank, que mezcla en el arreglo el estilo del *walking bass jazz* con la *balada pop*. Resulta llamativa porque dicha concepción sugiere que la artista percibe a *Summer me, winter me*, no sólo como una canción que fue originalmente compuesta como una *balada* para la banda sonora de una película, sino con el potencial de convertirse en un *standard* del *jazz*, combinando dos estilos vocales en su interpretación: uno, de voz llana, ligera, sílabas cortas y sin *vibrato* para cantar al ritmo y tempo del *walking bass*, y el *pop*, con técnica vocal que sí incluye la fuerza del *vibrato* y largos finales expresivos; representa una clara muestra de la idea del “power balad” de Metzger; y esto no es fortuito, pues es una grabación de 1987, momento en que la *balada*

⁷⁵ Más información en <https://bit.ly/3A66hB1>

⁷⁶ Más información en <https://www.warnerbros.com/movies/picasso-summer>

pop se encontraba en pleno auge. Esta versión transmite la idea de que la música de Michel Legrand posee gran parte de los valores de la cultura musical norteamericana.

**Walking bass jazz - balada pop*. Marlene Ver Plank. Pure and natural. 1987. Audiophile Label. ACD-235. <https://bit.ly/3NxTEUx>



The summer knows corresponde a la película “Verano del 42” (1971) y, de acuerdo con el reporte que ofrece la página web “Secondhandsongs”, dedicada a rastrear y compilar versiones y adaptaciones de todo tipo de temas alrededor del mundo, fue una de las canciones más versionadas de ese mismo año⁷⁷. Escrita por Herman Raucher, producida por Richard A. Roth y dirigida por Robert Mulligan bajo la producción general de la Warner Bros. Basada en el Best Seller de Raucher narra, con una estética de gran erotismo, romance y drama, la historia de un adolescente en plena pubertad —Hermie, Gary Grimes—, que se enamora por primera vez de una hermosa chica —Dorothy, Jennifer O’Neill— cuyo esposo se encuentra luchando en medio de la Segunda Guerra Mundial. Esto ocurre durante las vacaciones de verano que, este chico de catorce años pasa en la Isla Nantucket (en Massachusetts, frente a las costas de Nueva Inglaterra). El encuentro sexual que finalmente se da entre ambos, marcando para siempre su vida, sucede minutos después de que ella recibe la triste noticia de la muerte de su esposo. Una escena inolvidable y, de seguro, la más importante de la película. Basada en las memorias del escritor, se muestra el paso a la edad adulta, pero de una manera sublime y artística, no explícita (Feldman, 2018) .

En este caso tomo como ejemplo una versión en la que se hizo la traducción contraria a la que hemos visto en casi todas las canciones de Legrand, que suelen ser originalmente escritas en francés y traducidas al inglés. La misma, cantada e interpretada al piano junto a su trío por el propio Legrand, se presenta en francés con letra de Jean Dréjac, grabada el 19 de abril de 1976 por la Radio Televisión Suiza.

⁷⁷ Más información en <https://secondhandsongs.com/work/51602>

La escogí porque en ella vemos al compositor trasladando una de sus producciones norteamericanas, a sus raíces francesas, y cantada con mayor sencillez técnico-vocal a la desarrollada en su formación lírica, muy ajustada al estilo del *jazz*.

**Slow swing jazz*. Michel Legrand junto a François Zanotti en la batería y Jean-Yves Petiot en el contrabajo. 19/04/1976. Especial de Cine. Radio Televisión Suiza.

<https://bit.ly/3QIxBNv>



Acerca de **This quiet room**, no existen registros ciertos de por qué fue escrita más allá de la inspiración propia del compositor. No pertenece a ninguna banda sonora y no hay reseñas conocidas que narren la razón de su composición. De hecho, le escribí a los Bergman, autores de la letra, para conocer las razones de su origen, y su asistente me respondió que tan sólo era una canción de Legrand sin contexto alguno,⁷⁸ la cual data de 1975 (Alfred Publishing CO., INC., 1997). Es muy poco popular y esta condición la convierte en una canción de particular interés, ya que aporta la posibilidad de explorar vocalmente otro tipo de composiciones.

Ese mismo año, tanto Legrand como la dupla de escritores, participaban de otros proyectos: los Bergman estaban inmersos en la producción de la película “The way we were”, junto a Barbra Streisand y Robert Reford, y Legrand trabajaba para otros dos rodajes, “Los viajes de Gulliver” y “Le Sauvage” —esta última protagonizada por Catherine Deneuve e Yves Montand—; igualmente, se encontraba en plena producción de un disco que, aunque su título sugiere que es de uno de sus conciertos, en realidad se grabó en los estudios Olympic de Londres para la RCA Victor: “The Concert Legrand”; hay muy pocas referencias de él, sólo se evidencia su distribución en Londres, Estados Unidos, Francia y Japón, y la participación de

⁷⁸ Ver anexo No. 7.

grandes *jazzistas* entre los que se encuentra Phill Woods. En esos años, Woods y Legrand trabajaban juntos con mucha frecuencia. Con él produjo otro álbum llamado “Michel Legrand live at Jimmy’s”⁷⁹.

This Quiet Room es otra de esas composiciones en las que Legrand es más intelectual que comercial, es decir, donde la melodía se encuentra sujeta a progresiones armónicas y modulaciones muy elaboradas, un lenguaje al que se aventura a utilizar, cercano al *jazz* de Coltraine o Miles Davis, y que no fue escrita para la escena de una película o por encargo. Es muy probable que, por esta razón, existan pocas grabaciones profesionales de versiones cantadas disponibles. La mayoría son interpretaciones instrumentales, muy escasas también. A pesar de no ser una grabación de alto nivel, para poder mostrar sus características, menciono la versión de un estudiante del Spectrum Choral Academy⁸⁰ quien la presentó en su concierto de fin de curso:

**Balada*. Brett Keniston, Arr. Dave Barduhn. 2018. Spectrum Choral Academy, Youth Chorus. Washington, USA. <https://bit.ly/3NhEv9x>



How do you keep the music playing es otra de las transcendentales canciones de Michel Legrand compuesta para la película hollywoodense “Best Friends” (1982). Escrita por Valerie Curtin y Barry Levinson, y dirigida por Norman Jewison —mismo director de *The Thomas Crown Affair*—, bajo la producción de Timberlane Productions. Exitosa comedia que trata de un par de guionistas que trabajan juntos y deciden casarse (*Richard*, interpretado por Burt Reynolds, y *Paula*, por Goldie Hawn). Ella teme que el matrimonio acabe con la excelente relación que mantienen. En medio de todo el proceso hacia el evento, deben enfrentarse al momento en que conocen a sus padres, primero los de ella y luego los de

⁷⁹ Más información en www.michellegrandofficial.com

⁸⁰ Academia de canto para niños y adolescentes, Washington, Estados Unidos. Más información en www.spectrumchoralacademy.com

él. Bajo esas circunstancias se plantean divertidas situaciones que los pone en aprietos y los hace cuestionarse la decisión⁸¹. Esta canción obtuvo una nominación al Oscar como *Mejor Canción original*.

Ha sido versionada por casi todos los cantantes de música popular anglo y europeo de mayor reconocimiento internacional. Es un tema que ha permeado en varios universos musicales. Por lo general es interpretado con técnica vocal lírica pero dentro del género de la *balada pop* o *power balada*, y así lo podemos evidenciar en versiones como las de Tony Bennett, Barbra Streisand, Patti Austin, Celine Dion, entre muchos otros. Para su audición, he escogido la interpretación y adaptación de un novel artista español que viene de la formación del teatro musical, Paco Arrojo⁸², de amplio rango vocal. La cantó en inglés y español en una misma grabación, haciendo gala de su talento. En este caso, el trabajo de traducción está bastante apegado a la letra original, e incorpora en el final el mismo arreglo compuesto para el cantante Tony Bennet en 1986 por el arreglista Jorge Calandrieli, para su disco "The Art of Excellence"; presumo que por ser una de las versiones más clásicas de todos los tiempos.

**Balada pop*. Paco Arrojo. How do you keep the music playing? Proyecto "A 2 Lenguas"

(Standards). 2013. <https://bit.ly/3OHujrR>



Para concluir, la mayor evidencia de cómo la música Michel Legrand paso a formar parte, mayormente, de este grupo de compositores incluidos en al *Great American Songbook*, y de cómo se internacionalizó aún más, es la inmensurable lista de artistas que la han interpretado, entre los cuales podemos mencionar: Tony Bennett, Henri Mancini, Astrud Gilberto y Gil Evans, Vikki Carr, Frank Sinatra, Barbra Straisand, Arturo Sandoval, Ray Conniff, Herb Alpert & The Tijuana Brass, Art Farmer, Cher, Louis Armstrong and The All Stars, Frank Pourcel, Liza Minelli, Nana Mouskouri, Lena Horne, Mel Tormé, José

⁸¹ Ficha técnica de la película en <https://www.filmaffinity.com/es/film150121.html>

⁸² Más información en <http://www.pacoarrojo.com/biografia/>

Feliciano, Ana Caram, John Williams, Laura Fygi, Peggy Lee, Sergio Mendes & Brasil '66, Wes Montgomery, Carmen McRae, Carol Burnett y Martha Raye, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Elis Regina, Joe Pass, Benny Goodman, Erroll Garner, Mel Tormé, Bobby Cooper, Oscar Castro-Neves, Carol Weisman.

4. Estado del Arte

En esta sección es importante comprender que, aunque se han realizado múltiples producciones musicales y versiones, tanto en distintos géneros como en diversos idiomas, de las canciones de Michel Legrand, en medio de una exhaustiva búsqueda no se halló ningún tipo de documentación que validara, explicara, describiera o diera soporte —ni siquiera informalmente—, a los procesos a través de los cuales se crearon dichas versiones. Esto convierte esas grabaciones en fuentes primarias, razón por la cual han sido consideradas “antecedentes” y no, “estado del arte”. Sin embargo, han sido útiles para contrastar con la propuesta de investigación-creación de este trabajo.

En cuanto a la interpretación técnico-vocal de géneros y ritmos musicales caribeños que nos atañe, especialmente concentrados en Cuba, también es casi inexistente la literatura académica que podemos encontrar al respecto, por lo cual se vuelven más relevantes aún, los datos que puedan derivarse de este. Es la misma razón por la que se hace pertinente destacar la información que nos aporta el trabajo de grado de Noila Carranza Cárdenas de la Universidad Veracruzana de México quien, en su búsqueda por establecer una guía de “canto latino”, como ella misma lo define, ha hecho diversas indagaciones como por ejemplo, acerca de la relación entre la prosa y la clave cubana; las clasificaciones de versos por número de sílabas y el aporte de los patrones rítmicos del *son*, el *danzón*, el *montuno*, el *bolero*, entre muchos otros. Además describe, de manera general, su instrumentación. Comienza por resaltar que la “improvisación versada” es muy importante en los cantos populares como herencia del “sincretismo”

español y africano, con el indígena americano. Hace un breve recorrido por la historia de los *cantos populares latinos* —cuya definición, ella misma admite que no existe—, enmarcados en géneros y ritmos musicales tales como los antes mencionados, la *salsa*, el *mambo*, el *tango*, el *latin jazz* y afines. Para ella, desarrollar ejercicios de improvisación melódica con original inspiración, es fundamental para la interpretación vocal de estas músicas del repertorio latinoamericano. Afirma que “el cuerpo, o la acción corporal, es la fuente, el instrumento y la acción primaria de todo conocimiento ulterior”. Por ello, considera que el desarrollo del sentido rítmico también es un aspecto primordial. Propone actividades tales como hacer “lectura cantada” y “lectura en formas rítmicas”. En sus recomendaciones para “músicos y cantantes latinos”, también aconseja conocer la estructura métrica de cada “estilo” como requisito indispensable para ensamblar con la agrupación. Existen otros trabajos que abordan al “canto latino” desde el punto de vista teórico, pero únicamente este, lo hace de manera teórico-práctica (Carranza Cárdenas, 2014).

En cuanto a la traducción de las letras de canciones, se presenta la misma escasez de documentación académica acerca de los procesos que se han dado detrás de los resultados de traducciones y/o adaptaciones ya existentes. Sin embargo, hago referencia a dos trabajos donde se presentan análisis del proceso, también de canciones provenientes de bandas sonoras, que decanta aspectos bajo las cuales fueron traducidas. El primero es el de Ainara Martínez de la Cal (Martínez de la Cal, 2014-15), donde expone un proceso de análisis descriptivo de las traducciones al español que hiciera la empresa Disney© de la música de sus películas “El libro de la selva”, “El Rey León” y “Pocahontas”. Establece, entre otras consideraciones, la discusión acerca de si ser o no, más fiel al significado de la letra que a la estructura musical. Al igual que Disney —guardando las distancias—, parte del objetivo de este trabajo es presentarlo al universo hispanoparlante, lo cual presupone la importancia de su traducción. Martínez concluye a lo largo de sus análisis, que la técnica predominante en dichas traducciones y/o

adaptaciones es lo que ella misma ha denominado la “creación discursiva”, es decir, la fórmula de reescribir las canciones en función de que sean más “cantables”⁸³, aun cuando los letristas respetan en gran medida, el contenido de las canciones originales. Para describir cada oración traducida, menciona técnicas que enumero a continuación: *traducción literal*; *modulación* (pequeña variación de la oración); *substitución* (cambio general de la frase); *particularización* (nombrar un objeto específico); *generalización* (dejar por fuera el nombre de cosas específicas, por ejemplo, “pera” por “fruta”); *alteración* (cambiar el nombre de alguna cosa, pero relacionado con ella); *omisión* (se elimina el elemento de la frase).

El otro análisis es el presentado por Béatrice Martínez y Raúl Eduardo González del Instituto Francés de Madrid y la Universidad de San Nicolás de Hidalgo, respectivamente (Martinez & Gonzalez, 2009), en el cual toman en cuenta otras consideraciones; explican que, tanto el discurso musical como el lingüístico, están formados por una sucesión de sonidos en orden lineal. Su manera encadenada de presentarse va cobrando complejidad y significación. Pero que, aunque la música y la poesía tienen eso en común, las unidades que las componen no son del todo equivalentes, ya que las notas musicales no siempre tienen la misma duración —muy significativo para la conformación de una melodía—, y en la prosodia la duración de las sílabas se vuelve irrelevante. Por tanto, se debe adaptar el discurso poético a la longitud de las notas en función de preservar la melodía original. También resaltan la importancia de hacer coincidir los acentos musicales con los prosódicos.

⁸³ “Cantable” deriva del término “singability” por Johan Franzone definido en el marco teórico. Pág. 62.

5. Marco Teórico

5.1. Versión musical

Son diversas las discusiones acerca del concepto de *versión* que casi siempre se han dado dentro del contexto de las grabaciones musicales. Y aunque este trabajo tiene como propósito entre otras cosas, producir un recital —no una grabación— constituido por nuevas propuestas interpretativas de las canciones de Legrand, también podemos considerarlas como *versiones*. Para estos efectos me he adherido a la definición establecida por Alejandro Polemann en el marco de las músicas populares:

No es otra cosa que el resultado del tránsito del *tema* a través del *arreglo* y la *interpretación*, siendo el *género* un marco organizador de los procedimientos y de las decisiones que se llevan adelante en cada una de estas instancias. *Arreglo* y *versión*, lejos de ser sinónimos, representan objetos y momentos distintos. El arreglo, como procedimiento y material, es una tangibilidad diferente a los otros estratos. En otras palabras: la versión sería la música misma como resultado del tema + el arreglo + la interpretación, y representaría, en algunos casos, una muestra más del género. (Polemann, 2013, pág. 100)

Como podemos observar, se resaltan dos procesos que son intrínsecos a la versión: el arreglo y la interpretación. Acerca del arreglo, hace referencia a un artículo del musicólogo argentino Diego Madoery quien lo define, junto al género, como el marco al que pertenece la obra. Y lo distingue del concepto de versión definiéndolo como el “procedimiento”, en contraposición a la versión que constituiría el “producto” (Madoery, 2000). Al respecto, Polemann concluye que el arreglo y la versión son momentos, acciones y resultados distintos dentro de la producción artístico-musical, y que deben diferenciarse del todo de la interpretación. Para la elaboración del arreglo se consideran aspectos musicales relacionados con la forma de la composición originalmente concebida (tempo, fraseo melódico, armonía y estructura), haya sido grabada o no; el estilo, el género y su tiempo —moda— e instrumentación. Tiene como finalidad, no sólo la creación de una nueva *versión*, sino dejar sentadas las bases para la interpretación del o los solistas, sean vocales o instrumentales.

Considerando que la interpretación por sí misma, es única en tanto que la percepción subjetiva del intérprete hace que los recursos tales como el arreglo, se subordinen a sus necesidades expresivas — independientemente de las indicaciones y las herramientas tradicionales que se usan en la práctica para la identificación de un género (sin caer en esencialismos)—, se podría decir que es la base fundamental y distintiva de una versión.

Por otra parte, Rubén López Cano define la *versión* como “una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad.”

Desde el punto de vista del oyente, ya no del intérprete, López Cano también la identifica como la relación que éste establece entre la canción que considera *original* (o su referencia), y la que entiende como su *actualización*. Indica que para que reconozca una canción como versión, deben darse las siguientes condiciones:

1) que existe, por lo menos, una grabación o performance anterior conocida y reconocida socialmente; 2) que la canción se asocia estrechamente con el cantante o banda de esa versión anterior y con su respectiva escena musical; 3) que se construye sobre el tema un particular sentido de pertenencia a ese cantante, banda y/o escena y 4) que la nueva versión introduce una transformación, de la intensidad que sea, en el espectro de significación de la canción. (López Cano, 2011, pág. 62)

También la considera como *un acto creativo del arreglista o compositor, un fenómeno social o comercial*.

En este orden de ideas, podemos decir que las propuestas interpretativas vocales de las canciones de Michel Legrand que derivan de este trabajo son una elaboración creativa y al mismo tiempo *versiones*, no sólo porque cumplen con todas las condiciones anteriormente enumeradas, sino porque tanto desde

el punto de vista del intérprete, como del oyente, constituyen productos diferentes a las grabaciones y performances existentes.

5.2. Interpretación

Varias de las acepciones del término “interpretación” se cruzan en este trabajo. En una primera instancia cuando hacemos referencia a una propuesta interpretativa técnico-vocal, que alude directa y explícitamente a la ejecución musical; y en un segundo lugar, al trabajo de traducción-adaptación-composición de las letras de las canciones, donde la “interpretación” del texto original (comprensión lectora) es fundamental. Ambas pasan por el filtro ineludible del intérprete-creador. Ambos son procesos fundamentalmente hermenéuticos porque, aunque el primero tenga bases en aspectos técnicos, requiere de una previa percepción subjetiva de la música para ser interpretada; y en el segundo caso, del mismo modo depende de una comprensión tamizada por el componente lingüístico (texto) y cultural de quien traduce, entre otras cosas. Es por ello por lo que haré referencia a varios conceptos teóricos del musicólogo y compositor Lawrence Kramer expuestos en su libro “Interpreting Music” sobre *la hermenéutica como el arte de la interpretación* (Kramer, 2011).

Respecto a la interpretación musical, Kramer señala que el intérprete la *reproduce* y al mismo tiempo *produce* una comprensión de esta; que, desde el punto de vista hermenéutico, es una “interpretación abierta”, es decir, que no depende directa ni únicamente del conocimiento previo que tenga el ejecutante, sino de lo que produce a través y desde él. Considera que el enriquecimiento del concepto de *interpretación* desde la hermenéutica es vital como alternativa para tomar en cuenta tanto el empirismo como lo académico como fuentes de conocimiento, así como que la *interpretación abierta* es un vehículo esencial para la subjetividad, en el más profundo sentido de la palabra, es decir, “ser y estar

siendo conocido” como capacidad fundamental para la interpretación (generar significado). Establece dos caminos que se deben complementar para interpretar música: entender el trabajo musical y ejecutar lo escrito en la partitura, ambos en función de darle significado a la obra.

Hace alusión a lo expuesto por Hans-George Gadamer⁸⁴ en su libro “Truth and Method” (1960), quien defiende que el prejuicio es un elemento esencial en la interpretación. Refiriéndose a la lectura en general, dice que es prácticamente imposible escapar al carácter histórico del entendimiento. Cualquier comprensión de un texto del pasado, involucra una fusión entre su horizonte conceptual y el del lector; que siempre se produce una fusión entre nuestros prejuicios y el riesgo que el texto nos propone tomar (Kramer, 2011, pág. 4).

En su capítulo titulado “Language”, Kramer explica que en el lenguaje existen múltiples símbolos, códigos y convenciones para establecer oraciones con un sentido bastante específico, pero que no por ello, poseen significado. Que para obtener “significado” debe ser producido —porque es “singular”, “contingente” y “polimorfo” al sujeto (Kramer, 2011, pág. 22). No es lo mismo leer un texto que experimentarlo. La interpretación va más allá de los símbolos per se. Sin interpretación, puede haber información, pero no por ello, comprensión. La música, por ejemplo —continúa diciendo—, logra enganchar al intérprete y/o al oyente, con ese componente que trasciende a los signos de su lenguaje, causando sentimientos y/o expresividad. Y de esta experiencia subjetiva emerge, entonces, el significado.

Sobre la base de estos enunciados, es posible concluir que la elaboración de la propuesta interpretativa técnico-vocal dependerá de lo que experimente al integrar los datos que arrojen los análisis de los cantantes de los géneros escogidos, con mi propia manera de cantar; la experimentación es el

⁸⁴ Filósofo alemán (1900-2002).

vehículo que le dará mayor significado a mi interpretación. Del mismo modo, el resultado de las *traducciones-adaptaciones-composiciones* de las letras en español, constituirán el producto de haber experimentado la interpretación de lo percibido en el idioma original, es decir, de haber tamizado sus letras mediante mi propia cultura y conocimientos. Y, por último, al unir ambas percepciones y vivencias tanto musical como lingüística, tendré como producto final una expresión artística subjetiva y singular, una *interpretación* propia e integral (autoetnografía).

5.3. Usos y prácticas de técnicas vocales en el contexto de la música popular latinoamericana

En mi experiencia como estudiante de técnica vocal a lo largo de poco más de 26 años, me he encontrado con diversos métodos, pero la mayoría orientados a la formación lírica, tanto desde el punto de vista estilístico, como mecánico-orgánico. Algunos docentes coinciden conmigo en este punto como, por ejemplo, los profesores argentinos Mónica Valles y Daniel Machuca —de la Universidad Nacional de la Plata—, quienes expresan la siguiente inquietud:

A lo largo de la historia el canto ha tenido un lugar fundamental en la práctica musical por lo que se constituyó como una habilidad a desarrollarse en los espacios de formación del músico profesional. Los caminos para llegar a esto han sido muy diversos. Sin embargo, un modo de producción vocal académico, basado en el estilo y la estética lírico/coral, aparece repetidamente para consolidarse como prototipo en el abordaje de las distintas formas de canto, sin tomar en consideración el contexto, la heterogeneidad e identidad propia de cada estilo. (Machuca Téllez D. /., 2020, pág. 185)

Sugieren que casi todo el desarrollo de estas técnicas de producción vocal, han estado tradicionalmente enmarcadas en el contexto centroeuropeo, con el uso de métodos muy parecidos entre sí y orientados a la homogeneidad del timbre, la impostación, la respiración abdominal, la precisión en la articulación vocal, el desarrollo de la intensidad de las dinámicas, el *vibrato* y el fortalecimiento de la laringe. Como nos lo recuerdan los profesores del *Laboratorio de la Voz* de la Universidad de Navarra (Marqués Girbau et al., 2006), a lo largo del siglo XIX y primera mitad del XX, era necesario tener una voz

de gran volumen, ya que se cantaba en teatros más grandes y junto a orquestas sinfónicas que exigían una formación vocal de mucha fuerza y largo alcance. Surgió la técnica del “covering” que Manuel García denomina la *voix sombrée*, que consiste en el descenso de la laringe para crear un mayor potencial acústico y producir un *vibrato* en el que las modulaciones de frecuencia sean mayores. (Marquez Girbau, Fernandez Gonzalez, Uzcanga Lacabe, Ruba San Miguel, & Garcia-Tapia Urrutia, 2006, pág. 66)

Esta herencia estilística y técnica de la manera “correcta” de cantar, se sostuvo incluso después de la llegada de la tecnología de la grabación de audio, es decir, la aparición del micrófono. Todos esos grandes cantantes populares de principios del siglo XX, como por ejemplo de géneros caribeños como el *bolero* —la mayoría de ellos con esta formación vocal lírica— tuvieron que aprender a regular el gran volumen que habían desarrollado en su voz, en procura de no distorsionar la captación sonora a través de esos modernos equipos.

Sin embargo, eso no significa que muchas de las músicas populares no desarrollaron su propia metodología —seguramente sin saberlo—; por ejemplo, la utilizada en el *metal*, *rock*, *hardcore* y afines, cuya interpretación se basa en el grito, el *rasgueo* y el sonido gutural. También podemos mencionar otras identidades vocales hispanoamericanas como la del *candombe*, la *murga*, la *salsa* y la *cumbia*, donde el sonido es principalmente nasal. (Machuca Téllez D. /., 2020)

Valles y Machuca hacen mención del trabajo teórico *Posicionamiento de la laringe en la voz cantada* donde evalúan las técnicas vocales desde el punto de vista laríngeo, y las ubican en los niveles *Profundo*, *Intermedio* y *Elevado*. El primero se refiere a la característica fisiológica de apertura y redondez del tracto vocal —que incluye cavidades oral y nasal, faringe y laringe—, cuello ensanchado, mucha presión abdominal y una enorme exigencia física. Cuando este método es bastante más pronunciado, se

le adjudica al canto *lírico*; y en términos medios, a estilos como el *bolero*, el *tango* y el *folclor* de principios del siglo XX. El *Intermedio* habla del estrechamiento del tracto vocal y acortamiento de la cavidad faríngea, en el cual se deben compensar los aspectos corporales para evitar tensiones. Dado que su resultado tímbrico tiende a la brillantez, lo asocian con géneros como el *rock*, *jazz*, *pop* y *balada*. A diferencia del nivel *Profundo*, en el *Intermedio* se hace un uso extensivo de los registros vocales —que incluyen el *fry*, *pecho*, *falsete*, *cabeza*, *silbido*—, cambiando notablemente la tesitura en función directa de las estéticas y estilos musicales. Y el *Elevado*, se caracteriza por una significativa disminución tanto de la presión aérea como de la laríngea, permitiendo emitir sonidos sin mayor dificultad. Cuello delgado, mínima apertura del tracto vocal, poca inversión de energía corporal y gran flexibilidad en el paso de un rango a otro — *passaggio*. Alternando con el nivel *Intermedio*, se puede asociar a géneros específicos como la *bossanova* y el *jazz* contemporáneo —*cool jazz*. Pero es muy común entre la mayoría de los géneros populares latinoamericanos. (Machuca, 2018)

De acuerdo con los profesores del *Laboratorio para el estudio de la experiencia musical*, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de la Plata, existen al menos tres grandes grupos de sistemas pedagógicos para la educación de la voz: las pedagogías tradicionales, las basadas en la salud vocal y las fundamentadas en la experiencia corporal, emocional y cultural. Las tradicionales, como lo hemos evidenciado, se refieren a la enseñanza del canto lírico principalmente; y ya luego del desarrollo científico en el estudio del aparato fonador y el funcionamiento del cuerpo en el canto, las pedagogías basadas en la salud vocal se han adherido a esta misma práctica tradicional ya que, en efecto, se ha demostrado que la técnica vocal lírica evita la mayoría de las patologías asociadas. Sin embargo, estas pedagogías y recientes investigaciones también han servido para asentar las bases del desarrollo de otras técnicas vocales y técnicas extendidas, aplicables al canto popular contemporáneo. Y por último, la escuela de canto basada en la experiencia del cantante que, a mi parecer, resulta aún más interesante para insertarlo

dentro de la interpretación de géneros populares; en este ámbito se suman las escuelas de psicología moderna, la etnomusicología y la musicología, las cuales compilan conocimientos de la propia práctica musical a partir de su contexto histórico, emocional y socio-cultural. En estas pedagogías se plantea la actividad ya no como la construcción del sonido desde la técnica vocal únicamente, sino desde el desenvolvimiento del cantante dentro de su propio medio ambiente, agregando su percepción y visión “local” a la expresión interpretativa (Machuca Téllez D. P., 2019).

En general el canto popular, sobre todo el tradicional nacido de la práctica musical identitaria y espontánea de nuestros pueblos, desde el punto de vista técnico, ha sido hasta cierto punto estigmatizado por los partidarios de la técnica del *bel canto*, como un conjunto de formas de cantar repleto de “malos hábitos” generalmente derivados de la voz hablada y que, incluso, se les considera “vicios” o “defectos” al cantar; en otras palabras, contraproducentes para la salud vocal. Basándonos en el *Método Neira de Educación Vocal* (Neira, 2013) y la experiencia que comparte en su Blog el contratenor argentino Daniel Guzmán⁸⁵ (Guzmán, s.f.), encontramos la descripción de algunos de esos “malos hábitos”:

Temblor de la voz: a veces se lo conoce como voz *caprina* (de cabra), que puede deberse a una mala imitación del *vibrato* o a la inestabilidad de los músculos respiratorios, de la lengua y labios. Otras veces puede ser causado por falta de apoyo y deficiencia en la reserva aérea. También por la flacidez muscular que deriva del envejecimiento.

Voz engolada: vicio fonatorio, donde el sujeto pone rígida la pared faríngea produciendo una voz de timbre oscuro; esto puede provocar fatiga además de interferir en la articulación —se puede relacionar con el canto gutural. La Prof. Neira lo describe como una resonancia acentuada en la garganta que produce un sonido apretado en el fondo de la boca lo cual, genera tanta tensión, que impide el alcance de los rangos agudos.

⁸⁵ Fonoaudiólogo. Doctorado en Fonoaudiología. Especialista en voz. Cantante Lírico en la cuerda de contratenor. Buenos Aires, Argentina.

Voz nasalizada: pereza del velo palatino, que no permite que se eleve lo suficiente, provocando la salida de aire por la nariz. La profesora Neira hace una distinción dentro de esta categoría, y la divide en resonancia hipernasal (anteronasal) e hiponasal (retranasal).

Entubamiento: resonancia que se da en el paladar blando. Genera una emisión oscura, cerrada y poco apretada que también dificulta el alcance de los agudos. Como su nombre lo indica, la voz pareciera estar metida en un tubo perdiendo así, la capacidad de proyectarse hacia afuera.

Emisión chata o desbordada: los sonidos son demasiado abiertos, sin redondez; se escuchan estridentes. Es un flujo sonoro que sale hacia afuera sin enriquecerse de los resonadores, sin suficiente color. Genera mucha tensión en la laringe que se puede observar en los gestos de la cara y el cuello.

“Poitrinage”: es un término comúnmente utilizado por foniatras y fonoaudiólogos, que describe la llamada *voz de pecho*, es decir, que en el pecho es donde se da la mayor resonancia. Esto le sucede normalmente, a las voces graves y oscuras no colocadas.

Resonancia occipital: incorrecta vibración de los repliegues cordales, que sólo contactan sus bordes libres, alterando todo el mecanismo de producción del sonido (*falsete*).

Ataque soplado: cuando la presión aérea es insuficiente, las cuerdas vocales no aducen totalmente y se produce un considerable escape de aire.

Ataque blando: los repliegues contactan en forma vaga e hipotónica sin permitir dar sonido al impulso que necesita para colocarse correctamente. Un ejemplo de esto también es el *falsete*.

Ataque brusco: el sonido se produce de forma brusca (golpe de glotis). Esto fatiga la laringe y es la práctica que más puede ocasionar patologías —se puede equiparar al grito y el *rasgueo*.

De acuerdo con estas premisas, el canto popular está repleto de “defectos” malsanos —haciendo alusión a lo mencionado por los profesores Machuca y Valles acerca de “la utilizada en el *metal*, *rock*, *hardcord* y afines, cuya interpretación se basa en el grito, el rasgueo y el sonido gutural.” y “(...) las otras

identidades vocales hispanoamericanas como la del *candombe*, la *murga*, la *salsa* y la *cumbia*, donde el sonido es principalmente nasal.” En otras palabras, carentes de técnica vocal (entiéndase, *entrenamiento lírico*). Desde luego, estamos refiriéndonos a los cantantes de géneros musicales populares que no han recibido mayor formación más allá de la adquirida por la práctica y la experiencia, guiados únicamente por su intuición y condiciones naturales —oído melódico, armónico y rítmico.

A lo largo de mi recorrido por el canto popular, más específicamente la música tradicional contemporánea de Venezuela, la *bossanova*, la *balada* y el *jazz*, así como por el estudio de diversas técnicas vocales, he llegado a comprender que independientemente de su nombre, la mayoría de estos estudios tienen su base en la técnica vocal lírica europea. Afortunadamente, la práctica misma de estos géneros me ha llevado a profundizar más en las formas de expresión de sus estilos y contextos tradicionales, adicionando el estudio de otras técnicas extendidas como el *belting* y el *scat*. Sin embargo, no puedo negar lo indispensable que ha sido la base técnica lírica en cualquiera de sus niveles, *profundo*, *intermedio* o *elevado*, para explorar, manejar y determinar una forma propia y sana de cantar. Incluso, hoy por hoy, de enseñar.

Para avalar esta conclusión, y aunque dichos aprendizajes no fueron realizados desde la teorización, pude documentar de qué trata cada uno mediante las descripciones que, muy detalladamente, elaboraron algunos autores, entre ellos la Maestra argentina Ma. Cristina Jackson-Menaldi y que se ajustan muy bien a lo que he experimentado; los enumero cronológicamente:

Técnica Rusa

(1992-2000). La estudié con la Maestra cubana Lina Brando. Caracas, Venezuela.

Aquí se incluyen países como República Checa, Bulgaria, Rusia, Rumania, Hungría y Polonia. La técnica empleada en estos países genera una voz profunda y entubada con dirección vertical, los armónicos

graves son los que predominan en esta técnica. La posición de la laringe es muy baja y la apertura de la boca es muy abierta, el apoyo y respiración es en la zona abdominal baja. (Jackson-Menaldi, 2005, págs. 191-207)

Técnica Broadway

(1995). Técnica para teatro musical, *Belting*. La estudié con el maestro David Sorrin-Collyer. Nueva York, USA. (Profesor de Liza Minelli y Tony Bennet).

Es una técnica de canto utilizada en muchos géneros musicales como el rock, el pop, el góspel y el jazz, pero sobre todo conocido por su adopción en el teatro musical americano. A menudo se refieren al “Belting”, como una manera de extender el registro de voz de pecho en una región más alta, además del pase, que normalmente tendría que cambiar a la voz de cabeza. Sin embargo, hay una cierta región, que no debe ser entendida como “voz de pecho”, sino como una combinación de resonancia frontal con voz mixta, o la ‘mezcla’. En la mezcla, la voz no suena totalmente como una voz de cabeza ni como una voz de pecho – sino como una combinación de las dos. La estética del Belting corresponde a cantar como suena la voz hablada y darle un sentido de espontaneidad. Aclaremos que la utilización de esta técnica de canto es de naturaleza eminentemente popular, y nada tiene que ver, por lo menos directamente con lo clásico, por el tratamiento estético del mismo. Esta técnica proporciona de gran alcance, claros y muy fuertes tonos de voz, y la técnica utilizada por los actores y la música por muchos cantantes profesionales. A menudo se utiliza en musicales como Broadway ya que, en ellos, la voz cantante tiene que salir de forma clara y con volumen. En esta técnica se resalta mucho el texto y como se caracteriza la voz y como se frasea el mismo estableciendo sentimientos y emociones a través de texturas e inflexiones. (Cáceres, 2014)

Técnica Española

(2002). La estudié con la maestra Helena Vallalta de la Escuela Superior de Canto de Madrid, España.

Esta técnica emplea golpe de glotis para la emisión del sonido. Emplea una voz orgánica y espontánea dando prioridad al acento musical con respecto al acento tónico de la palabra. El timbre que se genera es cálido, la fuerza y el volumen dependen de la respiración apoyada en la parte alta de la cavidad torácica. La laringe y la lengua trabajan en una relación consciente. Los agudos son poco claros, poco redondos, y gritados debido al tipo de apoyo que se emplea. La posición de la boca permanece abierta en posición mediana y tiene apertura en los agudos. La laringe se encuentra generalmente en posición alta. (Jackson-Menaldi, 2005, págs. 191-207)

Técnica Italiana

(2004-2012). La estudié con el maestro chileno, Pedro Salas. Caracas, Venezuela.

La voz generada por esta técnica es una voz que tiene todo el espectro de armónicos del grave al agudo. El color es claro, el sonido es ligado y proyectado en intensidad. Hacia el siglo XIX el canto italiano incluye la cobertura vocal que permite ir de un rango a otro sin cambiar el timbre de la voz. La respiración y el apoyo son la base del canto italiano. El apoyo se sitúa en la zona superior abdominal. La laringe baja o sube de acuerdo con el cambio de alturas. Apoyo diafragmático. (Jackson-Menaldi, 2005, págs. 191-207)

Canto Jazz – Scat

(2012-2018). La estudié en la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, con el maestro Sam Farley. Esta definición es propia, construida desde el estudio de esta especialización en el Pregrado de Música: El canto *jazz* presupone un tipo de emisión de la voz carente de *vibrato*, y que mayormente incluye la práctica del *scat*, un método de improvisación vocal a nivel rítmico, melódico, silábico, armónico, propositivo y expresivo. Es un tipo de interpretación orientada a la creatividad y proposición compositiva sobre un espacio abierto de la pieza musical, tal como la haría un instrumento solista característico del *cool jazz*. La razón de tratar de evitar el *vibrato*, es para tener más tiempo en procura de la agilidad del *scat*.

Una de las reflexiones que quisiera compartir es que, en mi experiencia, muchas de las descripciones que hemos visto del método de algunas técnicas extendidas del canto, sobre todo aquellas aplicadas al canto popular, se parecen a las descritas como “vicios” o “defectos”; ¿habrán sido, esos mecanismos, un poco estigmatizados y subsecuentemente subestimados, por los profesionales del canto lírico en detrimento del profesionalismo del cantante popular? Es una polémica histórica en la que no profundizo en esta oportunidad, entre las necesidades técnicas vocales del canto lírico —el cual, no hay duda, requiere mucho más esfuerzo físico e inversión de energía—, y las del canto popular.

Para concluir, quisiera determinar en rasgos generales, algunas semejanzas y diferencias entre el canto lírico y el popular desde el punto de vista de su exigencia técnica, con el fin de dejar abierta una reflexión acerca de la importancia de educar la voz y buscar complementariedad en cualquiera de los demás recursos técnicos vocales, en beneficio del aumento de la capacidad y versatilidad expresiva del intérprete. Para ello, comparto lo que el profesor Daniel Guzmán, desde su experiencia como docente en la Escuela Latinoamericana de Canto, determina de manera sencilla:

En realidad, la técnica popular no difiere de la lírica, pero las necesidades de uno y otro son diferentes. El cantante lírico necesita desarrollar volumen, resonancia y armónicos, en cambio el cantante popular usa amplificadores electrónicos y no depende de la fuerza o el volumen. La voz popular no busca aprovechamiento máximo de los resonadores a gran volumen. Con respecto al repertorio popular, la prioridad no suele ser la perfección técnica ni el virtuosismo que exige la ópera, donde deben encontrarse la perfección y la emoción para que surja lo sublime. Tampoco en la música popular se encontrarán pasajes con el grado de exigencia de la ópera. Otro factor de diferencia sería que en la música popular se pueden adaptar los tonos de las canciones, en cambio en el género lírico deben cantarse en la tonalidad original. (Guzmán, s.f.)

Habiendo visto con mayor detenimiento en qué consisten todas estas técnicas vocales, podemos comprender la necesidad que tienen todas ellas, indistintamente de que sean orientadas a los estilos líricos o populares, de desarrollar fortaleza física para manejar todo el influjo de energía que se requiere para cantar, sobre todo si se desea aumentar la capacidad de expresión de manera cónsona con el significado de la obra, y mantener una afinación estable.

5.4. “Método Ecléctico para el Análisis Musical” de Lawrence Ferrara

Para analizar las interpretaciones de los cantantes representativos de los géneros y ritmos caribeños propuestos para este trabajo, con el propósito de agrupar y describir las características vocales, así como rasgos estilísticos y expresivos comunes en ellos —en procura de elaborar una guía hacia una nueva interpretación vocal—, he tomado como referencia el *Método Ecléctico para el Análisis Musical* que propone Lawrence Ferrara (Ferrara, 1991). En él, su autor plantea relacionar la percepción musical con la interpretación; busca hacer conciencia sobre dicha percepción de la expresión en la representación de la música, en varios niveles: fenomenológico, formal y hermenéutico. Originalmente ideado para el análisis de la música clásica, lo he adaptado para apoyarme en una herramienta metodológica que me permita analizar algo distinto a la obra, en este caso, la interpretación vocal. La metodología de Ferrara comprende diez etapas que resumo a continuación:

- 1) Contexto histórico: ubicación de la obra dentro de su historia y su tiempo, incluyendo historias personales, períodos, lugar u otros aspectos de interés que ayuden a contextualizar la obra.
- 2) Audición abierta: trata de las primeras escuchas de la obra para su apreciación general en busca de abrirse a una orientación del análisis.
- 3) Sintaxis: en este paso se pone mayor atención al análisis general y formal tradicional de la partitura, cuya descripción debe ser lo más literal y detallada posible como, por ejemplo, en el señalamiento de signos y gráficos de la forma narrativa.
- 4) Sonido-en-el-tiempo⁸⁶: aquí comienza a incrementarse la percepción subjetiva de la obra a diferencia del paso anterior, lo cual luego conversará con otros niveles de significación musical. Describe la forma en que se va construyendo la pieza (significaciones de las líneas melódicas, contexto armónico y estructura).
- 5) Representación de música y texto: observación de cualquier indicación en la partitura —no relacionada con letras—, que describa algún tipo de dinámica (volumen, tempo, intensidad, etc.). Señalamos lo que sugieren los recursos musicales utilizados y lo que representan para el significado de la obra.
- 6) Sentimientos virtuales: concientización de las emociones y sensaciones que causa la obra a lo largo de su desarrollo, relacionado con lo comprendido en la sintaxis y sonido-en-el-tiempo.
- 7) Mundo onto-histórico: relación entre dichas emociones expresadas a lo largo de la obra, y los valores asumidos por el compositor en su momento histórico.
- 8) Segunda audición abierta: como su nombre lo indica, trata de una segunda escucha luego de haber cumplido los pasos anteriores, ya con una conciencia enriquecida de la obra que permite experimentarla de una manera más completa e informada. Este paso, Ferrara considera que podría omitirse según sea el caso.

⁸⁶ La inclusión de guiones en esta frase infiere la narración de hechos “concatenados” que describen la construcción de la interpretación durante la ejecución de la obra.

9) Guía para la interpretación: basada en todos los datos recogidos, se elabora una guía con recomendaciones para la representación de la obra.

10) Meta-crítica: aquí se reúnen la práctica y la teoría, al recoger los aspectos positivos y negativos, funcionales o no, de todos estos resultados del análisis *ecléctico*, que bien podrían significar un aporte al desarrollo de este.

Seguidamente, describo la adaptación de este método para el análisis de interpretaciones vocales:

1) Contexto histórico: breve contextualización histórica del género musical que presenta el cantante — objeto de análisis— y su época.

2) Audición abierta: primeras escuchas de la canción interpretada, para obtener una impresión inicial de su forma y contenido.

3) Sintaxis: descripción formal de la estructura de la canción y de la letra. Resulta pertinente analizar la letra desde el punto de vista formal, ya que en ella se fundamenta gran parte de la interpretación vocal; la manera en que está concebida también representa una guía interpretativa. Por ejemplo, la configuración silábica y la terminación de las frases; la cantidad de sílabas que conforma un verso y las vocales con las que culmina, tienen injerencia en la utilización de recursos técnico-vocales diferentes; cada vocal tiene su nivel de complejidad, sobre todo si son vocales abiertas. Igualmente, el manejo de la respiración cambia cuando una oración es larga o cuando es corta, siendo la primera, la más exigente.

4) Sonido-en-el-tiempo: descripción de cómo van construyendo los intérpretes sus discursos melódicos a lo largo del desarrollo de la canción.

5) Representación de música y texto: relación entre el texto (que para efectos de este análisis serían las letras de las canciones), y la expresividad del cantante a través de las dinámicas que utiliza —volúmenes, intensidades e intenciones expresivas. Recursos con los que busca representar el significado de la letra y el título de la canción.

- 6) Sentimientos virtuales: narración y descripción de sentimientos y sensaciones que me causa la obra desde la percepción subjetiva.
- 7) Mundo onto-histórico: relación entre las emociones asumidas por el cantante para la interpretación de la canción, y una aproximación a su contexto histórico-cultural.
- 8) Segunda audición abierta: luego de nuevas escuchas de la interpretación, desde una mayor conciencia derivada del resultado de los pasos anteriores, detallar lo percibido en esta segunda experiencia.
- 9) Guía para la interpretación: síntesis de las conclusiones obtenidas, derivadas de los datos arrojados por el análisis de las interpretaciones de cada cantante, para considerarlas en mi nueva propuesta interpretativa, en contraposición con mis propios recursos vocales y estilísticos.
- 10) Meta-crítica: recoger qué funcionó y qué no, qué me aportó y qué no, la aplicación de este *Método Ecléctico para la Interpretación Musical*.

5.5. “Traduttore, traditore”. La traducción-adaptación-composición de letras de canciones

Traduttore, traditore (“traductor, traidor”) es un viejo adagio italiano que hace referencia a la imposibilidad de ser totalmente fiel a un texto al traducirlo de un idioma a otro, sin que el mismo sea vea “traicionado” por el traductor, es decir, que sufra alguna modificación. Al respecto, el semiólogo, filósofo y escritor alejandrino, Umberto Eco —quien además ha sido traducido en múltiples idiomas—, en su libro “Decir casi lo mismo”, haciendo alusión a su propia tarea de traductor, por ejemplo, de Nerval⁸⁷ y Queneau⁸⁸, lo define —en su defensa— como “un artesano de la palabra” quien, luego de considerar todos los aspectos de un texto extranjero, negocia con las posibilidades que ofrece su propio idioma para que la interpretación del mismo, contenga no sólo sus simples significados, sino la carga de valores de su

⁸⁷ Gérard Labruine, escritor y poeta francés del Siglo XIX, cuyo pseudónimo era Gérard de Nerval (1808-1855)

⁸⁸ Raymond Queneau, escritor, poeta y novelista francés (1093-1976).

cultura originaria. Establece una discusión acerca de fidelidad, interpretación y negociación. Y en cuanto a la fidelidad, dice: “si consultan cualquier diccionario, verán que entre los sinónimos de fidelidad no está la palabra *exactitud*. Están más bien *lealtad, honradez, respeto, piedad.*” Con esta frase enfatiza la responsabilidad ética del traductor de conservar al menos, y en la medida de lo posible, los elementos esenciales del significado del texto (Eco, 2008)

Refiriéndonos a las letras de canciones específicamente, existen distintas maneras de aproximarse a la traducción de estas. Ningún método plantea reglas absolutas ni inquebrantables a seguir, pero se constituyen en sugerencias bajo el principio de que la traducción es *libre* desde una mirada artística, y coinciden en que deben supeditarse a la música respetando el significado general. Por esta razón, la actividad de trasladar las canciones de Legrand al español, la he resumido en una palabra compuesta por tres procesos relacionados entre sí y que, bajo mi propio criterio, considero que son fundamentales: *traducción-adaptación-composición*.

La traducción evalúa, en primer lugar, el significado “literal” del texto —si es que eso es posible—, es decir, lo traducido desde lo que los diccionarios dicen que significan las palabras. En segundo lugar, se interpreta lo que, en su propio contexto cultural e idiomático, significan las oraciones. Posteriormente, de lo que trata todo el texto en general. Y, por último, se inicia la negociación entre todas las posibilidades que se presentan en el lenguaje al cual será traducido. La adaptación constituye el proceso mediante el cual, dichas posibilidades, serán consideradas en función de otros aspectos más relacionados directamente con la música, como timbre, tono, ritmo y tempo; las terminaciones de las palabras, por ejemplo, como parte de la manera de lograr que la letra tenga lo que denomina Johan Franzon, “singability” (“cantabilidad”) (Franzon, 2008, pág. 374) y el hacer coincidir los acentos prosódicos con los musicales, entre otras consideraciones. La composición entonces vendría a ser el proceso en el que

interviene la creatividad al servicio de que, las ideas centrales que se han extraído de la letra original conserven su contexto y significado. Cito a continuación la definición que hace Franzon de *cantabilidad*:

Si una canción se va a interpretar en otro idioma, la tarea —de traducir— requiere un texto "cantable". Este artículo pretende arrojar algo de luz sobre este concepto de *cantabilidad*, que no veo como un ideal absoluto sino, desde un punto de vista funcional, formado por varias capas que en ocasiones pueden ser modificadas u opcionales.⁸⁹

Asimismo, Qin Jun, en su artículo "Research on the name and nature of song translation" (Qin, 2017) concluye que, para obtener letras traducidas bajo ese mismo concepto de "cantabilidad", la traducción debe cumplir con las siguientes condiciones: 1) conservar las notas musicales, ritmos y rimas; 2) tener naturalidad junto a las expresiones idiomáticas del idioma al que son traducidas; 3) mantener el espíritu y significado de la letra original, 4) sincronizar los acentos, mantener las vocales y los silencios que expresan emociones. También coincide con que la traducción es un arte, que necesita un trabajo recreativo pero sujeto a la música preexistente.

Las profesoras Elena Gritsenko y Evgeniya Aleshinskaya expresan lo siguiente:

La traducción de las letras de las canciones nunca se ha tratado de precisión léxica. Su objetivo es transmitir el mensaje de una canción en un lenguaje diferente haciendo coincidir palabras y música, es decir, integrando el componente verbal de una canción en su ritmo y melodía. En las representaciones multilingües basadas en la llamada transposición lingüística, la equivalencia semántica de la letra original y traducida es aún menos relevante. La función de la traducción de crear significado se conserva, pero trasciende el dominio verbal y se extiende al dominio de la estética musical. (...) El proceso de la significación es múltiple: además de los significados verbales (denotativo y connotativo / referenciado / simbólico), también se pueden crear significados musicales. La yuxtaposición de idiomas puede resaltar el clímax de la canción; reforzar el contraste entre los versos y/o entre el verso y el estribillo, y sirven como una introducción emocional para transmitir el mensaje de la canción.⁹⁰ (Gritzenko & Aleshinskaya, 2016, págs. 165-172)

⁸⁹ If a song is to be performed in another language, the assignment calls for a 'singable' target text. This article aims to shed some light on this concept of singability, which I see not as an absolute ideal but, from a functional point of view, as consisting of various layers, which sometimes may be modified, or optional.

⁹⁰ Translation of song lyrics has never been about lexical precision. Its aim is to convey the message of a song in a different language by matching words and music, i.e., by integrating the verbal component of a song into its rhythm and melody. In multilingual performances based on the so-called linguistic transposition, semantic equivalence of the original and translated lyrics is even less relevant. The meaning-making function of translation is preserved but it transcends the verbal domain and spreads to the domain of musical aesthetics. (...) The alternation of the original lyrics and translated fragments is connected with song structure. The meaning making process is manifold: in addition to verbal meanings (denotative and connotative/indexical/symbolic), musical meanings can also be created. Language juxtaposition can highlight the climax of the song; reinforce the contrast between the verses and/or between the verse and the chorus and serve as an emotional introduction conveying the message of the song.

Otra manera de ver la subordinación de la traducción de letras de canciones a la música es la expresada por el profesor Robert Mayoral⁹¹, quien define a la comunicación como un conjunto de diversos canales, y diferencia al texto de la música, categorizando al primero como un canal lingüístico y verbal, y la segunda, como un canal extralingüístico y no verbal. Es decir, que el traductor debe tomar en cuenta ese aspecto extralingüístico de las palabras del texto impuestas por la música, como por ejemplo, mediante el requerimiento de las sincronías de tempo, espacio y contenido (Mayoral Asencio, 1999).

5.6. Metodología Autoetnográfica Descriptiva y Analítica

En este trabajo utilizo la metodología de la *Autoetnografía Descriptiva y Analítica*, cuyos criterios fueron establecidos por los musicólogos mexicanos Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal-Opazo en su libro *Investigación artística en música* (López Cano & San Cristóbal Opazo, 2014). Mediante la misma, en una primera instancia se establece el registro y transmisión de datos de lo experimentado. Luego, se someten al análisis y reflexión que derivan en un conocimiento base y en una orientación para la elaboración de la nueva propuesta, en mi caso, interpretativa técnico-vocal. Estos dos procedimientos me permiten narrar, describir y observar, el resultado de aplicar la guía para la interpretación resultante del análisis de los cantantes representativos de los géneros y ritmos caribeños seleccionados, en contraposición con mi propio conocimiento y manera de cantar; asimismo, me permite registrar cómo se dan los procesos creativos para la *traducción-adaptación-composición* de las letras de las canciones de Legrand al español. Vale acotar que, compartir estas experiencias, puede abrir una puerta hacia nuevas discusiones acerca de fenómenos que posiblemente requieran ser investigados más profundamente.

⁹¹ Roberto Mayoral Asencio, Miembro del Departamento de traducción e interpretación de la Universidad de Granada, España.

6. Marco Metodológico

6.1. Breve contexto histórico y características de los géneros y ritmos caribeños escogidos

Antes de exponer la síntesis del contexto en que se desarrollaron los géneros y ritmos caribeños que he escogido para versionar las canciones de Legrand, es importante señalar los motivos de su selección. Tal como lo aclaré al principio, la intención fundamental es traer parte de su obra al ámbito latinoamericano, en particular a ritmos y géneros, específicamente del Caribe y sobre todo los provenientes de Cuba, a partir de ciertas coincidencias con el *jazz* que influenció el espíritu compositivo de Michel Legrand como, por ejemplo, su auge entre las décadas de 1920 y 1950. Se puede establecer un diálogo entre estas tradiciones que han tenido una difusión masiva, principalmente a través de la radio; es decir, un encuentro entre géneros caribeños que se han fundado en la percusión afroamericana y la influencia de la música española, y música norteamericana asentada en el *jazz*. Es importante acotar que el origen y desarrollo del *jazz* se ha dado también, precisamente, en torno a procesos de hibridación. Estas manifestaciones músico-culturales han gozado de gran popularidad y mediatización; han recibido múltiples influencias rítmicas y tímbricas, y sonoridades instrumentales como los de la *Big Band*. Estas estéticas, además, asimilan el concepto de *unidad en la diversidad*, haciendo uso de un lenguaje que posee una gran cantidad de elementos en común y, a la vez, han sido y siguen siendo el germen de otras creaciones y variaciones musicales.

En cuanto a los ritmos y géneros caribeños más puntualmente vemos, a través de los análisis de la selección de intérpretes y canciones representativas de cada uno de ellos, cómo se encuentran estrechamente vinculados entre sí, e incluso, en su manera de ser vocalmente interpretados. Algunos de estos cantantes fueron, o siguen siendo, grandes representantes no de uno, sino de varios de estos estilos

musicales. En cuanto a la *bachata*, aunque no pertenece a la tradición cultural cubana, ha sido incluida por ser un género que también es un híbrido entre el *bolero*, el *son cubano*, el *merengue* y el *cha cha* entre otros (Republica Dominicana, 2018) y que, no sólo ha sido ampliamente difundido en el ámbito internacional, sino que ha logrado consolidarse como un rasgo inequívoco de la música popular dominicana. Otro punto de encuentro que tomo en cuenta entre las canciones de Legrand que escogí y todos estos géneros caribeños, son sus letras, que hablan de amor o de historias románticas.

6.1.1. Bolero clásico

En el texto de los apuntes de Arzubíaga acerca del *bolero* (Podestá Arzubíaga, 2007), se contemplan dos cosas: en términos rítmicos, describe al bolero como “la resultante de la combinación de la *danza* y la *contradanza* de origen europeo y de la música antillana caribeña proveniente de Cuba”. Y en términos de composición, a la poética del *bolero* como una tradición medieval de tributo a la mujer mezclado con las formas de la poesía latinoamericana temprana. Considera que viene a constituir un producto híbrido de la historia latinoamericana donde, los temas que se cantan, narran o describen historias románticas en muchas de sus formas literarias. Para Arzubíaga la historia del *bolero* está dividida en cinco períodos: uno, desde la conquista ibérica hasta fines del siglo XIX. El segundo, finalizando el siglo XIX y los años 20. El tercero, desde 1920 a 1940. El cuarto, desde 1940 hasta fines los años 60, reconocido como la época de oro del género. Y la última, desde 1960 hasta los inicios del siglo XXI. Para efectos de este análisis donde la percepción es clave, es pertinente citar al venezolano Rafael Castillo Zapata quien, en su libro “Fenomenología del bolero”, lo concibe como un ritual del Caribe hispanoparlante que expresa cómo se vive y experimenta al amor, y cuyo discurso lo resume en cinco frases: *Di que me quieres, un alma que al mirarme, inolvidable, sin ti y que seas feliz* (Castillo Zapata, 1990). Ratificando la tesis de Podestá, el *bolero* es un género cuyo origen se atribuye a Cuba y cuyas raíces están asociadas a la *contradanza* del

siglo XVIII, y algunos elementos rítmicos del folklore cubano durante el siglo XIX: el *danzón* y la *habanera*; de arraigo popular, *romántico*, *suave* y *conmovedor*. A los compositores Pepe Sánchez (con la canción “Tristezas”) y Gumersindo Garay (alumno de Sánchez) se les atribuye su creación, cantautores de la trova tradicional que gustaban de canciones acompañadas con la guitarra. Un género que terminó siendo bailable al contrario de otros —que en sus inicios eran danzas para luego convertirse en géneros musicales—, a raíz de las formaciones de sextetos y septetos en la década de 1920 (Ledón Sánchez, 2003).

6.1.2. Bolero “filin” (*feeling*)

A finales de la década de 1930, un grupo de jóvenes músicos e intelectuales se reunía con frecuencia a escuchar, componer e interpretar música en casa de Tirso Díaz y su hijo Ángel Díaz, ubicada en el Callejón de Hamel, Barrio de Cayo Hueso, La Habana (“la cuna del feeling”). Entre ellos se encontraban Luis Yáñez, César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Niño Rivera, José Antonio “Ñico” Rojas, Elena Burke, Omara Portuondo, Froilán, Aida Diestro y Frank Emilio Flynn, muy influenciados por su gusto por el *jazz*, el *blues* y un tipo de canción romántica del momento conocida como *slow*. De allí surge lo que se llamó el “filin” (*feeling*, sentimiento) al parecer muy relacionado también con la influencia de los llamados *crooners*⁹² norteamericanos de los años 40 y 50 del siglo XX, como Bing Crosby, Frank Sinatra y Nat King Cole, quienes interpretaban un tipo de canción que tenía una mayor carga de “sentimiento” expresado en voz aireada, letra más hablada que cantada, con quiebres y quejidos, y estructuras melódico-armónicas más cercanas al *jazz*. (Román Fernández, 2015, pág. 37)

⁹² Proviene del verbo inglés “to croon” que significa cantar suave y de forma murmurante. Ver glosario de términos.

6.1.3. *Bachata*

Declarado recientemente *Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* de República Dominicana por la UNESCO —11 de diciembre de 2019— (Hasbun, Unesco certifica la bachata como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad; rinde homenaje a Víctor Víctor, 2020), se trata de un género musical híbrido entre el *bolero rítmico*, el *son cubano*, el *merengue* y el *cha cha cha*, entre otros géneros musicales que llegaron a ese país a comienzos de 1920, fecha en la que comienza a manifestarse. Su nombre, de origen africano, significa “fiesta”, principalmente, aunque al principio se trataba de una música de progresiones lentas percibida como rústica y ordinaria, incluso bajo el título de “música de amargue”. Aunque no se le consideró como un género separado del resto hasta los años 70, ya en los años 50 se le identificaba como una canción típicamente interpretada con guitarra, bongó y cucharas — antiguo instrumento idiófono de percusión, similar a las castañuelas. Algunos historiadores establecen una primera etapa de su evolución, a partir de la primera grabación de José Manuel Calderón en 1962 (“Condena”) a quien consideran el padre de la *bachata* junto al cantautor Luis Segura. Este último, viene a representar una segunda etapa de reconocimiento del género a raíz de su primera composición “Cariñito de mi vida” (1964), dedicada a su madre fallecida. La *bachata* alcanza su mayor auge de popularidad en los años 80 y 90, con artistas de la talla de Juan Luis Guerra, Víctor Víctor, Blas Durán, Sonia Silvestre, entre otros, logrando convertir al género en una referencia no sólo dominicana, sino latinoamericana y de gran trascendencia internacional. Este periodo vendría a constituir la tercera etapa en la que nace lo que se ha denominado la *bachata rosa*. (Sellers, 2014)

6.1.4. *Danzón y danzonete*

A mediados del siglo XIX, se hacía mención del *danzón* como una gran danza o evento de danzas (a modo de gran fiesta), emergentes de las comunidades afrocubanas que terminaron extendiéndose a las grandes ciudades en la década del 1870. Pero seguía considerándose únicamente como un ritmo. Según el escritor Alejo Carpentier, fue un tipo de baile consagrado por Miguel Failde, compositor de famosos *danzones* que datan de 1877, de los cuales hace referencia al llamado “Las alturas de Simpson” como una muestra de continuidad de la estructura de la *danza*, con la forma de la *contradanza* y los ritmos de la *habanera* o el *tango*. En muchas ocasiones, en los *danzones* se utilizaban melodías de *pregones* y *guarachas* populares, así como de canciones españolas y norteamericanas. En cuanto a su timbre, los primeros *danzones* se interpretaban con la denominada *orquesta típica*, compuesta por una corneta, trombón de pistones, *figle* o bombardino—que suele sustituirse por la tuba—, dos clarinetes en Do, dos violines, un contrabajo, timbales y güiro. Ya a principios del siglo XX, los *danzones* estaban incluidos, junto a la *guaracha* y el *bolero*, en el repertorio de las *charangas*, orquestas del formato instrumental de la *charanga francesa* que terminó de arraigarse en la cultura popular cubana hacia los años 20; constituidas al principio por flauta, dos violines, piano, contrabajo, timbal cubano o paila y güiro. Con el tiempo y la práctica, esta dotación fue variando, por ejemplo, con la inclusión del cello, el clarinete y el trombón; luego, de bongó, más trompetas, saxofones y vocalistas. En cuanto al ritmo, la figura del *cinquillo cubano* como estructura esencial del *danzón*, dio como resultado sonoro a lo que se denomina comúnmente *hemiola* o *sesquiáltera*, presente en casi todas las variantes de la música popular cubana. En los análisis de cantantes de este ritmo hemos incluido al *danzonete*, el cual se deriva del *danzón*, pero tiene incorporado el *son* en su forma cantada (Rodríguez Ruidíaz, 2019, págs. 163-182).

6.1.5. *Son cubano*

De acuerdo con el compositor Armando Rodríguez Ruidíaz, quien se ha dedicado los últimos 20 años a investigar la historia de la música cubana, el *son cubano* nace del resultado de un fortuito encuentro en los solares de La Habana, entre la *rumbita* “afroide” y campesina, y la urbana⁹³. *Rumberos* y *guaracheros* junto a sus guitarras, cantaban y bailaban al ritmo del cajón y la *clave*, gestando así, el nuevo género llamado *son*. Explica Rodríguez, parafraseando al compositor y musicólogo Ned Sublette, que los músicos que podían se juntaban, músicos aficionados (no profesionales) que alegraban los barrios de La Habana con sus *rumbas*. Con ellos, el *son* se desarrolló durante toda una década, y de quienes surgieron algunos grupos que tomaron los coros de la *clave* y el *guaguancó*, con repertorio de canciones de la *clave habanera* de comienzos del siglo XX (Sublette, 2004). Uno de esos grupos de *son* que reseña Rodríguez, es el de “Los Apaches” (1916) del cual derivó el “Cuarteto Oriental”, los primeros en grabar un *son* con la Columbia Records, llamado “Pare motorista-son santiaguero” (1917). La estructura tradicional del *son* estaba constituida por una introducción instrumental, una copla de 8 ó 16 compases con un *tempo* lento —para competir con el *danzón* y que la llamaban “largo”—; seguidamente, luego de una cadencia de fuerte percusión, comenzaba lo que más tarde se denominaría el *montuno*, con un *tempo* y múltiples variaciones hasta el final. La forma del *son* descrita por el escritor Alejo Carpentier, era “largo” y “montuno”. El *largo*, como recitativo inicial que expone la historia o tema romántico con una sola voz. Luego, una llamada de atención de la batería y, por último, un coro de manera responsorial bastante primitiva que le contesta a las improvisaciones solistas que se dan dentro de las variaciones. (Rodríguez Ruidíaz, 2019, pág. 104)

⁹³ Título que le daban los estadounidenses a las danzas de origen cubano. Ver glosario de términos.

6.1.6. Son montuno

El elemento estructural del *son* ya establecida alrededor de 1920, conformado por el *largo* y el *montuno*, proviene de los campos de Cuba donde se cantaban *sonsonetes* que se repetían, con algunas variaciones, a lo largo de todo el tema. El *montuno* sólo aparecía en la segunda parte o copla, y a partir de mediados del siglo XIX, fue incluido tanto en la primera como en la segunda sección. El *son montuno* obtuvo su auge y definición, desde 1943, con el conjunto de Arsenio Rodríguez a través de las grabaciones de sus discos. Fue uno de los estilos más populares de los años 50, mediante artistas de la talla de Benny Moré y Celia Cruz, por ejemplo. En esta modalidad, el *montuno* ya se hacía presente desde el inicio de la canción, a veces con tanto protagonismo, que hacía que el tema se prolongara mucho más en el curso de su desarrollo (Rodríguez Ruidíaz, 2019, pág. 86).

6.1.7. Salsa

Las apreciaciones que he recogido acerca del origen, desarrollo y características de la *salsa*, se encuentran inmersas en controversias de tipo conceptual, por ejemplo, de si constituye un género musical o un estilo. Pero lo que es innegable, es que su principal estructura musical está basada en el *son cubano* y el *son montuno* de las décadas de 1940 y 50. A finales de los años 70, el flautista dominicano Johnny Pacheco junto al empresario Jerry Masucci, formó un grupo muy grande y diverso de artistas hispanoamericanos que residían en Nueva York, para lanzar al mercado ese “algo” que llamaron *salsa*. La mayoría de ellos provenía de Puerto Rico, pero la música era de origen cubano. Este grupo se llamó “Fania All Stars” que, incluso después, se convirtió en un sello discográfico. Con él viajó a La Habana para participar del festival “Havana Jam” de 1979, junto a artistas tales como Rita Coolidge, Kris Kristoferson y Billy Joel, y junto a famosas agrupaciones como Irakere y la Orquesta Aragón. La *salsa*, en cierto modo, es

el resultado de la evolución del *son cubano* y una mezcla de algunos de sus elementos, en el ámbito internacional (Rodríguez Ruidíaz, 2019, pág. 335). César Miguel Rondón en su “Libro de la Salsa”, describe al género de la siguiente manera:

La Salsa, pues, no tiene nomenclatura, no tiene por qué tenerla. La Salsa no tiene un ritmo, y tampoco es un simple estilo para enfrentar un ritmo definido. La Salsa es una forma abierta capaz de representar la totalidad de tendencias que se reúnen en la circunstancia del Caribe urbano de hoy; el barrio sigue siendo la única marca definitiva (...) Claro en la medida que el Son se convierte en la principal forma de desarrollo de la Salsa, en esa misma medida la Salsa se reviste de ciertas características primariamente cubanas. Pero esto es tan sólo un matiz, no es el todo. (Rondón, 2004, pág. 53)

6.2. Análisis de la interpretación de los cantantes de muestra

Antes de comenzar a implementar la adaptación del modelo de análisis de la interpretación, propuesto por Lawrence Ferrara, me dispuse a escuchar un nutrido grupo de cantantes y canciones que han alcanzado una significativa trascendencia y reconocimiento internacional, y que los identifica como emblemas de los géneros y ritmos caribeños ya mencionados. Esto con la finalidad de obtener, aunque sea, una pequeña muestra de ellos —al menos tres de cada uno. Es obvio que, entre las incontables opciones que existen en cada uno de estos universos musicales, ninguna cantidad de seleccionados resultaría verdaderamente representativa. Sin embargo, para los efectos de este ejercicio, han sido ejemplares. Dichos análisis ayudan a recabar características, semejanzas y diferencias entre sus estilos, técnicas vocales y expresivas.

Para facilitar la comprensión de estos, recapitulo a continuación los pasos que componen la adaptación que he hecho del método de Ferrara, con la cual se analizarán tres o cuatro cantantes por cada género y ritmo caribeño seleccionado, mediante la interpretación de una canción determinada:

- 1) Contexto histórico de los cantantes.
- 2) Primera audición abierta.

- 3) Sintaxis: descripción formal de la estructura y la letra de la canción.
- 4) Sonido-en-el-tiempo. Cómo se va desarrollando la interpretación.
- 5) Representación de música y texto: relación entre ambos elementos.
- 6) Sentimientos virtuales: narración de sensaciones.
- 7) Mundo onto-histórico: aproximación a la relación entre las emociones del cantante y su contexto histórico-cultural.
- 8) Segunda audición abierta; descripción más profunda. Podría omitirse.
- 9) Guía para la interpretación. Agrupación de características.
- 10) Meta-crítica: qué funcionó y qué no, qué aportó y qué no, el análisis de manera general.

6.2.1. Muestra de cantantes de Bolero

Beny Moré (Cuba 1919-1963) – Canción: “Cómo fue”, Ernesto Duarte (Cuba 1922 - Madrid, España 1988), grabación de 1953 junto a la Orquesta del propio Ernesto Duarte.

<https://bit.ly/3nkgpQM>



Héctor Lavoe (Puerto Rico 1946 - Nueva York 1993) – Canción: “Tus ojos”, José Pepe Delgado (Cuba 1920-1990), grabación perteneciente al disco “La Voz” (1975) producido por Willie Colón. <https://bit.ly/3nd13xt>



Felipe Pirela (Venezuela 1940-Puerto Rico 1972) – Tema: “El Malquerido”, Jorge Quiroz, José Goncalves y Waldik Soriano; grabación junto a la “Billo’s Caracas Boys”, 1963.

<https://bit.ly/3QEcewK>



Tito Rodríguez (Puerto Rico 1923-1973) – Tema: “Inolvidable”, Julio Gutiérrez (Cuba 1918- NY 1990); grabación del disco “From Tito Rodríguez with love”, 1964, del cual vendió cerca de millón y medio de copias (United Artist Records, USA). <https://bit.ly/3u0TyNY>



Contextos históricos:

Beny Moré descende de una familia de esclavos que llegó a América del Congo; hijo de madre soltera y por lo cual sólo lleva su apellido: Moré (Virginia Secundina Moré, nieta del primer esclavo de esa familia —Gundo— atrapado por los traficantes y quien, en realidad, era hijo de reyes). Su verdadero nombre fue Bartolomé Maximiliano, el mayor de 18 hermanos. Desde muy temprana edad tuvo que dedicarse a las labores del campo y abandonar la escuela para ayudar a la situación económica de su familia. Con 16 años pasa a formar parte de su primer grupo musical junto a otros cantantes de la localidad. Luego de residenciarse en la Habana por segunda vez, en 1940, sobrevive cantando y tocando en bares y cafés del Puerto. En 1942 entra a formar parte del Conjunto Matamoros con el cual comienza a recoger grandes éxitos en México, país en el que se residencia por 5 años, y durante los cuales logra consagrarse como cantante junto al pianista Dámaso Pérez Prado, luego de participar en diversas orquestas. Fue bautizado popularmente como “el Bárbaro del Ritmo”. Ya para el año de la Revolución de Cuba, en 1959, su *jazz band* era la más popular de la época, dejando como su mayor legado, el desarrollo del *son* con arreglos para *Big Band*. Falleció el 19 de febrero de 1963 (Magaña S., 2007).

El verdadero nombre de **Héctor Lavoe** es Héctor Juan Pérez Martínez, de origen humilde, huérfano de madre desde los 3 años. A los 14 incursionó en la música cantando en su barrio y estudiando trombón de vara en la escuela de música de su localidad. A los 17 años se mudó a Nueva York, y allí conoció a los primeros impulsores de su corta pero valiosa carrera, Willie Colón y Johnny Pacheco —copropietario de la Fania Records. Su estilo como cantante era de índole “desafiante y callejera” con la que alcanzó muchos éxitos junto a la banda de Colón “The Bad Boys” y la Fania All Stars. Esta dupla, Lavoe-Colón, se ha considerado como una de las contribuciones más importantes de la historia de la *salsa*. Aunque al inicio de su trayectoria la *salsa* aún no había sido bautizada como tal, ya Lavoe imprimía un

estilo muy característico que buscaba apartarse de los llamados “boogaloo” y “pachanga”, y establecer con claridad su origen puertorriqueño. Era un excelente improvisador (sonero) cuya habilidad, se presentaba con un sello de cierta agresividad y rebeldía. Su vida estuvo signada por el infortunio y la muerte de varios miembros cercanos de su familia. En 1975, lanzó su primer álbum como solista “La Voz”. Para ese entonces Rubén Blades, quien era la nueva y exitosa dupla de Colón, compuso la canción “El Cantante” donde narraba su trágica historia, aunque no fuera explícitamente dedicada a él. En ese tiempo incursionó en el género del *bolero*, dándole una faceta distinta a su distinguida vida artística —razón por la cual fue escogido para este género y no para el análisis de los representantes de *salsa*. Murió en Queens en 1993 a causa de una penosa enfermedad (Gomez B, 2012).

Uno de los biógrafos de **Felipe Pirela**, el investigador y productor musical, productor de radio y de festivales musicales de Venezuela, José Antonio Orellán⁹⁴, en su artículo “Felipe Pirela: el Bolerista de América” —así se le apodó a pesar de su corta edad y trayectoria artística—, nos cuenta acerca del infortunio que también le tocó vivir a este cantante venezolano que apenas alcanzó a vivir 31 años. De origen zuliano y bautizado bajo el nombre de Felipe Antonio Pirela Morón, cantaba desde los 13 años junto a sus dos hermanos (*The Happy Boys*). En sus inicios participó en dos orquestas de poca importancia y así fue como el maestro Luis María “Billo” Frómeta lo escucho y se interesó en contratarlo. Así lo hizo en 1960 aproximadamente, para ser el “bolerista” de su exitosa orquesta “Billo’s Caracas Boys”. En ella fue como trascendió su voz “angelical”, como la calificó Billo, junto al “guarachero” Cheo García. Viajó a México, uno de los países más importantes en cuanto al *bolero* se refiere, debido a una gran cantidad de ofertas que le aguardaban un éxito asegurado. Tuvo un fugaz e infeliz matrimonio con Mariela Montiel en 1964, el cual terminó en un escandaloso divorcio cuyo consecuente malestar lo llevó a viajar a Colombia, República Dominicana y Puerto Rico, ya habiéndose consagrado como el “Bolerista de América”. Grabó

⁹⁴ Productor de reconocida base de datos discográficos en línea, Discogs. www.discogs.com

alrededor de 40 discos. Fue asesinado el 2 de julio del 1972 en Puerto Rico y existen varios mitos alrededor de su muerte (Orellán, 2004).

Pablo Tito Rodríguez tuvo un evidente interés en la música desde muy niño, rodeado de diversos instrumentos musicales. A los 13 años ya grababa profesionalmente como cantante con una productora norteamericana. Viajó por primera vez a Estados Unidos junto al Cuarteto Mayarí. Luego pasó a formar parte de las prestigiosas orquestas de Noro Morales primero, Enrique Madriguera y Xavier Cugat, esta última de gran popularidad en ritmos latinos. Con el empeño de formar su propia orquesta, estudió música con el profesor Moe Goldenberg, compartiendo su tiempo con presentaciones en la ciudad de Nueva York. En 1952 obtuvo una mención de honor en el *Century Conservatory of Music of New York* como intérprete, ya con un estilo propio muy desarrollado y definido. Luego, junto a su orquesta, ganó el Gran Trofeo Anual del Diario “La Prensa”, por dos años consecutivos. Participó en innumerables temporadas bailables del prestigioso “Palladium” alternando con artistas de la talla de Tito Puente, Arsenio Rodríguez, Sonora Matancera y famosas orquestas provenientes de Cuba, Dominicana, Puerto Rico, Colombia y Venezuela que se encontraban en pleno auge en Nueva York. A partir del movimiento *Nueva Ola* del *rock*, Tito se volcó al *bolero* reiniciando otra exitosa etapa de su carrera durante la cual grabó este gran clásico que escogí para su análisis: “Inolvidable”, del compositor cubano Julio Gutiérrez. En Puerto Rico se convirtió en una de las mayores atracciones de los más exclusivos centros nocturnos de la ciudad. En 1970 comenzó su programa “El Show de Tito Rodríguez” con la cadena Rikavisión, y en el cual tuvo la oportunidad de contar con figuras internacionales tales como Sarah Vaughn, Tonny Bennet, Sammy Davis Jr., entre muchos más. Tito fue uno de los primeros cantantes boricuas en ser sus propios productores discográficos independientes y de renombre internacional. Murió de leucemia en 1973 (Fundación Nacional Para la Cultura Popular, 1996).

Audiciones abiertas:

La primera impresión que recogí al escuchar la versión de **“Cómo fue”** de Benny Moré, fue un sentido de apropiación que manifiesta a lo largo de cada frase. Es decir, se siente una gran naturalidad. Se percibe la enorme experiencia que tenía en la expresión de este género, muy dulce y tranquila. El timbre de su voz es brillante, algo aguda (propio de un tenor), y de técnica mixta: *nasalizada*, en algunos momentos *engolada* y mayormente sin *vibrato*. De acuerdo con la clasificación que hace el profesor Machuca, descrita en el marco teórico, emplea una técnica *elevada*, es decir, de sonidos ligeros, mínima apertura del tracto vocal, poca inversión de energía y gran flexibilidad en el paso de un rango a otro.

La escucha de **“Tus ojos”** interpretada por Lavoe, simplemente me estremeció. Fue grabada en su primer disco como solista *“La Voz”*, *boleros* en formato orquestal (1975), aunque fue compuesta en 1950 en medio de la gran popularidad tanto del género como de su autor *“Pepe”* Delgado. En la percepción inicial resalta su voz *nasalizada*. La fluidez en su manera de construir los fraseos melódicos da cuenta de la influencia recibida por la práctica e interpretación del *son* y la *salsa* mediante, entre otros efectos, el uso del *rubato*⁹⁵ jugando con métrica del texto dentro de la melodía. Su timbre es brillante, pero con un sonido más grueso, pleno e intenso, que alcanza con mayor amplitud los armónicos de las notas.

En la audición de **“El Malquerido”** interpretada por Pirela, aunque también tiene el rango de un tenor, se puede apreciar un timbre oscuro y una voz *“aterciopelada”*⁹⁶ o *“angelical”*, como la catalogó el maestro Billo Frómata al momento de contratarlo; no es *nasalizada*. Sea natural o estudiada, su técnica vocal es *profunda* (de acuerdo con la clasificación de Machuca), con una consolidada utilización del *vibrato*

⁹⁵ Del italiano "tiempo robado". indicación de expresión que permite acelerar o hacer menos rápidas unas notas de la melodía. Ver glosario de términos.

⁹⁶ Adjetivo. Musical. De finura y suavidad comparables al terciopelo. Ver glosario de términos.

de intensidad moderada. Esta versión, dado que fue grabada junto a la Orquesta Billo's Caracas Boys, tiene un arreglo al ritmo de *bolero*ailable que sugiere un ánimo alegre, y aún así, se le escucha cierta expresividad de sufrimiento mediante el uso de algunas inflexiones⁹⁷. También se siente poca inversión de energía dada la naturalidad con la que se desliza en cada palabra.

Escuchar a Tito Rodríguez es sentir al *bolero* mismo en una de las voces más inconfundibles de todos los tiempos, y que ha sido referente interpretativo de muchos de sus sucesores. Se volvió un emblemático *bolerista*. En esta canción que lo inmortalizó entre tantas otras, **"Inolvidable"**, se escucha claramente una de sus más notables características, que consiste en una pequeña inflexión que realiza al final de algunas frases en palabras claves ("nunca", "siempre", "hizo", "con un", "hacerme", "vivirán", etc.). Su sonido es *nasalizado*, cuyo timbre metálico se escucha más en la pronunciación de las "a". Hace fraseos cortos, no alarga los finales como los cantantes antes analizados. Por el contrario, hace pequeñas incisiones entre las palabras de una misma oración y posee un *vibrato* tímido y emitido desde la garganta con golpe de glotis, sustituyendo esos grandes finales con las inflexiones ya mencionadas. También es de impecable pronunciación y afinación. Se percibe su calidad musical y profesionalismo por el sentido melódico que expresa, aún cuando es un cantante que, más allá de cantar bien, hace mucho énfasis en la intención hablada como para ser más explícito en el significado de las palabras. Su interpretación es más afín al *bolero filin*, lo cual podremos observar más adelante, en la descripción de las características de este género.

⁹⁷ Música. Elevación o atenuación que se hace con la voz, quebrándola o pasando de un tono a otro. Ver glosario de términos.

Sintaxis:

La canción **“Cómo fue”** tiene una estructura A-A'-B-A"⁹⁸ de cuatro versos de arte menor⁹⁹, en cuyas estrofas “A”, vemos que las terminaciones son de vocales fuertes, y en la B, varían incluyendo la vocal débil “u”. Por ser una canción de frases cortas, requieren menos inversión de energía física y técnico-vocal, permitiendo que el intérprete pueda jugar con el adelanto o retraso de las frases (*rubato*).

En la canción **“Tus ojos”**, de la misma estructura A-A'-B-A"¹⁰⁰, dadas las diferencias entre las rimas de todos los versos, vemos que se trata de una composición más basada en el aspecto métrico y de acentuación rítmica, que en el literario. Pero sólo utiliza terminaciones con vocales fuertes (a, e y o). Esto hace que los finales de frase requieran una técnica vocal de articulación abierta, que le imprime fuerza expresiva adicional. En su forma, posee el doble de versos por estrofa que la canción "Cómo fue". Esta condición provoca una variación en la elaboración de los fraseos y el uso de la respiración, con más exigencia vocal.

En la canción **“El malquerido”**, de estructura A-A'-B¹⁰¹, notamos que, en todas las estrofas las terminaciones son de vocales fuertes y la vocal débil “i”, la cual suele tener bastante fuerza sonora por lo agudo de su rango natural. En la A', todos los versos terminan con vocales fuertes únicamente. Podemos observar que, dentro de la forma clásica de un *bolero*, carece de la última A (A"); adicionalmente, que tiene estrofas conformadas por 12 versos, 3 veces más que “Cómo fue” y el doble que “Tus ojos”. Esto

⁹⁸ Ver Anexo No. 8.

⁹⁹ Los versos de *arte menor* son aquellos compuestos por menos de 8 sílabas métricas; los de *arte mayor*, por más de 8. Ver glosario de términos.

¹⁰⁰ Ver Anexo No. 9.

¹⁰¹ Ver Anexo No. 10.

influye en la elaboración de los fraseos y el uso del aire en la interpretación vocal haciendo que, desde el punto de vista técnico, sea más exigente.

La estructura de **“Inolvidable”**¹⁰² es A-B-A-B con versos de arte menor y mayor combinados, y tiene varias particularidades; la primera de ellas y quizás más notoria, es que la rima funciona mediante la acentuación de las palabras y no desde la coincidencia de las vocales o sílabas terminales, por ejemplo, los tres primeros versos de las estrofas finalizan con una palabra grave, y el último, con una palabra aguda. En casi todos, los finales son con vocales fuertes (a, e y o) a excepción del verso final de la canción (termina en “i”). Esto significa que, la mayoría, son versos sueltos (sin rima). Otra característica es la mezcla de versos de arte mayor y menor de manera alternada (10 y 6, 10 y 5). En cuanto a su forma, es otra de las clásicas del *bolero* (A-A-B-A ó A-B-A-B), estrofas de 4 versos que se repiten.

Sonido-en-el-tiempo:

“Como Fue”: Moré inicia la sección “A”, dando énfasis a su título “Cómo fue”, mediante mínimas separaciones realizadas a través de la disminución de volumen entre una palabra y otra. Hace el mismo efecto cada vez que lo pronuncia, imprimiendo un poco más de fuerza a las palabras que terminan en notas más agudas: “Cómo fue, no sé decirte, cómo fue, no sé explicarme qué pasó, pero de ti, me enamoré”. Esta última sílaba termina en el 5to grado del acorde (dominante), lo cual sugiere que se repetirá la estrofa en una A´. En cambio, la palabra “enamoré” de esta A´, termina en la tónica del acorde preparando la entrada del modo mayor de la tonalidad de la sección “B”. Durante ésta, utiliza *glissandos*¹⁰³ para subir a notas agudas, como una manera de prolongar la frase y darles énfasis a las palabras que las contienen (por ejemplo, “tu bo←→o-ca”); también hace uso de *rubatos* para darle mayor movimiento a

¹⁰² Ver Anexo No. 11.

¹⁰³ Palabra italiana que quiere decir deslizándose: técnica de ejecución que consiste en realizar un intervalo deslizándose rápidamente por todos los sonidos intermedios. Ver glosario de términos.

los fraseos y evitar monotonía. Con las últimas palabras de la sección (“de tanto esperar”), se une a la figura rítmica de la orquesta que da paso a la siguiente estrofa (A’):

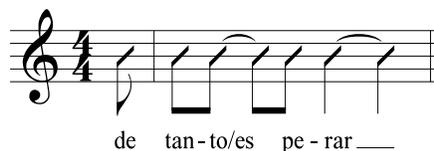


Fig. 1 Transcripción de la figura rítmica del corte *obligado* de la canción “Cómo fue” de Ernesto Duarte.

En la última palabra de esta sección A’, no sólo termina con la tónica del acorde, sino que baja notablemente el volumen con el que viene cantando, para denotar que aún no finaliza la canción, dándole paso al solo instrumental que realiza la trompeta con sordina. Regresa repitiendo la sección “B” casi de la misma manera que en la primera vuelta. Ya en la A’ del final, hace pequeñas variaciones melódicas y agrega *melisma*¹⁰⁴ para adornar algunas palabras; luego pronuncia el último verso con mayor vehemencia que en el resto de la canción, en cuya última palabra sube a una octava de la tónica del acorde, ahora sí, sugiriendo que ha finalizado. Resumiendo, desarrolla la canción mediante suaves y moderadas curvas de intensidad, marcando adecuadamente inicio, crecimiento, clímax y final.

“Tus ojos”: Lavoe tiene un tono agudo y ligero, también dentro del rango tenor al igual que Benny More. De acuerdo con la clasificación de técnicas vocales del profesor Machuca, la de Lavoe se encuentra entre la *intermedia* y la *elevada* puesto que, así como tiene la capacidad de desplazarse en distintas alturas con ligereza, se siente una fuerza expresiva que sólo se logra con el uso de respiración profunda y empleo de energía física, aunque en su caso dirigidas desde el pecho y la garganta. Emite las vocales de los finales de frase, de manera totalmente abierta, de gran alcance sonoro y, a veces, alargada (todas terminan, como señalé anteriormente en la sintaxis, con vocales fuertes). Al inicio de casi todos los versos, comienza

¹⁰⁴ Técnica de cambiar la nota (altura) de una sílaba de texto mientras está siendo cantada. Ver glosario de términos.

con 4 semicorcheas que hace con algo de retardo, seguidas de *trecillos* de corchea como recurso para dar una sensación de freno, parte del *rubato* muy propio del *bolero* (así como de la salsa), sobre todo en cuanto a retrasar el ritmo:

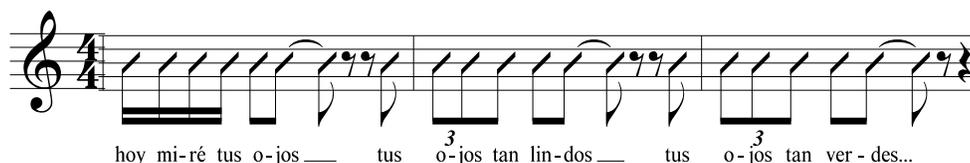


Fig. 2 Transcripción del fraseo rítmico de Héctor Lavoe de la primera frase de la canción “Tus ojos” de Pepe Delgado.

Esto lo repite en los dos primeros versos de la A´ también. Cuando la melodía sube, Lavoe aumenta el volumen de su voz y agrega un *melisma* al final de cada verso, alargando y vibrando la última sílaba: “lá-gri-mas dul-ce-es / que miré/en tus o-jo-os / a-que-lla ma-ña-na-a / en que te di mi/a-mo-or”. Cuando la melodía baja en el último verso de la A, reduce el volumen de la voz y exagera su profundidad con voz más oscura y mayor *vibrato*: “de tu pe-na-ar”. Por lo general hace uso, en toda su extensión, de la flexibilidad que describe el *rubato* (adelantar y retrasar).

En la A” de la repetición, para finalizar la canción, hace lo mismo que Moré en cuanto a intensidad, apertura, volumen y *vibrato*, pero en vez de terminar en una octava superior del primer grado del acorde, lo hace en el quinto grado. En conclusión, construye la canción de manera muy expresiva sobre todo en los momentos más álgidos, y mediante un desarrollo que desde el principio devela la preocupación por conocer y, al mismo tiempo, aliviar el dolor de su amada.

“El Malquerido”: Pirela no hace mayores variaciones entre una estrofa y otra. La mayoría de los versos los canta dulcemente, alargando la última palabra de cada uno y siempre apegado al ritmo, es decir, sin acudir al *rubato* ni para retrasar ni para adelantar las frases. Esto pareciera estar estrechamente

ligado al hecho de ser un *bolero bailable*. Paradójicamente, todo el tiempo se le escucha tranquilo sin mayores aumentos, ni de volumen ni de *vibrato*, y casi siempre con mucha medida en la apertura de las vocales fuertes, manteniéndolas redondas y oscuras, consonas con una interpretación “melancólica”. Siempre alarga la penúltima sílaba del final de cada verso, por ejemplo: “que yo más **quie-e-e-ro**”, “queriendo a **o-o-o-o-tro**”, dándole énfasis al carácter grave de esas palabras. Además, pareciera una indicación del arreglo, ya que un saxofón lo acompaña haciéndole una segunda voz. Al contrario que Moré y Lavoe, cuando hace tonos altos, baja el volumen de su voz como en búsqueda de compensación o de regular la construcción melódica de la frase, dándole mayor suavidad y denotando algo de tristeza al mismo tiempo. Asimismo, no utiliza ni *glissandos* ni *melismas*, ataca directamente las notas con mucha afabilidad. También termina la canción cantando el quinto grado del acorde final.

“Inolvidable”: Tito comienza cantando de manera suave y a volumen medio; como lo expliqué en la primera audición, hace una pequeña inflexión al final de las frases, es su manera de separar las ideas. No utilizaba el recurso de alargar las notas finales ni del *vibrato*. En cambio, enfatiza la última sílaba aun cuando se trata de una palabra grave, por ejemplo: “nos **hizo**” (y entonces hace la inflexión descendente); exagera un poco la pronunciación de las “r”, por ejemplo: “un nuevo a-mor-**r**”. Separa y corta las oraciones cuando debe pronunciar palabras terminadas en “s”; cuando las palabras terminan con una sílaba contentiva de “on”, las repite así: “emo-ció-**on**” ó “cora-zó-**on**”. Siempre cantando suavemente y *nasalizado*. En ningún momento hace cambios bruscos de dinámicas de volumen, siempre medio, ni siquiera al final de la canción como la mayoría de los cantantes, donde tampoco cambia la última nota subiéndola a su octavo o quinto grado superior, respeta la melodía y la canta igual todas las veces; sólo hace una pequeña parada entre las palabras de dicha frase para indicar que finaliza la canción.

Representación de música y texto:

En la interpretación de **Moré**, se siente coherencia entre el texto y la expresividad que le da a cada desenlace, siempre dentro de un ánimo tranquilo y fluido, sin apasionamientos, que incluye una dicción suave, tanto, que a veces no se escuchan las “s” finales; sólo en las terminaciones incrementa la intensidad del canto para dar énfasis a la frase “me enamoré”. Para destacar alguna palabra que adicionalmente le parece clave, y que casi siempre coincide con la última de cada verso, enfatiza y alarga la penúltima sílaba que, además, es donde se encuentra el acento de esta por ser grave, por ejemplo: “...o tu **bo-o-o-ca**”. Su aproximación al texto, dado que trata de una declaración de amor, es desde la ternura, y ello redonda en la naturalidad con la que se percibe, así como que le otorga un agradable revestimiento al mensaje, que posibilita una mejor recepción.

La interpretación de **Héctor Lavoe** respecto al significado de la letra es un poco más agresiva, pues le agrega un toque de lamento e intensidad a las frases. Dado que habla del dolor y tristeza que alcanza a descubrir en los ojos de su amada, dando a entender que deriva de penas causadas por relaciones anteriores, enfatiza con mayor expresividad las palabras que describen sentimientos o sujetos relacionados tales como “tristes”, “heridas”, “penar”, “dolor”, “corazón”, “amor”, “ojos”, “lágrimas”.

En el caso de **Pirela** se escucha, de manera constante, la desdicha que significa ser un “malquerido”, sentimiento que aborda con una voz tan suave, dulce y a través de notas alargadas y moderadamente vibradas, que permite la comprensión de lo que, sugerido por la letra, le aqueja. Pudiendo ser este sentir, causa de una expresión de mayor desprecio, reclamo y enojo, muy por el contrario, Pirela lo presenta con tristeza, dulzura y humildad. Además, la letra se dirige a un tercero que escucha su historia, no al objeto de amor, y por lo tanto tiene un tinte de narración y confesión.

Tito Rodríguez se caracteriza por una forma de cantar muy conmensurada, no agrega o expresa mayores cambios de intensidad de forma cantada, como lo harían la mayoría de los cantantes de formación lírica para aportarle importancia a palabras clave. Su manera de sustituir el *vibrato*, el volumen y las notas alargadas, recursos que tradicionalmente se han utilizado para dramatizar significados, es el de las “inflexiones” descendentes, anteriormente señaladas. Además, en vez de hacer fraseos melódicos de palabras continuas o ligadas, los hace cortando las oraciones con pequeños silencios entre las palabras; constituyen su manera de resaltarlas.

Sentimientos virtuales:

El desarrollo melódico que realiza **Moré**, genera un sentimiento de placidez contrapuesto a la pasión del enamoramiento que describe la canción. Su interpretación devela tranquilidad, confianza y romanticismo. Todo ello dentro del conjunto de recursos vocales asociados al *rubato*, *glissandos* y *melismas*. Cada vez que pronuncia la frase “cómo fue”, expresa deleite; permite imaginar el momento en que declara su amor, visualizar a su amada cautivada frente a él. Más allá de apasionamiento, se percibe sensibilidad, emociones más platónicas que carnales, aún cuando enumera elementos sensuales del cuerpo como la boca, los ojos y la voz. Trasciende al deseo para convertir su declaración en un dulce poema.

La interpretación de **Lavoe** es bastante más intensa; con cada palabra que pronuncia se le siente vibrante, enérgico y apasionado. Como su timbre de voz es más brillante y por ende más penetrante, da una sensación que intimida y a la vez emociona. Incluso en algún punto, hasta estremece. Aunque la canción tiene un trasfondo romántico, se siente cierto “desparpajo” en su manera de cantar que en

realidad refleja disfrute, y por paradójico que parezca, es como si se estuviera regocijando en la tristeza, pero a modo de empatía y con la finalidad de ofrecer un amor que sane las heridas del pasado.

Pirela en cambio, transmite delicadeza, afabilidad, bondad, mansedumbre. Su interpretación comunica cierta tolerancia ante la aflicción y el desconsuelo. Su manera de confesar su amor a la persona que al mismo tiempo lo “maltrata”, refleja la resignación de no tener fuerzas para dejarla. Se siente una profunda pena que no tiene remedio alguno.

Lo que transmite **Rodríguez** a lo largo de toda su interpretación es tranquilidad, medida, seguridad, autoestima e incluso, estabilidad. No se desbordan las expresiones, siempre están dentro de un rango comedido. Muy apegado a la pronunciación y con una muy pequeña e invisible barrera entre su canto y las emociones.

Mundo onto-histórico:

En términos generales, en la manera de cantar de **Moré** se percibe una gran sencillez que, a su vez, me lleva a pensar en la humildad de su origen. Su interpretación infiere un espíritu alegre y amable, simple y sincero. Recordemos que fue bautizado como “El bárbaro del ritmo”, y aunque en esta oportunidad lo estamos analizando dentro de un contexto muy distinto al del baile, se siente muy cercano y amigable.

En cuanto a **Lavoe**, se puede sentir una fuerte empatía con el sufrimiento por su forma de pronunciar y significar palabras como “penar” y “dolor”. Posiblemente se deba a que, en su vida personal, fueron muchos los avatares emocionales que tuvo que sortear a raíz de grandes pérdidas afectivas. Ni

hablar de haber crecido sin el amor de su madre. A pesar de ello y en contraposición, lejos de haber tensión en su interpretación, se le nota cómodo y relajado cantando esta canción. Al igual que Moré, denota una formación de poco roce social y origen modesto. También logro percibir cierto lado oscuro que le permite transmitir tal emocionalidad.

A **Pirela** se le siente cauteloso, elegante y comedido al cantar. Probablemente, el hecho de haberse enfrentado a tanto éxito desde tan temprana edad, lo haya abrumado un poco haciéndole sentirse más sensible al “qué dirán”. Podemos especular al respecto basándonos en la profunda depresión que le generó el escándalo público causado por su divorcio, y por lo cual viajó a otros países huyendo de la aplastante opinión pública del momento. Su interpretación infiere cierto temor a la improvisación o a aventurarse a expresar cosas distintas a las indicadas por la composición. Esto quizás se deba, también, a su corta edad, aún cuando tuvo tanta experiencia, presentaciones, giras y grabaciones.

Esa tranquilidad, seguridad y estabilidad con la que canta **Rodríguez** me sugiere que, además de tener una formación académica que fundamenta su musicalidad, tiene una visión empresarial con la que se muestra al público empoderado de su orquesta y su *performance*. Lo he observado y escuchado presentando a cada uno de sus miembros acompañantes, haciendo además una exhibición de sus talentos y destacando su importancia dentro de la música que trae al escenario. Es un gran presentador, y de esa misma manera percibo que “presenta” las canciones; siento que es “aséptico” en la pronunciación de cada palabra, es decir, que las separa para darles un espacio propio en el cual pueden ser percibidas y comprendidas del todo porque, aunque el significado de las oraciones se supone primordial, Tito da a entender con esa técnica expresiva, que cada palabra es la responsable de que esa oración tenga algún sentido.

Segunda audición abierta:

Volver a escucharlos logra resaltar más cada detalle. Por ejemplo, **Moré** elabora cada verso con fraseos diferentes, por ejemplo:

co - mo fue no sé de-cir — te co - mo fue no sé/expli-car-me — qué pa-só — pe - ro de ti — me/e - na - mo - ré...

Fig. 3 Transcripción del fraseo rítmico de Beny Moré del primer párrafo de la canción “Cómo fue” de Ernesto Duarte.

Se entiende mejor el *rubato* con los retardos, tresillos y síncopas que utiliza. Rompe con la homogeneidad de las oraciones en su composición métrica. Y lo hace a lo largo de toda la canción alternando esas figuras. Desde el punto de vista vocal, también juega con diversas dinámicas de volumen, subiéndolo o bajándolo de acuerdo con la altura tonal en la que se encuentre. Es decir, si está en notas agudas, sube un poco el volumen, y si baja a notas graves, también baja el volumen.

De **Lavoe** pude apreciar mejor la potencia que gana su voz a pesar de ser tan nasal, cuando utiliza los *vibratos*, los cuales suelen ser muy dulces en las notas agudas, y profundos en las más graves. También juega con el volumen y el fraseo mediante tresillos principalmente. Alarga y recorta palabras según la intención que desea darle a la frase. Pero casi siempre alarga los finales de palabras con terminaciones “ar” u “or” (penar, mar, dolor). Sin utilizar ningún artificio ni técnico ni empírico, la resonancia de su voz alcanza todos los armónicos de las notas, lo cual refleja lo amplio de su rango vocal.

En cuanto a **Pirela**, mientras más lo escucho, más percibo cómo se cuida de cambiar la melodía o los fraseos. Imagino que el arreglo lo impone de alguna manera, pues el saxofón solista suele acompañarlo con segundas voces, como por ejemplo a lo largo de toda la estrofa A'; además, la sección de metales

actúa de forma responsorial al final de cada verso. No se le escuchan variaciones ni de volumen ni de figuras rítmicas. No usa *rubatos*, no acorta las frases ni la alarga más; no se regodea en *vibratos* ni en finales sorprendentes. Sin embargo, la dulzura de su voz, como ya lo he señalado anteriormente, es embriagante, envolvente. Se perciben las emociones que quiere transmitir en cada oración.

Escuchar a **Tito** varias veces, hace que se vuelva mucho más interesante saber qué hay detrás de su interpretación; llama mucho la atención cómo rompe con las formas tradicionales de cantar de las décadas de 1940 y 50 que derivan de formaciones líricas, específicamente con técnicas asociadas al uso del *vibrato* y e intensidad del volumen (aún cuando se trate de cantantes populares o empíricos). Y se hace mucho más llamativo que, siendo así, se haya convertido en uno de los íconos más importantes del *bolero*. Era más músico que cantante, a mi modo de entenderlo. No buscaba regodearse en su voz, sino en sentirse parte de algo más grande y completo: su orquesta. Su técnica vocal está bastante más cercana al canto empírico popular, nasal, llano y de garganta. No busca potencia ni mayor protagonismo como solista, deja que los arreglos de la orquesta y sus instrumentistas se destaquen tanto como él.

Guía para la interpretación:

Desde el punto de vista expresivo:

- Claridad y precisión en dicción y pronunciación.
- Uso del *rubato* para el fraseo (a excepción de Tito Rodríguez).
- Moderado uso de *melismas*.
- Intensidad y variación de la melodía (a excepción de Tito).
- Apertura vocal en las palabras que terminan en vocales fuertes (a, e y o). Vale acotar que, la mayoría de los versos de los *boleros*, terminan con ellas.

- *Vibrato* en los finales de cada verso o frase.
- Timbre brillante y algo *nasalizado* (sobre todo en el caso de Lavoe y Tito). En el caso de Pirela, es un timbre más oscuro con cierta influencia del canto lírico.
- Salto interválico y aumento de volumen al final de las canciones, ya sea hacia la fundamental del acorde en una octava superior, o del quinto grado; esto también parece ser una particularidad del estilo (a excepción de Tito).
- En general, reflejan marcado dramatismo y, de nuevo, a excepción de Tito quien se expresa de manera más relajada (al estilo del *crooner*, descrito en el aparte dedicado al *Bolero filin*).

Desde el punto de vista técnico vocal:

- Uso de una mezcla de las categorías establecidas por el profesor Machuca, *intermedia* y *elevada*, pues los cuatro tienen la capacidad de desplazarse por distintas alturas (graves y agudas) de forma ligera y sin mayor esfuerzo.
- Utilizan la respiración diafragmática en alguna medida con mayor soporte del sonido en el pecho y la garganta produciendo así, un timbre brillante, a excepción de Pirela, quien tiene una mayor colocación de la voz que le permite emitir un sonido más redondo y oscuro.

Meta-crítica:

La mayoría de los elementos expresivos y técnicos que comprenden la guía para la interpretación, son característicos del estilo. Algunos de ellos derivan del *bel canto*, como por ejemplo el *vibrato* pronunciado y aumento del volumen en los finales de frases para alargar las últimas notas o la última vocal del verso, lo cual requiere respiración profunda y apoyo diafragmático. Sin embargo, hay tendencia a utilizar articulación abierta en vocales fuertes (a, e y o) y alcanzar mayor fuerza desde el uso del pecho y la garganta. Las frases del *bolero* suelen ser ligadas y donde se puede hacer un uso más cómodo del

rubato gracias a su tempo lento, todo ello en función de alcanzar mayor emocionalidad en sus significados, coincidiendo con la descripción del *power balad*. Estas expresiones, aunadas a las letras de amor y desamor, tienen una marcada inclinación hacia el dramatismo. Es probable que la potencia, —referida a volumen y proyección—, desarrollada por la mayoría de los cantantes de *bolero* de esta generación, se deba a una alta exigencia vocal al haber sido acompañados por orquestas de baile en gran formato. Eran cantantes muy activos en giras y presentaciones, más que en grabaciones.

6.2.2. *Muestra de cantantes de Bolero Filin (Feeling)*

Ángel Díaz (La Habana, Cuba 1921-2009) - Canción: “Rosa mustia” de su propia autoría.

Grabación de 1983, Cuba y su música Vol. 8. Círculo Musical. Interpretada por él mismo.

<https://bit.ly/3ngagoY>



Omara Portuondo —*La Dama del Filin*— (La Habana, Cuba 1930) – Canción: “Noche cubana”, César Portillo de la Luz (Cuba 1922-2013). <https://bit.ly/3tYSURo>



Elena Burke —*Señora Sentimiento*— (La Habana, Cuba 1928-2002) - Canción: “Tú mi delirio”, César Portillo de la Luz (Cuba 1922-2013). <https://bit.ly/3QOJmBZ>



Contextos históricos:

Algunos textos publicados acerca de los datos biográficos de **Ángel Díaz** comienzan con: “Hijo de Tirso Díaz (1895-1967), trovador nacido en el pueblo de Güira de Melena, La Habana.” De acuerdo con una entrevista que le realizara la Revista Digital Cubana Cubahora (Cubahora, 2006), el compositor Ángel Díaz recordaba a su padre como un músico aficionado y de origen humilde, quien fue progresando económica y socialmente al incursionar en la política pues “en aquellos tiempos de la música no se podía

vivir". Como su padre nunca abandonó la música, los llamados "trovadores" se reunían en su casa para hacer una peña musical donde podían "descargar", y entre los cuales mencionó a destacados intérpretes cubanos como Rosendo Ruiz, Nené Enrizo, Cacharro, entre otros. Afirma que eso fue lo que le dio el nombre de "el rincón del filin", allí en el callejón de Hammel. A Ángel lo llamaban "el abogado del filin", dados sus estudios en Derecho Administrativo y Diplomático de la Universidad de La Habana, y quien se convirtió en uno de los voceros de este movimiento compositivo de la década de 1940. Define al *filin* como una manera de cantar menos trágica y más sentida, como un recitativo en intimidad con el que lo escucha, con armonías novedosas influenciadas por Debussy y mediante la práctica del *jazz*. En el 2008, a tan sólo un año de fallecer, grabó un disco junto a sus dos hijos Nelson y Alexander, bajo el título sugestivo de "Tres Díaz de filin", nominado al Premio Cubadisco. Todas las reseñas del día de su muerte coinciden con que, "Rosa Mustia", fue su composición más trascendente. Murió el 23 de diciembre de 2009.

Omara Portuondo también nació en La Habana, Cuba (1930), y su carrera artística comenzó como bailarina en el Cabaré Tropicana en el que aún actúa eventualmente. Cantaba *standards* y versiones *cubanizadas* de *bossanova*, con aires de *jazz*, junto a su hermana Haydeé en el grupo del *rincón del filin*, y al pianista Frank Emilio Flynn, haciéndose llamar *Los Loquibamba*. La presentaban en la Radio como la "señorita Omara Brown", *la novia del filin*. A menudo la han llamado *la Edith Piaf de Cuba*. En 1952, formó parte de un cuarteto vocal con el cual grabó un sencillo en 1957 para la RCA Víctor (Las D'Aida), junto a su hermana, Elena Burke y Moraima Secada, dirigido por la pianista Aida Diestro. En él permaneció 15 años. Debutó con su primer disco como solista en 1959 (*Magia Negra*), con repertorio cubano combinado con *jazz*. Posteriormente entró a formar parte de la Orquesta Aragón, con la cual grabó varios discos acompañados del pianista Chucho Valdés. Pero Omara se catapultó realmente en la década de 1990 en el cine, con las grabaciones junto a *Buena Vista Social Club*™ donde permaneció por 20 años junto a "Compay Segundo". En los años 2000 Omara inició una de sus etapas profesionales más exitosas y prósperas, en

medio de varias giras y participaciones en diversos festivales de *jazz* del mundo, destacándose entre figuras tales como Wayne Shorter, Herbie Hancock, Michael Brecker y John Patitucci, entre muchos otros. En 2004 fue nombrada Embajadora Internacional por la Cruz Roja, y su disco *Flor de amor* recibió una nominación a los Premios *Grammy*[™] como “Mejor disco Tradicional Tropical”, y “Mejor disco Tropical del Año en la categoría femenina”, para los *Billboard Latin Music Awards*[™]. En 2008 obtuvo otra nominación a los *Latin Grammy*[™] por su disco *Gracias*.¹⁰⁵

Elena Burke, cuyo verdadero nombre fue Romana Elena Burgues González (1928-2002), conocida como *Señora Sentimiento*, también es oriunda de La Habana. Desde muy joven ya se reunía en la casa de Ángel Díaz junto a todos los artistas que ya hemos mencionado, pertenecientes al *rincón del filin*. Se presentó en la radio por primera vez en 1940, y en 1943 fue premiada en el concurso *La Corte Suprema del Arte* de la CMQ Radio. Luego fue contratada para cantar con la orquesta de Enrique González Mantiçi y Adolfo Guzmán, por la emisora Mil Diez para el programa *Ensoñación*. En él participó de muchas actividades junto a Dámaso Pérez Prado. En la emisora Radiodifusión O’Shea, la presentaban como *la primera intérprete del filin*. Formó parte del cuarteto *Orlando de la Rosa* —también junto a Omara Portuondo—, y del grupo *las Mulatas de Fuego*. Igualmente, al *Cuarteto D’Aidas*, viajando y presentándose en cabarés de mucha calidad. En la década de 1950 continuó su carrera como solista, mediante la cual impuso su propio estilo. Grabó su primer disco junto a la orquesta de Rafael Somavilla, *Con el calor de mi voz*. La prensa la reseñó como la “mejor intérprete de 1959”. Para su segundo disco, *La Burke canta*, la llamaban *Su Majestad La Burke*. En 1963, el musicólogo Odilio Urfé, la describió como una intérprete con un estilo íntimo y profundo. Estuvo en un programa diario de Radio Progreso, *A solas contigo*, desde 1969 hasta entrados los años 80. En 1964 grabó uno de sus mejores discos, *Bellos Recuerdos*. En 1970 grabó con la Orquesta Revé el disco *Elena*. En 1978 actuó con la Orquesta Aragón y

¹⁰⁵ Más información en www.omaraportuondo.com

Los Papines en New York. Uno de sus grandes éxitos nacionales fue el tema *Ámame como soy* de Pablo Milanés, y en 1988 grabó un disco de canciones de Marta Valdés. En 1993, un doble álbum, *Canta lo sentimental*, con el cual obtuvo el *Gran Premio del Disco de Cuba*. Estuvo en México hasta 1995, y permaneció cantando en locales nocturnos de La Habana hasta que falleció en 2002 (Radamés, 2007).

Audiciones abiertas:

En una primera impresión de la canción **“Rosa mustia”**, Ángel Díaz muestra una voz frágil y con una afinación levemente imprecisa; carente de un *vibrato* nítido y técnico; un tanto temblorosa (*caprina*¹⁰⁶). Utiliza *voz con aire* con frecuencia, clara pronunciación con la que exagera las “s” finales de las palabras. También utiliza pequeños *glissandos* descendentes como transición entre dos versos. Su técnica, de acuerdo con la clasificación de Machuca, es *elevada*, es decir, con poca inversión de energía física y apertura vocal, sonido pequeño y medio-agudo. Es una voz más parecida a la hablada que a la cantada. En algunos graves, se le escucha casi un susurro en vez de voz plena.

Ya que la versión de **“Noche cubana”** que escogí pertenece a una etapa temprana de la carrera de Omara Portuondo, es decir, donde su voz aun es muy joven, tiene un sonido más agudo que el de hoy en día y que emite mayormente desde la garganta dentro del rango de *mezzosoprano*. Los *vibratos* son notorios en los finales de los versos, exagerando la última consonante (tro-pi-cal-l-l). Este aspecto ha sido catalogado como “poco técnico” pues, por lo general, para alargar palabras se utilizan las vocales, nunca las consonantes. Es una voz ligera, con algo de aire en ciertos momentos, y esto es característico de la técnica *elevada*. Cuando el final de una palabra es con vocal abierta, utiliza gran apertura de la articulación y, al llegar a su consonante, la va cerrando lentamente, por ejemplo: be-sa-a-a- (boca abierta) rrrr

¹⁰⁶ Término descrito en el marco teórico, en el capítulo dedicado a las técnicas vocales, pág. 53, y en el glosario de términos.

(cerrando poco a poco). También hace *glissandos* descendentes combinados con disminución de volumen y voz con aire.

En el clásico *bolero* de todos los tiempos, “**Tú mi delirio**”, Elena Burke hace uso de todo un despliegue de expresiones habladas. Utiliza con mayor frecuencia los *glissandos* entre frases, además de pequeños *melismas*, y acentúa mucho más las consonantes finales (las “r”, por ejemplo). En vez de alargar dichos finales, por lo general los recorta en función de una mayor expresividad. Aunque parece tener el rango de *mezzosoprano*, tiene un sonido grueso y grave. Utiliza quiebres de la voz y emisión de aire (*inflexiones*), sobre todo si las palabras tienen “s”. Juega con el *vibrato* de vocales finales y recorte de palabras en función del fraseo melódico (*rubato*). Todos los recursos que utiliza, en general, son en función de la “voz hablada”.

Sintaxis:

“**Rosa Mustia**” es un bolero bastante *suigéneri*; aunque está compuesto por cuatro estrofas de cuatro versos de arte menor cada una (A-B-A-C)¹⁰⁷, y de estructura sencilla, la rima es bastante irregular si no fuese porque la “A” se repite; tiene varios versos sueltos y la “C” tiene una construcción única dentro de la estructura formal de la canción: dos versos con la misma métrica y rima asonante, y dos con composiciones silábicas distintas y rimas sueltas. Es una combinación poco frecuente, casi caprichosa. Esto me sugiere que, probablemente, el compositor le dio prioridad a lo que quería decir con la letra, que a la formalidad de la estructura musical. Lo curioso es que, a pesar de estas diferencias, suena bastante natural. Otra de sus particularidades es que tiene finales de verso con vocales débiles (“i”).

¹⁰⁷ Ver Anexo No. 12.

En el caso **“Noche cubana”** la estructura es bastante parecida a la de *Rosa Mustia* pues, aunque hay ligeras diferencias entre las dos estrofas “A”, tiene dos estrofas completamente distintas entre sí (B y C), y de las “A” (A-B-A’-C).¹⁰⁸ Esta coincidencia me sugiere que podría tratarse de una característica general del *bolero filin*. El *bolero* clásico suele ser A-A-B-A ó A-B-A-B generalmente. La métrica y la rima también son bastante caprichosas en función de la letra y el mensaje. En todo caso, la métrica se mueve entre versos de 5, 8 y 11 sílabas, lo que constituye una combinación de versos de arte menor y mayor¹⁰⁹.

De nuevo, la estructura de **“Tú mi delirio”** (A-B-A’-C-C’)¹¹⁰ es igual a los *boleros* anteriores, solo que con la adición de otra estrofa “C”. Apoya la teoría de que esta estructura es común en los “boleros filin”. A diferencia de los otros dos, casi todos los versos son de arte menor y sueltos, y eso hace que el peso de la naturalidad musical recaiga en la acentuación (todas las estrofas terminan con versos tetrasílabos que a su vez finalizan con palabras monosílabas o agudas: “mi amor por **ti**”, “en mi **corazón**”, “en mi **sufrir**”, “no soy **feliz**”).

Sonido-en-el-tiempo:

“Rosa mustia”: Díaz comienza su interpretación de una manera muy tranquila y sencilla, afinación inestable y emisión de voz delgada. Alarga las palabras “nada-a, na-a-a-da” con voz de aire y tímido *vibrato*. Exagera la pronunciación de las terminaciones or-r-r y er-r-r, aspecto que, como lo expliqué al analizar la primera audición de Omara Portuondo, se considera inapropiado desde el punto de vista técnico-vocal. Las “a”, sobre todo acompañadas de “s” (“tristezas”, “más”), las emite con articulación abierta, casi igual que como se habla. Cuando sube la melodía, sube el volumen y emite *vibrato* para

¹⁰⁸ Ver Anexo No. 13.

¹⁰⁹ Ver glosario de términos.

¹¹⁰ Ver Anexo No. 14.

aportar intensidad a la frase. Por el contrario, cuando baja la melodía, no sólo baja el volumen, sino que emite sonido con aire. Desde el punto de vista expresivo, es coherente con el lugar al que corresponde esa parte de la canción, pues da la sensación de quedar suspendida y da pie a la repetición de la “A”. Para variar un poco dicha repetición, cambia el fraseo adelantando la entrada de cada oración y alargando la primera palabra (uso del *rubato*); en la B’, recurre al *portamento*¹¹¹ para pasar de una nota a otra cuando cambia la armonía, pero dentro de una misma palabra. Regresa a la voz con aire para decir el nombre de la canción, separando sus palabras con un pequeño silencio y dando paso al interludio. Repite la “B, A y C” con pequeñas variaciones de la melodía, todo casi recitado con la misma voz de aire, a excepción de los dos últimos versos a los que le imprime mayor intensidad, volumen y *vibrato*. La frase que finaliza la canción la canta en corcheas y casi de forma hablada.

“Noche cubana”: Portuondo comienza con voz suave y dulce el primer verso; en el segundo, exalta las características de su sustantivo (morena), alargando la “i” de *boni-i-i-ta*, y “sensual” y enfatizando la “l” con un uso reservado de *rubato*. En las palabras terminadas con “a”, utiliza voz “desbordada o chata” (articulación muy abierta y algo afectada). Al mismo tiempo, hace uso del *vibrato*. Estas tres condiciones se vuelven distintivas de su interpretación: énfasis en las consonantes finales (*tro-pi-cal-l-l-l-l / besar-r-r-r-r*), apertura desbordada de las vocales fuertes (a, e) y *vibrato* en los finales de verso. En la estrofa “B”, en los momentos “clímax”, hace uso del *portamento* y en vez de aumentar el volumen lo disminuye, al contrario de lo que se esperaría. Este aspecto también se torna característico de su canto. Es lineal porque mantiene la suavidad hasta el final, no hace mayores aumentos de volumen o intensidad, ni imprime dramatismo; por el contrario, aumenta su emisión de aire y disminuye el volumen.

¹¹¹ Del italiano, *portamento della voce*. Música. Transición de un sonido hasta otro más agudo o grave, sin que exista una discontinuidad o salto al pasar de uno a otro. Igual al *glissando*. Ver glosario de términos.

“Tú mi delirio”: Elena Burke interpreta esta canción con un uso frecuente de la “inflexión” en la terminación de las palabras; con la intención hablada más que con el canto. Pero al final de algunos versos, hace aumento de volumen con voz engolada, alargando la vocal con la que finaliza y agregando *vibrato*: “inmenso-**o-o-o**”, “corazó-**o-o-o-o-on**”, “por ti-**i-i-i-i-i**”. Cuando quiere resaltar alguna palabra en especial, lo hace de distintas formas: una de ellas es acortando sus sílabas y separándolas del resto de la oración con cortísimos silencios, “que-a-braza/mi/al-ma/”, y agregándole inflexión. Otra, es haciendo marcados *melismas* dentro de una misma palabra (“que-a-tor-**me-en-ta**”); asimismo, bajándole repentinamente el volumen; y, por último, susurrándola o pronunciándola de manera hablada con más aire que sonido. Como lo mencioné anteriormente, hace algunos quiebres de la voz para expresar placer, en palabras como “pasión”. Y gusta de variar el fraseo melódico en función del significado de oraciones, buscando darles mayor expresividad y diferenciarlas entre sí. La última nota del verso final lo termina con el 7mo. grado del acorde, típico del *jazz*, y casi hablando con corte seco.

Representación de música y texto:

La expresión que le da **Díaz** a las palabras de “Rosa Mustia” es bastante cónsona con sus significados; su manera de cantar es más afín al susurro que al *bel canto*, y lo hace más desde las emisiones de aire que desde la intensificación del volumen o el *vibrato* profundo. Por ejemplo, al comienzo de la canción, a los adjetivos “triste” y “sola” les prolonga la primera y última sílaba; eso las distingue del resto. Repite el mismo efecto en el siguiente verso de la estrofa “A” (“fuiste”, “nada”). Luego, para dar énfasis a las palabras que parecen protagónicas, les acentúa la “r”: “amorrr”, “ayerrr”. A las palabras monosílabas las pronuncia casi hablando, pero con un deje de desdén: “nada más”. Y luego le imprime dramatismo al verso que comienza a subir de tono para representar sufrimiento: “y tu lloras al saber la realidad”. De inmediato regresa a la manera de cantar susurrada, para expresar la tristeza que le causa lo que observa

(verla sufrir). Repite los mismos efectos en la “A” siguiente, y agrega *melismas* y *portamentos* en la “C” para darles un poco más de emocionalidad a modo de “final de frase”.

La dulzura es el mejor adjetivo que encuentro para describir la expresividad de **Omara Portuondo** en esta canción. La mantiene a lo largo de toda su interpretación. También elonga algunas sílabas para resaltar palabras: “boni-i-i-i-ita”, “sensuaaallll”, “beeeesas”, “soñaaaaa”. Cuando hace notas graves, profundiza la emisión de aire y redondea la articulación del sonido “quién a la **luz de** tu dulce **sonrisa**”. Pero a todas las últimas palabras de cada verso, si tienen alguna terminación ar, er, ir, les alarga la “r” con mucho trino. Para imprimir mayor emocionalidad, hace *melismas* y *portamentos* exagerados con mucho *legato*¹¹² entre una palabra y otra.

Burke juega frecuentemente con el aumento y disminución del volumen, así como de la intensidad del *vibrato* para el final de algunas palabras. Cuando dice “como es...” lo susurra, para luego decir de manera creciente, “inmenso” dándole así, ese mismo significado de “grandeza”. Las palabras como “corazón” y “amor”, las pronuncia con más ternura y mediante un *vibrato* moderado que de algún modo les prolonga su presencia. De nuevo, juega con el susurro y la intensidad, cuando dice “es pasión” y luego “que atormenta”, con volumen creciente y elongación de la palabra mediante melisma exagerado (efecto descrito en el aparte anterior). Lo repite en la frase “no sé vivir”, donde además canta con un deje de lamento (muy al estilo de la *saeta* española o el *fado* portugués, por ejemplo). A cada palabra le imprime una intensidad, lo cual hace de su interpretación, toda una “clase maestra” del “decir”.

¹¹² Del italiano, “ligado”. Música. Indicación en que las notas marcadas deben prolongarse ligeramente hasta que aparezca la siguiente. Ver glosario de términos.

Sentimientos virtuales:

La interpretación de **Ángel Díaz** me hace sentir como si lo tuviese frente a mí, susurrándome sus pensamientos al oído. Como una persona muy cercana que quiere dar sus consejos y siente empatía por la situación por la que, hipotéticamente, está pasando la mujer a quien dedica la canción. Esa manera casi hablada de cantar transmite reflexión, comprensión y solidaridad. Todo ello a pesar de que la letra habla de una persona que se ha convertido en objeto del pasado, olvidada y solitaria.

En el caso de **Omara Portuondo**, las sensaciones que transmite son más afines a la vitalidad y la alegría, con una mezcla de ternura y *sabrosura*, si cabe el término. Se siente un gran movimiento interno, una especie de danza en espiral que deriva de los recorridos de su voz a través de la melodía. Esas formas de subir y bajar mediante *melismas* y *portamentos* establecen una fórmula que invitan al baile. A veces pareciera estarnos arrullando con una gran sonrisa en el rostro. Da una sensación fresca y ligera, como la brisa a la orilla de una playa.

Con **Elena Burke** las sensaciones que se presentan son bastante mixtas, como diversas son sus maneras de decir o cantar cada palabra. Lo primero que percibo es su carácter, como una mujer fuerte y decidida, que al mismo tiempo tiene la capacidad de transmitir amor y calidez. La forma con la que expresa las frases es apasionada, sobre todo aquellas donde se mencionan sentimientos tales como la misma "pasión", "mi amor por ti", "y en mi sufrir", entre otros. En medio de los aumentos y disminuciones de intensidades y volúmenes, nos hace transitar por un "vaivén" de emociones que van, desde la vulnerabilidad del que se sabe enamorado, hasta la fuerza que el amor es capaz de generar.

Mundo onto-histórico:

En el caso de **Díaz**, su interpretación me lleva a pensar que las prácticas del *bolero filin* en su casa le eran tan comunes, que le permiten cierta libertad de expresar las canciones de manera tranquila, casi hablada. Me da la impresión de que, aunque su capacidad compositiva desde el punto de vista musical es innegable, las palabras se llevan el mayor peso de importancia. Es decir, que su manera de cantar va más ligado al aspecto intelectual. De igual manera, pierde relevancia su formación técnico-vocal frente al hecho musical.

En cuanto a **Portuondo**, percibo que su rol de bailarina ha sido una gran influencia en su manera de interpretar la música, pues está cargada de muchísimo movimiento y dinámicas de efectos vocales (*melismas, portamentos, glissandos y rubatos*). Igualmente, haber participado tantos años en un grupo vocal, como fue el caso de las “Aida’s”, seguramente le aportó un mayor desarrollo del sentido armónico que le permite estructurar las melodías dentro de todo el espectro de su acompañamiento. La fluidez con la que se expresa, también me lleva a comprender la enorme experiencia y larga trayectoria que lleva consigo sobre el escenario.

Elena Burke pareciera tener plena consciencia de quién la escucha cuando canta. Asimismo, tener una gran habilidad en el manejo del micrófono, por la forma de cambiar las dinámicas en aumento y disminución de volumen, intensidad y *vibrato*, dependiendo de lo que significan las palabras sin que se perciban como cambios abruptos. Refleja claramente sus intenciones. Esto podría ser debido a su gran experiencia en la radio, donde el uso del micrófono es bastante más delicado que en una grabación, y donde el “decir”, cobra mayor relevancia. Adicionalmente, percibo cierta altivez en su expresión y lo asocio, por ejemplo, con apodos que obtuvo en vida, entre ellos, “Su Majestad La Burke”. Tuvo una vida

llena de exitosos eventos y grandes reconocimientos públicos e internacionales convirtiéndose, además, en uno de los referentes más importantes de Cuba tanto del *bolero filin* como de su generación. Quizás es por esto por lo que transmite tanto arrojo al cantar.

Segunda audición abierta:

Escuchando con mayor consciencia a **Ángel Díaz** en “Rosa Mustia”, sin aludir a detalles técnico-vocales, encuentro aspectos de mayor profundidad en su interpretación como, por ejemplo, cercanía, consideración y un poco de compasión en sus palabras. Al mismo tiempo se percibe cierto dramatismo a través de sus inflexiones al final de los versos, pequeños suspiros y respiraciones en el medio de las frases, y el lamento que se refleja en cada *glissando* descendente que hace; deja ver la satisfacción que le causa ver el actual sufrimiento de su amada, desde la ventana de su propio despecho.

En “Noche cubana” **Portuondo** hace un despliegue de ligaduras que entreteje movimientos melódicos que a su vez provocan cierta ensoñación, es decir, la imaginación de lo que describe de forma tan placentera y suave. Convierte a los *vibratos* los en dulces *trinos*, casi hasta llegar al efecto de *trémolo*¹¹³. Mezcla aperturas de la articulación de las “a”: unas veces más redondeadas como la “o” y para los finales de frase, y otras, totalmente abierta. Adicionalmente, hace un cierre horizontal de la boca que aplana su emisión, sobre todo si es para alargar y pronunciar las “e” de finales de palabra.

Elena Burke en “Tú mi delirio”, pronuncia cada palabra de una forma diferente. Esta es una manera muy única y particular de cantar, pues hay una evidente ausencia de ligaduras entre ellas; la importancia que le da al texto es indudable, y eso queda manifiesto en que cada vocablo tiene su propia

¹¹³ Término musical que describe la rápida repetición de una misma nota en intervalos de tiempo iguales. Ver glosario de términos.

textura: susurrado y suave; oscuro, grueso y con alto volumen; con *vibrato* y vocal fuerte alargada; de final seco y airado; con *inflexión* o *portamento* exagerado. En fin, utiliza variados recursos de diferenciación vocal.

Guía para la interpretación:

Desde el punto de vista expresivo:

- Utilización de la voz con aire.
- Énfasis en la voz hablada o a modo de recitativo.
- Uso de *inflexiones* en palabras clave.
- Aumento de volumen y notas alargadas en finales de frase, sobre todo en palabras que describen emociones o sentimientos.
- Uso del *rubato*.
- Uso de *melismas* para adornar la melodía.
- Uso de *portamento* o *glissandos* como recurso para alargar palabras o intensificar su expresión.
- Uso de respiraciones explícitas para denotar pesar o sufrimiento.

Desde el punto de vista técnico vocal:

- Apertura vocal de la articulación de las vocales fuertes (a, e y o) para intensificar el final de una frase.
- Emisión de *vibrato* desde la garganta con la finalidad de alargar palabras.
- Golpes de glotis para emitir ciertos quejidos y quiebre de la voz, en momentos donde el texto lo requiere.
- Uso de ligaduras entre palabras de una misma frase o entre dos frases, para diversificar los fraseos melódicos.

- Énfasis en consonantes finales de frase, como la “r” y “l”.

Meta-crítica:

Este análisis de intérpretes del “feeling” ha mostrado una contradicción al ser considerado un subgénero del *bolero*, puesto que desarrolla características casi contrarias a las utilizadas en él — asociadas al *bel canto*—, es decir, voz *aireada* y hablada en función del texto y su significado, así como frases cortas y separadas por ciertas inflexiones; tiene un carácter distintivo que, aunque ocasionalmente también utiliza la elongación de notas finales de verso con aumento de volumen y *vibrato*, utiliza otros recursos técnico vocales elocuentes y expresivos. Es una manera de cantar que potencia el sentimiento, como lo hacen el *bolero* y el *power balad*, pero desde la suavidad del movimiento melódico y los “dejes” del contexto casi hablado. Rompe con el *legatto* para enfatizar palabras clave. Son fórmulas interpretativas abiertas a muchas posibilidades, todas ellas enfocadas a resaltar la importancia del texto. Tienen la capacidad incluso, de sugerir pensamientos y sentimientos no explícitos. No es fortuito el hecho de que su estilo haya surgido en medio de un grupo de personas que se reunían a escuchar *jazz* y *bossanova* principalmente. Esta forma de cantar se ha apropiado de algunas de sus características, que además hacen consonancia con el propio carácter compositivo del *bolero feeling*, más cercano al *jazz*. Aun cuando estos intérpretes también eran muy activos en giras y presentaciones en vivo, acompañados por grandes orquestas, es posible que se hayan visto influenciados y beneficiados por la industria del disco — grabaciones—, y la tecnología del micrófono, que les permitió desarrollar recursos vocales adicionales que no requieren de fuerza, volumen y proyección, como el susurro y las expresiones habladas.

6.2.3. Muestra de cantantes de Bachata

Rafael Encarnación, (Santo Domingo, República Dominicana 1944-1964) - Canción: “Muero Contigo” de su propia autoría. Grabación de 1963 en el Salón Mozart de Atala Blandino. Considerada una de las primeras canciones “de amargue” de la primera etapa de la *bachata* dominicana. <https://bit.ly/3OkRBnT>



Luis Segura (El Añoñaíto, apodo que se le puso por su manera romántica de cantar, Valverde, República Dominicana, 1939) - Canción: “Pena por tí” de su propia autoría grabado en 1982, catalogado como emblema de la *bachata* dominicana y gracias al cual fue bautizado “el Padre de la Bachata”. Se considera parte de la segunda etapa de este género musical. <https://bit.ly/3u1PSf7>



Juan Luis Guerra (República Dominicana 1957) - Canción: “Estrellitas y duendes” publicada junto al grupo 4.40 en 1990, de su propia autoría y en representación de lo que se denominó la *Bachata rosa* que constituye la tercera etapa del género musical. <https://bit.ly/39SDszg>



Contextos históricos:

Rafael Eduardo **Encarnación**, (Rafaelito Encarnación), tuvo una muy corta carrera de apenas seis meses, cuyo ascenso fue tan vertiginoso, que dejó una innegable huella en la historia de la *bachata*. De hecho, sus canciones se consideran las pioneras de este género y cuyo nombre inicial es el de “canciones de amargue” y, por ende, le dio a Rafael Encarnación el título de representante de la Primera Etapa de este género musical. Con apenas 20 años, fue arrollado en su motocicleta. Para entonces, ya era un artista muy popular con 6 discos en su haber —el primero grabado en el Salón Mozart de Atala Blandino con las

canciones “Muero contigo” y “Pena de hombre” de su propia autoría. No tenía antecedentes artísticos en su familia ni estudios musicales, pero sí una enorme intuición. El sello cubano Kubaney compiló las canciones que le habían grabado de forma independiente, y editó de manera póstuma, el disco “Homenaje a Rafael Encarnación” —incluyendo una canción de ese mismo nombre cantada por su hermano Julio César (Paulino Ramos, 2015).

Luis Segura ha sido bautizado el “Padre de la Bachata” y cuya canción emblemática para validar este título es “Pena por ti”, reconocida por la Unesco cuando a su vez declaró a la *bachata* como *Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* —2019 (Hasbun). Su apodo es “El añoñaíto” por su particular forma de cantar. Compositor de al menos 500 canciones, la mayoría de ellas interpretadas por él mismo, y creador del estilo de manera más definida, rompiendo así con el despectivo estigma que tenía el género de “música de amargue” y de cabaré. De hecho, fue el primer artista en representar *bachata* en el Aula Magna de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, logrando que adquiriera otro estatus a nivel social. Luego, también fue el primero en hacerlo en el Palacio Presidencial en 1997. Y más tarde en 2008, el Ayuntamiento del Municipio de Mao bautizó una calle con su nombre como un homenaje a su trayectoria. Hizo su primera grabación en 1964 del tema “Cariñito de mi vida” bajo su propio sello (Gonzaga Record) y más recientemente, en 2020, editó un disco con 40 de sus más grandes éxitos, titulado “El Papá de la Bachata, su Legado”.¹¹⁴

Juan Luis Guerra es el representante de lo que se ha determinado la tercera etapa de la historia de la *bachata* hasta ahora. Uno de sus aportes más importantes, ha sido la exaltación de lo que posteriormente se denominó la *bachata rosa* a través de uno de sus más exitosos discos con ese mismo nombre (1990), del cual vendieron cerca de 9 millones de copias alrededor del mundo, y que le mereció

¹¹⁴ Más información en www.luisseguraoficial.com

su primer Premio *Latin Grammy*TM. Desde muy niño ya mostraba su interés por la música, por lo que abandonó sus estudios de filosofía y letras en la Universidad Autónoma de Santo Domingo para irse a estudiar con una beca, al Berklee College of Music, Boston, USA. Y que haya tenido la inclinación inicial por la filosofía es un dato interesante, puesto que muchas de sus composiciones tienen mensajes de denuncia y contenido social. Es un aspecto que habla de su interés por el desarrollo de la Humanidad. Aunque su orientación académica es en el *jazz*, siempre ha tenido como norte trabajar las músicas identitarias populares de su país, especialmente el *merengue* y la *bachata*. Su primera agrupación la hizo a modo de grupo vocal con la producción de fusión entre *merengue* tradicional y *jazz*: Juan Luis Guerra y 440. Ha sido galardonado y premiado innumerables veces, y ha grabado con grandes artistas internacionales a lo largo de toda su trayectoria, con 18 discos en su haber que le han dado la vuelta al mundo por más de cuatro décadas (1984-2021).¹¹⁵

Audiciones abiertas:

En la grabación de **Encarnación** podemos notar la poca fuerza que posee su voz, de timbre agudo casi nasal, afinado y expresivo. Tiene poca inversión de energía, y en los finales, aunque alarga las últimas sílabas de cada verso, no hay presencia de *vibrato*. También utiliza muy moderadamente el *glissando*. No utiliza *rubato*, y tiene un deje de “lamento” en la expresión general de las frases.

Luis Segura emite la voz y el *vibrato* desde la garganta. También hace uso del *glissando* y los *melismas*, pero como recurso para alargar las notas de final de cada verso y agregar dramatismo a la expresión de las frases. También tiene un timbre *nasalizado* y estridente. Hace uso moderado del *rubato*. Las vocales fuertes las emite con articulación abierta y plana.

¹¹⁵ Más información en www.juanluisguerra.com

Juan Luis Guerra tiene un sonido muy nasal y cálido a la vez. Utiliza inflexiones al final de algunas frases acompañadas de *portamentos* ascendentes. Su *vibrato* es corto y de ondulación pequeña, pero suficiente para darle ternura a la palabra que desea expresar de esa manera. Se le escucha eventualmente, como algo distintivo, un pequeño quiebre de la voz a modo de quejido en los finales de verso. No utiliza el *rubato*.

Sintaxis:

La estructura de **“Muero contigo”** es bastante irregular (A-A'-B-A"-B-A"),¹¹⁶ tanto métricamente como en su rima, con una combinación de versos de arte menor y mayor. Sin embargo, al oírla cantada se siente fluida y natural. Pero no hay duda de que tiene una composición caprichosa que no se asemeja a la construcción de las otras canciones analizadas en este género ni en los anteriores (*bolero* y *bolero filin*). Musicalmente tiene un desarrollo completo con inicio, clímax y final, donde se entiende la narración del sujeto. Otro aspecto para destacar es que, hay un verso que cumple la doble función de asonante y consonante al mismo tiempo.

La canción **“Pena”** tiene una estructura sencilla (A-A'-A"-B-B),¹¹⁷ donde el estribillo (estrofa “B”), se repite y ayuda a que se vuelva más “cantable” y recordable. Todos los primeros versos de las estrofas “A”, están constituidos melódicamente por 3 notas, pero el primero de ellos sólo tiene dos sílabas, cuya vocal final el cantante alarga con melismas para rellenar el espacio que métricamente no tiene (pe-na-a), y esto coincide con que aporta una expresión más dramática a su significado que, por adición, ocupa el

¹¹⁶ Ver Anexo No. 15.

¹¹⁷ Ver Anexo No. 16.

primer puesto de protagonismo de la canción: su título y el inicio. Al igual que en la canción anterior, hay versos que cumplen doble función, asonante y consonante.

“**Estrellitas y duendes**” tiene una forma bastante más convencional de “canción”, con estrofas A-B-B y versos de arte menor.¹¹⁸ Las “B”, que conforman el estribillo, no tienen variaciones en el texto, se repiten; las estrofas “A”, sí cambian en la segunda vuelta. Sus composiciones métricas son regulares y las asonancias entre los versos son de alta frecuencia, guardan estrecha relación entre sí. Todos los finales de frase terminan con vocales fuertes y abiertas (a, e y o).

Sonido-en-el-tiempo:

Rafael Encarnación, comienza con un pequeño *glissando* ascendente en la exclamación “¡Ay!” que desde el inicio establece un ambiente de lamentación que va a permanecer durante toda la interpretación. En la segunda oración, hace algo parecido con la palabra “culpa” para enfatizarla. Todos los finales de cada verso los alarga con *melismas* (com-pren-**de-e-er**; sé-**e-e**; quie-re-**e-es**); pero siempre cantando suavemente. Vuelve a usar el *glissando* en la palabra “escucha” para ligarla con la siguiente frase “mi amor”. En la palabra “compréndeme” aumenta el volumen y la intención, siguiendo la subida que la misma melodía indica. Repite esta misma intencionalidad en la frase siguiente, resaltando la oración “la esperanza de volverte a besar”, donde finaliza con otro *portamento* descendente que se liga, de nuevo, al siguiente verso. Y así va construyendo todas las oraciones, entre *glissandos* y ligaduras que se repiten como una especie de fórmula interpretativa.

¹¹⁸ Ver Anexo No. 17.

En la interpretación de **Luis Segura** el recurso más utilizado es el *melisma*, que le ayuda a darle una intención más dramática a aquellas palabras de busca acentuar: “pena-a-a-a”, “al-ma-a-a-a”, “en-ti-e-en-de”, “ca-al-ma”. El dibujo melódico es de un *melisma* profundo:

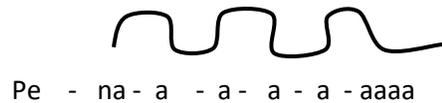


Fig. 4 Transcripción del dibujo melódico de Luis Segura de la palabra título de la canción “Pena” de su autoría.

Cuando la melodía desciende, él también lo hace con el volumen y con un pequeño *vibrato* acompañado de aire. En el medio de algunas frases inserta un pequeño quejido con quiebre de la voz, sobre todo si canta con algo más de fuerza: “mi amor, si no eres (“j”—quejido y quiebre) conforme”. Le da un pequeño empuje a las últimas palabras de cada oración si la melodía sube, con aumento de volumen y corte seco o *stacatto*¹¹⁹: “mátame!”, “quiera Dios!”, “cariño”, “vida”.

Una de las características más distintivas del canto de **Juan Luis Guerra** se revela desde el inicio: el quiebre de la voz con un pequeño quejido con sonido de “j”: “viviré`j` en tu recuerdo-o-o”; “mor-diendo-oj, cada ilusión”; “como man-j-cha de acero”; “me tosté-**ej-em** tus mejillas”. Otro aspecto que le distingue es la unión de las “s” de una palabra con la de otra, por ejemplo: “vivirás-**sem**-missueño-o-os”, no las separa. Hace un tierno descenso de volumen y tímido *vibrato* en las últimas palabras de frase. También gusta de separar una misma sílaba para hacer *melismas* marcados: mor-**die-en**-do, sue-**ño-o-os**, cuan-**do-o-dos**, tar-**deee-e-e**, **mue-e-ro**. Son los recursos vocales que utiliza con más frecuencia a lo largo de toda la canción. No hace mayores cambios de volumen ni de intenciones como se harían, por ejemplo, en el *bolero*. Se mantiene dentro del ritmo de la canción sin *rubato*, y termina con la misma suavidad con la que comienza.

¹¹⁹ Del italiano, significa *separado*. Música. Consiste en remarcar todas y cada una de las notas de una frase musical, de manera que se identifiquen con absoluta claridad. Contrario al “legato”. Ver glosario de términos.

Representación de música y texto:

Rafael Encarnación logra expresar el significado del texto de la canción desde el inicio, dejando claro que se trata de una especie de lamento o despecho, sobre todo mediante la manera en que arrastra algunas vocales de cuyas palabras desea destacar. Por ejemplo, cuando dice frases tales como “tú tienes la cu-**ul**-pa”, “escu-**u**-cha-**a**/mi/amor”, “los recuerdos más queri-**i**-do-**os**”, “tú sabe-**es** que te quiero-**o** sólo a tí”, “mi vida-**a**-tú”. Son palabras clave y las tiene bien ubicadas. Aunque su voz carece de fuerza, la suavidad de su expresión compensa y logra transmitir el sufrimiento que la letra infiere.

Es el mismo caso de **Luis Segura**, quien también canta sin mayor fuerza en la voz, pero logra transmitir dolor, desprecio y sufrimiento. Utiliza “resoplidos” al final de algunas palabras que tienen su propia fuerza expresiva, pues reflejan “tedio”: “mátame”, “que te de un hombre en tu vida”. Lo mismo su *vibrato* que, aunque técnicamente es un temblor casi *caprino*, aporta mucha intencionalidad: “que te den todo el cariño, que quizás yo no te di”, “qué más quieres tú de mí”.

En cuanto a **Guerra**, dado que además la letra está construida con base en múltiples metáforas y figuras literarias poéticas, logra establecer un ambiente que permite vislumbrar todas las imágenes que propone. Apela a una intención de ternura que, junto a los quiebres de voz, la repetición de las vocales de una misma sílaba, las respiraciones entre frases, los *glissandos* y los *melismas*, generan una atmósfera romántica y llena ensoñación. Todo ello expresado en un texto repleto de analogía y fantasía.

Sentimientos virtuales:

El canto de **Rafael Encarnación** genera sentimientos asociados a la melancolía. Su timbre y la utilización de lánguidos *portamentos*, dan una sensación de desaliento y debilidad frente al planteamiento de la canción, es decir, la frustración frente a la imposibilidad de remediar la situación, y el desencanto. Por algo tildaron sus canciones como “música de amargue”, las cuales posiblemente fueron compuestas con toda la intención de generar empatía con los que han sufrido desengaños amorosos.

En el caso de **Luis Segura** no es muy distinto, pero transmite tristeza desde otro ángulo diferente, más asociada a la impotencia, el desdén y la molestia, donde se expresa el agotamiento del que narra, ante la incapacidad de hacer feliz a su amada. Es el enojo dentro de las historias de amor donde no hay “traición” sino agobio por saberse insuficiente y no valorado. Algunos de sus gestos emiten desesperanza, cansancio. Son interpretaciones con intenciones muy parecidas.

Juan Luis Guerra, de alguna manera y muy probablemente debido a la construcción literaria de la letra, transmite vivacidad, color, belleza, calidez. Describe imágenes llenas de romanticismo, erotismo e ingenuidad al mismo tiempo, contrarias al despecho del “reclamo y la descarga”. Es decir, un despecho lejos del enfado y más cercano al desgarramiento por la partida del más puro amor, describiendo el enamoramiento y el desbordamiento de emociones que causarían la ausencia de su amada.

Mundo onto-histórico:

Dado que la vida de **Rafael Encarnación** fue tan corta pero tan exitosa a pesar de ello, y aunque es muy difícil relacionar su historia con lo reflejado en su interpretación, podríamos deducir que es el

producto de movimientos musicales de la época, y su trayecto a través del *bolero* y la *balada*, desde donde ya venía gestándose la construcción de la *bachata* como emblema de la canción popular dominicana. La radio también jugó un papel muy importante en la sociedad de su época. Lo cierto es que tildaban de angelical y carismática su voz. Es muy curioso que siendo tan joven y con tan poca experiencia de vida, tuviese esa facilidad de transmitir el sufrimiento del fracaso amoroso y del “despecho”, más propios de personas de mediana edad.

A **Luis Segura** lo apodaron “El Añoñaito” para evitar que sufriera la discriminación de la que adolecía la *bachata* en épocas tempranas; era una forma de caracterizarlo por el romanticismo de sus interpretaciones más que por el “amargue” del género. Tuvo grandes influencias de boleristas tales como Julio Jaramillo y el Trío Los Panchos; esto me hace deducir que, siendo además guitarrista principalmente, tuvo todos los recursos y condiciones necesarios para convertirse en el compositor e intérprete de *bachata* que es. Es indiscutible su manera de sentirla, tan propia y desde su sello tan particular.

No cabe duda de que **Juan Luis Guerra** tuvo la capacidad de captar el espíritu de la “canción romántica” que representa la *bachata*, que la transformó en algo más allá de su forma costumbrista, con una “pluma” afilada, poética y elaborada, más intelectual si se quiere. A mi modo de percibir sus composiciones e interpretaciones, se develan claramente sus estudios musicales tanto académicos como en el *jazz*. Es una transformación verdaderamente “rosa” —como ya lo mencionamos anteriormente—, ya que el enfoque y significado que le dio a sus letras no dejan de contar historias de amor llenas de cotidianidad, pero envueltas en un halo de imaginación y hermosas metáforas. A mi entender, Juan Luis Guerra transformó los sentimientos del “amargue” en imágenes abstractas y de sentido figurado. Y así, con esa misma belleza poética, siento que las canta.

Segunda audición abierta:

De todos los cantantes hasta ahora analizados, **Rafael Encarnación** es al que he sentido con un mayor uso de la garganta, es decir, que se escucha la tensión que ejerce para elevar el sonido de un tono a otro. Quizás porque muchas de las terminaciones de esta canción finalizan con la “e”, se siente la apertura plana de la boca que vuelve el sonido un poco áspero, con cierta estridencia. Mantiene una postura vocal alta, y se nota aún más cuando intenta hacer sonidos graves, los cuales suenan con poca fuerza y pocos armónicos, donde dejan de funcionar los resonadores más bajos, como por ejemplo el pecho; los emite con mayor aire que con sonido pleno, con un sonido que carece de profundidad. Todas estas características ayudan a que tenga una voz distintiva y particular, sobre todo con la manera en que utiliza los *melismas* y las ligaduras para frasear.

Luis Segura también tiene un sonido muy propio y singular. Resulta un tanto estridente en la expresión de algunas palabras sobre todo las terminadas en “a” e “i” cuando sube de tono o cuando las notas se vuelven más agudas; seguramente porque abre la boca más de lo necesario, generando algo de “ruido”. Su voz es más nasal y su *vibrato* pronunciado, emitido desde la presión del pecho y con mayor altura. Los *staccatos* están muy presentes y los usa con una intención muy marcada para destacar palabras clave, en medio de las cuales, alarga las “m” para exagerarlas aún más: “máta(m)me”, “de(m)mi”. Los sonidos graves también son débiles, sin profundidad; con voz “aireada”.

La voz de **Juan Luis Guerra**, de nuevo, es totalmente distintiva e inconfundible. Pronuncia las “s” con silbido, lo cual produce que se destaquen de forma aguda. Se escuchan abiertamente las respiraciones y resoplidos que hace entre frase y frase. Agregan sentimiento a la expresión. También hace pequeñísimos dejes agudos como, por ejemplo: “Me tosté (**ejem**). En el inicio de las frases cuya primera sílaba comienza

con “m”, les inserta una previa “bocaquiusa”¹²⁰ para exagerar el sonido propio de dicha consonante: “(mm)me tosté en tus (m)mejillas”. Guerra tiene buenos sonidos graves, suenan completos sus armónicos a diferencia de los otros dos intérpretes. Pero también utiliza voz “aireada” en finales de verso.

Guía para la interpretación:

Desde el punto de vista expresivo:

- Uso de *melismas* de onda profunda para finalizar frases.
- Uso de *staccatos* con quiebres de voz, sobre todo en el caso de Luis Segura.
- Leves o muy pocos cambios de volumen e intensidades.
- Resoplidos y respiraciones explícitas entre frases.
- Énfasis en la consonante de una palabra inicial de verso.
- *Melismas* en la vocal intermedia de una palabra, no al final como suele usarse.

Desde el punto de vista técnico vocal:

- Uso de *vibrato* suave en finales de frase.
- Golpes de glotis para dejes de “lamento” o quejidos, e inserción de la “j” para diferenciar palabras, en el caso de Juan Luis Guerra.
- Voz de pecho y de rango agudo. *Nasalizada*.
- Efectos vocales desde la garganta (con evidentes tensiones y “rasgueo”).
- Estridencia en el sonido de palabras terminadas en “a”, “e”, “i” por gran apertura plana de la articulación vocal, más evidentemente en el caso de Luis Segura.
- Emisión de voz con poca inversión de energía y volumen.

¹²⁰ Término que se usa en el canto para indicar el canto con boca cerrada. Ver glosario de términos.

- Uso frecuente de *glissandos* o *portamentos*.
- Utilización de la garganta para emisión de sonido elevado.

Meta-crítica:

Estos análisis muestran una manera distinta de abordar el canto y la expresividad dramática del despecho, ya identificado a través del *bolero*. Timbres brillantes con *melismas* profundos (de onda de amplio espectro) mezclados con quiebres de la voz, quejidos, resoplidos y efectos de garganta que profundizan el significado de los versos. Los tres tienen en común la voz *nasalizada* y la manera de usar el *melisma* como recurso para alargar, ligar o destacar frases. En general, carecen de recursos técnico-vocales saludables para el aparato fonador. Trabajan con muchas tensiones que obstaculizan la libre emisión del sonido. Se identifican sonidos estridentes, efectistas y formas de *melismas* cuyas notas sirven para rellenar espacios rítmicos. Siendo un género que surgió de la calle de una manera informal, acompañado mayormente con guitarra y algo de percusión, y siendo los tres intérpretes representantes de distintas etapas de este y pertenecientes a diferentes generaciones, llama la atención que tengan específicas similitudes en sus estilos vocales. Esto sugiere que, a pesar de los cambios que haya sufrido la *bachata* a lo largo de su historia, sus intérpretes se han encargado de que prevalezca la forma tradicional de cantarla, cercano a lo que significó “la canción de amargue” en sus inicios.

6.2.4. Muestra de cantantes de Danzón

Fernando Collazo (Cuba 1902-1939) - Canción: “Igual que yo” de su propia autoría, acompañado por Armando Valdespi y su Orquesta (grabación del LP “En Nueva York 1935 Volumen I”). <https://bit.ly/3NcSzkI>



Barbarito Diez —“La Voz de Oro del Danzón”— (Cuba, 1910-1995) - Canción: “Las perlas de tu boca”, autor: Eliseo Grenet (Cuba 1883-1950) grabación de 1957 junto a la Orquesta Antonio María Romeu. <https://bit.ly/3tZFd4o>



Paulina Álvarez —“La Emperatriz del Danzonete” – (Cuba 1912-1965) - Canción: “Rompiendo la rutina”, autor: Aniceto Díaz (Cuba 1887-1964); grabación junto a la Orquesta de Antonio María Romeu; referencia extraída de la edición realizada en 1998;



tal como lo indiqué al principio en la descripción del *danzón*, he incluido el *danzonete* (*danzón-son*) por la importancia que tuvo en Cuba en su época. <https://bit.ly/3nl6Z7D>

Contextos históricos:

Fernando Collazo Hernández fue uno de los cantantes más importantes de Cuba del Siglo XIX. Perteneciente a agrupaciones de dúo (junto a Enrique García), sexteto (junto a Antonio Montalvo) y el Septeto de Cuba organizado por él mismo; pasó a formar parte de la Orquesta Don Antonio María Romeu y la Orquesta Maravillas del Siglo (posterior Orquesta de Arcaño y sus Maravillas). Realizó giras por España, Francia, México y Estados Unidos llevando consigo a este “nuevo género cubano”. Participó con su septeto en el primer corto de cine nacional sonoro, “Maracas y Bongó”. Se consagró cantando *danzones*, comenzando por la interpretación de la canción “Rompiendo la rutina” de Aniceto Díaz. Alejo Carpentier lo consideraba una verdadera revelación por el poder comunicativo de sus interpretaciones (Molano Gómez, 2016).

Barbarito Diez creció en la central azucarera de Manatí, aunque nació en la provincia de Matanzas; siempre inclinado hacia la música desde muy niño, debutó en el Teatro Manatí de la mano del guitarrista Carlos Benemelis. A sus 20 años se trasladó con su familia a La Habana donde conoció al

compositor Graciano Gómez y al director del Sexteto Matancero, Isaac Oviedo —considerado uno de los mejores *tresistas* cubanos junto a Niño Rivera y Arsenio Rodríguez. Se reunían en el ya desaparecido Café Vista Alegre, donde se dice que nacieron muchas de las mejores composiciones de la época, y allí conoció a quien en verdad marcó su carrera artística, Antonio María Romeu (1876-1955), conocido como “El Mago de las Teclas”. Romeu había fundado su orquesta de *danzones* en 1910 con la cual recorrió todos los salones de baile del país, y luego de la muerte de Collazo, Barbarito entró a sustituirlo como cantante principal. También participó del corto “Maracas y Bongó”. En la radio lo bautizaron “La Voz de Cristal”. A raíz de la muerte del maestro Romeu (1955), Barbarito tomó la batuta de la orquesta y comenzó a llamarse “Barbarito Diez y su Orquesta”. Cantó en otras famosas orquestas como las de José Piedra, Bebo Muñoz y Guillermo Rubalcaba, y viajó a Nueva York, Miami, Venezuela y México, entre otras ciudades importantes del mundo (Molano Gómez, 2014).

Paulina Álvarez (de nombre Raimunda Paula Peña Álvarez). Como casi todos estos grandes cantantes que hemos analizado y reseñado hasta ahora, cantaba desde muy niña con una pasión evidente. Inició su carrera gracias al gran apoyo de su madre y hermanos, comenzando sus estudios musicales en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana. Ya con 19 años era cantante de la Orquesta Elegante de Edelmiro Pérez —de formación instrumental *charanga*. Llegó al que se considera su mayor éxito, “Rompiendo la rutina”, participando junto al pianista Obdulio Morales en la Orquesta de Aniceto Díaz (1932); luego en la Orquesta de Neno González (1933) y en 1937 en la Orquesta Castillito. Esta década constituye los años más exitosos de su carrera a pesar de haber sido los más convulsionados de la Isla desde el punto de vista político. Grabó su primer disco en 1937 con la RCA Víctor y, luego, muchos más. En 1938, poco después de cantar con la Orquesta de Cheo Belén Puig, fue la primera mujer de la época en fundar su propia orquesta junto a la cual grabó e interpretó un sin número de danzones. Recibió el sobrenombre de “La Emperatriz del Danzonete”, pero a inicios de la década de 1940 decayó el género.

Sin embargo, incursionó en otros más sin temor alguno. Fue una cantante de enorme trascendencia con múltiples actuaciones en cabarés, programas televisivos y de radio, teatros, cine y festivales, compartiendo sus escenarios con los más renombrados cantantes, músicos y orquestas de la época, incluyendo la Típica, de Aragón, Sensación, Sonora Matancera, Benny Moré y Rolando la Serie entre muchos otros (Marquetti Torres, 2017).

Audiciones abiertas:

La voz de **Fernando Collazo** es de carácter ligero y elevado, se mueve fácilmente entre alturas agudas. Tiene un sonido especial que parece una mezcla de emisión entre nasal y de pecho. En todo caso, tiene el rango de un tenor. Hace uso del *vibrato* para alargar notas finales de verso. Pronuncia marcadamente las “r”, sobre todo las de terminaciones de palabras, e incluso, las que se encuentran en medio. También elabora dinámicas de volumen a medida que aumenta la intención en el desarrollo de la canción. Profundiza la gravedad de los tonos cuando bajan, los remarca. No hace uso del *rubato* sino que se mantiene dentro del ritmo establecido. Clara dicción y precisa afinación.

La interpretación de **Barbarito Diez** tiene uso frecuente de *vibrato* sobre todo en palabras con vocales “a”, “e” y “o”, además de que las pronuncia con moderada apertura de la articulación, lo cual logra un sonido más redondo y oscuro que compensa su propio rango agudo. Tiene alta colocación de la voz, también de sonido elevado y dentro del rango del tenor. Sus fraseos están contruidos con base a ligaduras y notas alargadas. Este aspecto genera una sensación de fluidez en el canto. Aumenta el volumen y la profundidad del *vibrato* cuando la melodía sube de tono; tiene recursos técnicos parecidos a los líricos.

Paulina Álvarez tiene un sonido muy agudo, *nasalizado* y con emisión de garganta, lo cual agrega el recurso gutural que le caracteriza. Emite el *vibrato* desde el velo palatal que, aunque indica una emisión más alta, no deja de ser prominente. Exagera la pronunciación de las “r” y las palabras agudas finales de verso, que terminan con “n”. Cuando tiene la oportunidad de cantar una palabra terminada en “a” o “e” y que además sube de tono, alarga esa sílaba y le agrega *vibrato* para darle mayor intensidad.

Sintaxis:

La canción **“Igual que yo”** también es un *danzonete*, es decir, un *danzón* que termina en *son*, aunque en este caso no es responsorial, no hay coros. Otra característica que llamó mi atención, ya que también sucede en la canción “Rompiendo la rutina” que interpreta Álvarez en este análisis, es que la introducción tarda cerca del minuto —más o menos— antes de que entre el cantante. Presumo que es debido a que el *danzón* siempre fue un ritmo principalmenteailable e instrumental que posteriormente pasó a ser cantado, aspecto que pareciera estar en segundo plano. Su estructura (A-A’-B-C-B’-C’)¹²¹ es bastante convencional que, aunque consta de 6 estrofas, se podría contemplar como una gran “A” y dos grandes “B”.

La canción **“Las perlas de tu boca”** es un *danzón* clásico con una estructura muy sencilla, A y B,¹²² cuyas estrofas se repiten hasta una tercera vuelta. La “A” tiene una construcción armónica en una tonalidad menor que termina en la tensión dominante y que, a su vez desemboca en la tonalidad mayor de la estrofa “B”; en otras palabras, tiene un natural desenlace de inicio, desarrollo, clímax y final. Además,

¹²¹ Ver Anexo No. 18.

¹²² Ver Anexo No. 19.

de las estrofas “B” porque bajan de tono, y así les da un poco más de espacio y, por ende, intención. Vibra en todos los finales de verso que terminan con vocales. No usa el *vibrato* en las palabras las terminadas en consonantes: “amor”, “decisión”.

Barbarito Diez, también vibra todos los finales de verso. Pero su articulación es un poco más redonda y oscura, menos nasal. Hace más uso de las ligaduras de frases con el recurso del *glissando*. “beso/e-na-mora-a-do”. Hace uso del *rubato* casi sin que se note, muy levemente. Cuando pronuncia la palabra “estuche”, le agrega una “i” imperceptible, como para alargar la sílaba: estu-“chie”. Lo mismo hace con la palabra “peluche”. Separa la palabra “arrodillarme” para poder ajustarse al ritmo: “para luego/a-rrodillar - (me/an) tu boca”. Lo hace de nuevo en la repetición de la estrofa, es decir, que forma parte de un fraseo predeterminado.

Paulina Álvarez comienza los versos prácticamente con aire, apenas hace sonar las notas porque al parecer son muy bajas para su rango. Aunque todo lo canta al ritmo del compás del *danzón*, usa el *rubato* para el inicio de algunas frases: “un nuevo baile, de salón”. Exagera la pronunciación de todas las “r”. A veces pronuncia la “l” como una “r” (du-rr-ce inspiración). Pronuncia la palabra “creado” con una “i”: “criado”. Cuando la melodía sube en la palabra “elegancia”, aprovecha la “a” de en medio para subir el volumen y aumentar el *vibrato* con gran apertura vocal.

Representación de música y texto:

Fernando Collazo no hace mayores variaciones de volumen o intensidad a lo largo de toda la canción, pero dispone de algunos recursos para destacar frases o palabras; por ejemplo, realiza pequeñas paradas antes de la palabra a resaltar: “y también guardo los --- besos”, “en la vida nos --- dio”. También

usa pequeños melismas para unir dos palabras, o entre dos sílabas de una misma: “y entregrabado-**en**-mente”, “dul-ces embelesos”. Agrega cierta intención de misterio al usar una voz más grave en el comienzo de las “B”: “y guardo también...”, “y si el mundo cree...”. Cuando pronuncia la palabra “amor”, la alarga, la vibra y agudiza su sonido. Varía un poco la melodía de la última estrofa para diferenciarla de la anterior, y para darle exaltación: “Porque tu corazón **me sea prohibido...**”; le agrega dramatismo aprovechando que se expresa en las notas más altas de la melodía.

Barbarito Diez imprime mayor dulzura en la pronunciación de las palabras las cuales, además, exagera un poco cuando las quiere enfatizar: “perrr-las”, “booca”, “provoooca”, “antoooyo”. Tiene una manera de suspender el canto en medio de una palabra, que se siente como si saltara y luego se dejara caer desde lo alto: “de contarlas beso/a be-(aire)-so/enamorado”, como la inserción de un diminuto suspiro. Eso logra que la palabra se destaque en medio de la oración. Tampoco hace variaciones de volumen o intensidad, más allá de las que exige la propia melodía cuando sube de tono. Los fraseos que realiza logran que uno visualice las imágenes que describe.

Paulina Álvarez tiene un canto llano y abierto, que de por sí ya viene con amplio volumen, es decir, que pareciera una característica de su componente natural. Con el recurso gutural propio del uso de garganta, y el sonido agudo y nasal, hace distinciones de palabras a través de pequeños *melismas*, exageración de las “r” y otras consonantes (“n”); acentúa todas las sílabas haciendo sonar mayormente la consonante que le corresponda: “de salón**N**”, “con el com-pá**S** muy bien marrrr-ca-do”, “y una gran a-**rearr**-monización”. Esta es su manera más recurrente de destacar el texto en son de algarabía.

Sentimientos virtuales:

La sensación que me causa la interpretación de **Collazo** es de “ligereza”; su forma atenuada y si cabe el término, equilibrada, de cantar, me genera un sentimiento liviano y llevadero. Me provoca seguir el ritmo de lo que canta. Como no realiza variaciones en la melodía, ni de volúmenes, ni de intensidades de manera marcada, se siente una suavidad constante hasta el final.

Diez, en cambio, aunque tampoco realiza variaciones marcadas, tiene mayor profundidad en su interpretación, generando sentimientos de dulzura y romanticismo con voz más redonda; me conduce a una época de caballerosidad y galantería, de encantamiento. Su manera de pronunciar las palabras logra trasladarme al momento de la conquista, donde puedo vislumbrar la “sonrisa” de la persona amada.

El canto de **Paulina Álvarez** me convoca más a participar en una “fiesta”, a la alegría y el baile. Hace gala del ritmo de lo que canta y genera una sensación de frescura, diversión, sonrisas. Invita al movimiento más que al romance.

Mundo onto-histórico:

Los tres cantantes vivieron una época de oro en la mediatización de la música a través de la radio, y de la cual se beneficiaron ampliamente en favor de sus exitosas carreras y difusión masiva de sus grabaciones. El *danzón*, además, fue uno de los ritmos bailables más importantes de Cuba del siglo XIX y que se practicaba en casi todos los eventos sociales. Entonces, ser los voceros de semejante plataforma de diversión y con la frecuencia con que se presentaban, también los llevó a la fama. Esa alegría es la que se percibe en sus cantos.

Collazo murió muy joven, lo cual me hace pensar que fue poco lo que disfrutó de su éxito. Sin embargo, llegó a recibir mucho reconocimiento y se le escucha cantar con seguridad y satisfacción, tanto, que ha trascendido su trabajo a lo largo del tiempo en la historia del *danzón* cubano, como uno de sus mayores exponentes.

A **Diez** se le escucha la *galantería* en plena conquista. Muy probablemente se sabía guapo y admirado por el amplio público que lo aclamaba. Además, tuvo grandes oportunidades de crecer, no sólo como cantante, sino como director de orquesta. Esto se siente en la seguridad con la que canta y elabora sus fraseos.

El caso de **Álvarez** es parecido al de Diez y Collazo en cuanto al aplomo que se distingue en su interpretación sólo que, además, haber sido la primera mujer de su época con su propia orquesta, posiblemente le brindó mayor seguridad en sí misma, con temple y carácter. Prácticamente “mastica” las palabras y se apodera de ellas, transmitiendo esa algarabía que significaba “el baile”, el *danzón*, el *danzonete* y el *son*.

Segunda audición abierta:

Tomando en cuenta que este paso del análisis puede ser obviado, de acuerdo con lo establecido por el propio Ferrara, considero necesario omitirlo en esta ocasión, ya que las muestras de la interpretación de estos tres cantantes, especialmente, es muy pequeña y no expone mayores características o aspectos adicionales a los ya reseñados.

Guía para la interpretación:Desde el punto de vista técnico vocal:

- Uso frecuente del *vibrato*, sobre todo para elongar notas finales de verso.
- Sonido *nasalizado*.
- Voz aguda emitida desde la parte alta del aparato fonador, entre pecho, garganta y nariz.
- Emisión de *vibrato* desde el velo palatal.

Desde el punto de vista expresivo:

- Poco o ningún uso del *rubato*.
- Uso de *melismas* y pequeños *glissandos* donde el patrón rítmico lo permite, especialmente en finales de frase.
- Remarcado de consonantes, típicamente la “r”, tanto en terminaciones como en medio de palabras.

Meta-crítica:

En este análisis encuentro que existen significativas similitudes entre las interpretaciones de muchos de los cantantes cubanos en general, quizás a causa de la época, los estilos y géneros musicales analizados, o por su manera de hablar. Intuyo que es por una mezcla de todas esas cosas que determinan una cultura, incluyendo el componente orgánico y geográfico. El canto gutural y de articulación abierta de vocales fuertes, de pecho y garganta, con *vibrato* en finales de frase y sonido agudo y nasal. En este caso, además, utilizan recursos parecidos a los del *bolero*, pues buscan la potencia de proyección y la ligadura entre frases. Como este ritmo fue inicialmente instrumental, es posible que tuvieran que competir con el fuerte volumen de la orquesta. Este análisis también me ha aportado la forma de hacer

fraseos sobre el patrón rítmico del danzón, y la idea de cantar con mayor libertad vocal. Desde el punto de vista ontológico, puedo deducir que ese énfasis particular que hacen en las consonantes, y esta suposición podría aplicarse al resto los cantantes analizados en los demás géneros musicales, sucede por búsqueda de una mayor resonancia en la parte alta de la máscara, en virtud de verse compitiendo con el potente sonido de las orquestas que los han acompañado.

6.2.5. *Muestra de cantantes de Son, Son cubano y Salsa*¹²⁴

Celia Cruz (La Habana, Cuba 1925-Nueva Jersey, USA 2003) - Canción: “Químbara”, autor:

Luis Ríos Cepeda. Grabación del disco “Celia & Johnny” 1974. <https://bit.ly/3wqUCuF>

Oscar D’León (Caracas, Venezuela 1943) - Canción: “Llorarás”, de su propia autoría.

Grabación junto a la Dimensión Latina, 1974. <https://bit.ly/3bTDG6w>

Rubén Blades (Panamá, 1948) - Canción: “Pedro Navaja” de su propia autoría. Grabación

junto a Willie Colón en 1978. <https://bit.ly/3o93BNs>

Gilberto Santa Rosa (San Juan de Puerto Rico 1962) - Canción: “Sin voluntad”, autor: Omar

Alfanno. Primera grabación, 1989. <https://bit.ly/3wrJeyE>

Contextos históricos:

Celia Cruz luego de su educación primaria, se graduó de maestra. Desde muy pequeña le gustaba cantar y obtuvo el apoyo irrestricto de su madre. Con los inicios de la Radio en la década de 1920, escuchaba a muchos de sus ídolos, entre los que se encontraba Paulina Álvarez. En los años 30, motivada por la crisis económica y escasez de alimentos, concursó en la radio para ganarse una canastilla, y resultó

¹²⁴ Dado que la “salsa” y el “son montuno” tienen su base en el “son”, se analizan los tres géneros juntos.



ganadora. Luego entró a trabajar en la emisora CMQ con su orquesta de planta. Luego, el turismo de la Isla también se vio afectada con la Segunda Guerra Mundial, por lo cual eran pocas las oportunidades de trabajar. Sin embargo, eventualmente lo hacía en eventos sociales, pequeños teatros y otras emisoras. Estudió un par de años teoría y solfeo alternando, con algo de piano, en el Conservatorio Nacional de la Habana. En 1946 pasó a formar parte del espectáculo de “Las Mulatas de Fuego” junto a Elena Burke y Xiomara Alfaro. Esto la llevó a hacer un largo viaje a México y Venezuela, donde cantó con la orquesta cubana “Anacaona” y grabó con la “Sonora Caracas”. En su regreso a Cuba, comenzó a trabajar con la “Sonora Matancera” junto a la cual obtuvo la fama internacional. Con ella, en 1960 se fue a vivir a México y nunca más regresó. Se casó en 1962 en Nueva York con el trompetista veterano Pedro Knight, y en 1964 conoció al flautista dominicano Johnny Pacheco, con quien grabó por primera vez para el Sello Discográfico *Fania*, “Celia y Johnny”, de rotundo éxito y de cuyo disco extraje la canción objeto de análisis que se convirtió en su “tarjeta de presentación” en todos sus espectáculos. Luego comenzó a grabar con Papo Lucca de “La Sonora Ponceña”. A Celia le gustaba mucho la música latinoamericana en general, y mezclaba canciones de diversos países en su repertorio, Puerto Rico, Perú, Venezuela, Colombia y Brasil. Al agregar y mezclar nuevos ritmos a la música cubana tradicional, contribuyó con lo que luego constituiría el género de la *salsa*. En la década de 1980, se catapultó y se volvió su ícono junto a figuras tales como Tito Puente, Willie Colón, Rey Barreto y el propio Pacheco, viajando por toda América Latina, las ciudades principales de Estados Unidos, y gran parte de Europa, y por lo cual surgió su apodo: “La Reina de la Salsa”; su grito característico, “¡jazúcar!”, y su forma de vestir, extravagante y colorida como lo eran su vitalidad y optimismo (Fernández, 1999).

Oscar D’León, cantante y bajista autodidacta, ha sido apodado de múltiples maneras: “el coloso de la salsa”, “el faraón de la salsa” “el diablo de la salsa”, “el bajo danzante” y, finalmente, “el sonero del mundo”. Siempre le gustó escuchar e interpretar la música caribeña, pero fue en 1972, ya con 28 años,

cuando inició su carrera artística, con la creación de la orquesta “La Dimensión Latina” y de la cual se separó en 1977 —luego de 7 producciones discográficas—, para formar su propia orquesta: “La Salsa Mayor”, y junto a la cual grabó 5 álbumes más. Allí comenzó su mayor fama internacional y la grabación de muchos de sus más grandes éxitos.¹²⁵ Dicho por él mismo en algunas entrevistas, sus cantantes más influyentes han sido Benny Moré, Ignacio Piñeiro y Miguel Matamoros (Rendón Ángel, 2017). Fue el primer venezolano en recibir un *Grammy* y además como “Premio a la excelencia” en 2013. En la edición LVI del Festival Internacional “Viña del Mar”, recibió Premios Antorchas y Gaviotas de Oro y Plata. Luego, en California (USA) se declaró el 14 de mayo como “Día de Oscar D’León”; y recibió el *Doctorado Honoris Causa* de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, por “ser un venezolano cuya disciplina y constancia en la ejecución y desarrollo de su arte musical, lo ha llevado a erigirse en patrimonio artístico de Venezuela”. Su grito es “¡sabroso!”.

Rubén Blades estudió Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad de Panamá (1974) y Universidad de Harvard (1985) respectivamente. Tiene tres Doctorados Honorarios: en “Estudios Chicanos” de la Universidad de *Berkeley* (California), “Humanidades” del *Lehman College* (Nueva York) y “Música” del *Berklee College of Music* (Boston). Ha participado en más de 25 producciones discográficas, propias y en colaboración con otros artistas. Ha recibido 18 Premios *Grammy* (10 norteamericanos y 8 latinos); ha actuado en más de 45 películas y series de TV. Ha recibido 3 nominaciones a los Premios *Emmy*. Incursionó en la política en 1992 con la fundación del partido “Papá Egoró” en Panamá, y en 1994 se postuló para la presidencia de la República. En 2004 fue nombrado Ministro de Turismo. Actualmente se encuentra realizando giras por Latinoamérica, Europa y Estados Unidos junto a *Roberto Delgado Salsa Big Band* por la cual ha sido acompañado desde 2010. Su grito característico es ¡Abi si ajá! Sigue en sus

¹²⁵ Más información en www.oscardleon.net

actividades como actor, y periódicamente publica artículos de opinión en sus redes sociales a través de su Blog, “La Esquina de Rubén”¹²⁶.

Gilberto Santa Rosa, apodado “El caballero de la salsa”, se ha distinguido por la elegancia de su estilo musical. Ha recibido innumerables reconocimientos, tales como Premio ASCAP *Latin Heritage* 2002, 6 premios *Grammy*, más recientemente, “Mejor Álbum Vocal Pop Tradicional” por la canción “Necesito Un Bolero”. Se ha consagrado como uno de los artistas más escuchados en la radio, habiendo logrado 14 éxitos número uno en la lista *Tropical Airplay* de *Billboard*, con un historial de ventas récord que incluye una multitud de certificaciones de álbumes *Gold*, *Platinum* y *Multi-Platinum*, además del *Guinness*. Es récord mundial con la posición #1 en la lista de álbumes tropicales de *Billboard* (12 en total). Estudió saxofón y trompeta en La Escuela Libre de Música de San Juan, Puerto Rico, aunque su mayor deseo siempre fue cantar. En 1975 debutó a nivel nacional como cantante en un especial navideño de televisión. Ese evento marcó el comienzo de su exitosa carrera que ya lleva 4 décadas. Durante el gran movimiento de la *salsa* de la década de 1970, se mantuvo en un lugar protagónico participando en las orquestas *Don Perignon*, *Fantasia Boricua* de Manolito Rodríguez, y el *Puerto Rico All Star Tommy Olivencia*; asimismo, estuvo en la *Orquesta La Grande* por 2 años. Luego ingresó a la orquesta de Willie Rosario en 1981. Tomó su rumbo como solista en 1981, período en el que se le apodó “El Caballero de la Salsa”, grabando con el sello Combo Records. Después de 1990, entró al sello discográfico “Sony Discos” (actualmente *Sony Music Latin*), donde ya ha grabado cerca de 20 discos, todos premiados por la *American Recording Association* “RIAA” por su éxito en ventas. En 2010, La revista *Billboard* nombró a Gilberto Santa Rosa “Artista Tropical de la Década” y recibió el premio *Lifetime Culture Achievement Award* en 2012 en Nueva York.

¹²⁶ Más información en www.rubenblades.com

Actualmente se encuentra en una ambiciosa gira por Estados Unidos llamada “Camínalo Tour”. Su grito *salsero* es “¡Camínalo!”¹²⁷.

Audiciones abiertas:

En una primera impresión de escucha de **Celia Cruz**, resalta el timbre brillante y a la vez profundo de su voz. Me recuerda el sonido de una trompeta en pleno, resonante y abierto. Lo considero una característica de su condición natural y genética. También se destaca su manera relajada y natural de emitir los pregones del principio. Articulación de las vocales “a” y “o” evidentemente abierta, casi desparpajada, y emisión de la “e” de manera redonda y controlada. Usa el *rubato*, retardando un poco las frases. Cuando hace su icónico “azúcar”, usa el “rasgueo de garganta”. A veces interviene una línea melódica con una palabra hablada en vez de cantada: “Químbara quimbara Cumbaquín **bajito**”.

Oscar D’León tiene un timbre algo nasal y elevado, no del todo, y utiliza *portamentos* con frecuencia, sobre todo sobre las palabras que tienen “e” en medio, por ejemplo: “sé que tú no quie-eee-res”, “que yo a ti te quie-e-era”, “de/al-guna mane-e-ra”. Su articulación es abierta y la emisión sonora es gruesa y potente. Cuando hace notas graves, las distingue del resto con una emisión un tanto ficticia: “sufrimiento”, exagera su pronunciación. Cuando las últimas palabras de un verso son monosílabas o agudas, las hace stacatto: “a mí”, “perdón”, “corazón”, “de ti”. Pronuncia las “s” con mayor énfasis.

Rubén Blades también tiene un timbre brillante, elevado y nasal, pero adiciona aire en el canto a razón de la narración que ejerce al inicio de la canción. Gusta de hacer pequeñas pausas en medio de los fraseos en función de destacar palabras, por ejemplo (los guiones representan silencios): “usa/un

¹²⁷ Más información en www.gilbertosantarosa.com

sombrero-de-a-la-an-cha-de-me-dio lao”, “salir – volao”. También utiliza *rubato* mediante retardo de palabras. Remarca las “r” de sílabas iniciales de palabra. Cuando comienza a sonar la orquesta con la instrumentación completa, Blades aumenta el volumen y emisión más plena de su voz.

El registro de **Gilberto Santa Rosa** también es elevado, pero utiliza más aire que Blades, sobre todo al inicio de la canción donde la instrumentación es más suave. Quizás por ser una voz aún muy joven para ese momento de la grabación, se le siente poca fuerza en la emisión pues, en las notas graves, se alcanzan a escuchar pequeños quiebres. Hace pausas de silencio en medio de palabras de una frase: “música-**sua-ve**”, “duerme la **tar-de**”, “eres tan **be-lla**”, para enfatizar el carácter rítmico de la melodía. La articulación en general es abierta y de emisión “llana” (plana). Cuando aumenta la orquestación, Santa Rosa también aumenta el volumen y emisión de su voz, con lo cual se vuelve un poco más nasal. Hace uso moderado del *vibrato* pero cuando lo utiliza, es para alargar la palabra de algún final de frase y desde el velo palatal, generando un sonido un poco estridente. No es el *vibrato* redondo y profundo del *bel canto*.

Sintaxis:

La canción “**Químbara**” está basada en el ritmo del *guaguancó*, que deriva de la *rumba* cubana del siglo XIX del momento en que se abolió de la esclavitud, asociado a otros ritmos como el *yambú* y la *columbia* (Rodríguez Ruidíaz, 2019, pp. 91–92). La *salsa*, como ya hemos visto, es una fusión de ritmos cubanos llevados a la modernidad del siglo XX junto al gran movimiento neoyorkino del *latin jazz*. La estructura de esta canción con clave 2/3, es sencilla, consta de un pequeño pregón inicial, seguido del estribillo, dos estrofas y una forma responsorial de “pregunta-respuesta” entre la cantante y el coro, y en la segunda parte, también entre trompeta solista y coro, como se hace en el *son*.¹²⁸

¹²⁸ Ver Anexo No. 21.

La canción “**Llorarás**” también es sencilla, conformada por 6 estrofas “A” y una forma *son* (responsorial) de pregón del cantante y respuesta del coro¹²⁹. La letra no guarda mayor respeto por los acentos métricos, pues los gramaticales y prosódicos no coinciden con ellos.

La canción “**Pedro Navaja**” tiene una estructura poco convencional¹³⁰ pues está conformada por 10 estrofas iguales de versos “Alejandrinos”¹³¹. En el mundo de la canción popular, es decir, de aquella que es o será mediatizada, una canción no debería tener una duración mayor a los 4 minutos. En este trabajo estoy utilizando un extracto de 4’47”, pero el tema, originalmente, dura alrededor de los 7’23”. Constituye una historia narrada y escrita, en todos sus detalles, de un intento de atraco entre un delincuente y una prostituta retratado de manera, si se quiere, *tragicómica*, y que se da a lugar en alguna calle o esquina del llamado “barrio latino” de Nueva York. Sus versos están elaborados en función de una rima constante y consecuente.

La canción “**Sin voluntad**” tiene una estructura compuesta por 4 secciones distintas más el final responsorial correspondiente al género de la *salsa* (el *son*, con coro y solista a modo de pregunta y respuesta)¹³². Cada tipo de estrofa tiene una métrica distinta y rima con versos en su mayoría asonantes y sueltos. Por lo general intercala las vocales finales de versos de esta manera: a-e-a-e / o-a-o-a / e-e-a-e / a-a-e-a / a-a-o-a. Fórmulas de rimas como estas, ayudan a la fluidez y recordación de las letras.

¹²⁹ Ver Anexo No. 22.

¹³⁰ Ver Anexo No. 23.

¹³¹ Verso compuesto de dos hemistiquios heptasílabos que admiten final agudo, grave, esdrújulo, y no permiten sinalefa entre ellos. Ver glosario de términos.

¹³² Ver Anexo No. 24.

Sonido-en-el-tiempo:

Celia Cruz comienza a emitir su voz de forma abierta y diáfana en los primeros “Eh, eh, eh”, y a los segundos les va cerrando un poco la articulación volviendo el sonido de esas “e”, más redondo y grave. Hace lo mismo en la repetición del pregón. Sus gestos rítmicos en esta canción podrían resumirse en estos aspectos: hace un pequeño retardo en la primera frase “la rumba me está llamando”; luego hace *staccato* en “bongó” y “voy”; en la segunda frase alarga la palabra “espere” también a modo de *rubato*; en la palabra “guagancó” hace un *tresillo* de negra. También hace un retardo alargando la nota del monosílabo “mi”: “pues vive/en **mi-i-i** corazón”. Agrega un pequeño melisma en la siguiente frase: “mi vida es tan sólo **e-e-so**”. Al hacer nuevamente los pregones, los emite de la misma manera que al principio, con articulaciones mixtas. Canta el estribillo “Quimbara quimbara Cumbaquim bambá” de una manera tan fluida que le regala naturalidad y lo hace parecer sencillo, frase que aparenta ser una especie de “trabalenguas”.

D’león también hace uso del *rubato* en la mayoría de las frases, por ejemplo, recorta: “si me sales por aquí”, y retrasa: “me sales por allá”. En la pronunciación de las “e” que se encuentran en medio de algunas palabras, aplana el sonido generando diferencias con el resto de los fonemas que son más graves y redondos: “se que tú me qui-**e**-res”. Luego recorta el verso “si te busco por aquí” a modo de *staccato*. La emisión nasal de la voz está siempre presente como si hubiese una “n” latente a lo largo del todo el canto. Exagera la pronunciación de las “r”. Y cuando hace sonidos graves, también engrosa las notas de las sílabas correspondientes. Hace uso de los *tresillos* en el final de las frases elaboradas con ligaduras. Engrosa las terminaciones “on” (cora-**zón**). Las “i” las emite redondas al contrario que las “e”, a pesar de que tienen articulaciones muy parecidas, abiertas horizontalmente. La “a” de “llora-**rás**” siempre es

abierta y aguda. En los pregones del *son* usa *tresillos*, *melismas* profundos y artificios en la voz a modo de burla, con timbre brillante y abierto.

Blades elabora los fraseos, en forma general, apegado a la base rítmica con *staccato*. En las palabras con terminaciones “ar” y “er” exagera la pronunciación de las “r”: “pasar-r-r”. Durante todo el principio de la canción, donde sólo le acompaña la percusión de conga y bongó, su emisión es suave y tranquila, incluso con uso de voz *aireada*. Timbre nasal permanente. Cuando se incorpora el resto de la instrumentación, aún sin los metales, comienza a cantar con un poco más de voz plena. Cuando la canción modula, transición marcada por los metales ahora sí, aumenta el volumen de su voz al tiempo. Sin embargo, los fraseos continúan siendo tranquilos. La canción modula por segunda vez, y Rubén permanece tranquilo en su interpretación sólo que, por razones de rango, el timbre se vuelve más brillante y estridente. Cuando viene la tercera modulación, donde además la orquesta se vuelve más activa, aumenta el volumen de su voz y agrega pequeños “gritos” e improvisaciones en medio de las frases antes y después de la misma: “¡hizo fácil!”, “esa mujer”. Cuando comienza el *son*, en la primera vez que Blades presenta el verso que constituirá al coro, lo hace imitando a un borracho: “la vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, Ay! Dios”. Las improvisaciones las inicia con *anacrusa* y las finaliza, normalmente, con *tresillos*. A lo largo de las mismas, su voz es diáfana, abierta, aguda y nasal.

Santa Rosa comienza su interpretación con voz dulce, suave y tranquila, haciendo interrupciones en medio de algunas palabras mediante pequeñas respiraciones. La emisión de su voz en esos primeros versos de las estrofas “A”, es *aireada*. Ya cuando comienza la “B”, aumenta el volumen y el cuerpo de su voz, que hasta el momento se escucha delgado. Alarga algunas sílabas con *vibrato* y ligaduras: “di-i-ignidad”. En la “C” se vuelve más enérgico y enfatiza las “r”. En la “D”, intercala frases cantadas con bajo volumen y voz *aireada*, con versos cantados con emisión completa de la voz. En sus improvisaciones,

donde ya se siente de manera más evidente su voz *nasalizada*, hace los fraseos de manera tranquila, aunque ya con voz plena. También las comienza con *anacrusa*, pero de corchea. Finaliza con la misma suavidad con la que inicia la canción, y vuelve a la voz *aireada*.

Representación de música y texto:

Cruz transmite la fuerza rítmica que ya de por sí tiene la canción; pero ella les agrega carácter y movimiento a las palabras con su manera relajada de pronunciarlas y de elaborar los fraseos, con algunos retardos y recorte de palabras al mismo tiempo (*rubato*). Les regala elasticidad y firmeza. Y de eso se trata el texto, de invitar a disfrutar de “la rumba” y bailar al ritmo del “guagancó”.

D’León es un poco más enfático en la pronunciación de las palabras que desea destacar. Exagera sus fonemas, como es el caso de la palabra “arrepentir” cuyas “r” quedan por encima de las demás consonantes. Y en todo momento se sienten sus gestos al cantar, pues les da una clara intención a las palabras. Por ejemplo, cuando pronuncia la palabra “sufrimiento”, agrega un artificio que profundiza el sonido haciéndolo sonar más grave y grueso que al resto de las palabras de su oración. Cuando dice “llorarás y llorarás” se le siente una articulación abierta, como de sonrisa vengativa, haciendo que se escuche la voz más nasal y aguda.

Dado que la canción “Pedro Navaja” relata una historia detallada, **Blades** la canta de manera que no se siente monótona, aun cuando no hace mayores cambios de fraseo entre una estrofa y otra. Pero hace énfasis en algunas palabras para llamar la atención sobre este específico momento de la narración, por ejemplo, cuando dice “salir, volao”, que la pronuncia casi hablada y con algo más de volumen. Agrega expresiones para implicar pensamientos: “que/es policía, **juuummm**”; esta expresión denota “sospecha”.

Hace cambios de voz para personificar, cuando expresa lo que le dice la “mujer” a “Pedro Navaja”: “no estás en ná!!”, emite el sonido con aire y voz burlona. Igualmente, cuando imita al borracho del final en la presentación del coro. Y en las improvisaciones del *son*, dado que están conformadas por “moralejas” de la historia, les da mucho protagonismo con un mayor volumen y energía en la emisión de su voz.

Santa Rosa juega mucho con la suavidad que se genera con la voz *aireada*. Igualmente, con los cortes de las palabras que llaman la atención sobre sus significados: “de/esa ma-**ne-ra**”, “eres tan **be-lla**”. En oraciones clave, hace pequeños *portamentos*: “no **pu-u-e-e-do**”, “diiiiig-ni-**da-a-ad**”, “que lo/inten-**to-o-o**”, “a pedirte **má-a-as**”; cuando baja el volumen para destacar alguna oración, se siente un pequeño quiebre que ayuda al llamado de atención dándole más énfasis: “para negarte un **beso**”, “para dejarte **ir**”. Y todas las veces que enuncia “me falta **voluntad**”, lo hace con volumen y voz plena a modo de exclamación, brindándole protagonismo al sentido que constituye el título de la canción. Utiliza el recurso de subir y bajar el volumen, dependiendo de lo que quiere significar.

Sentimientos virtuales:

Celia Cruz transmite seguridad, fuerza y alegría para invitar a una “fiesta”, “rumba”, “baile”. Se siente cómo ríe con su canto, una sonrisa grande y relajada que va elaborando las frases sin mayor complicación.

Oscar D’León hace sentir “fuerza” a pesar del sentimiento de lamento que refleja la letra de la canción. Deja ver una sensación de “revancha”, tal como se requiere. También transmite carácter, vivacidad y energía.

Rubén Blades lleva de la mano a transitar “la avenida” donde ocurre la historia que narra, tal es la suavidad y fluidez de su narrativa. Causa curiosidad e invita a querer seguir escuchando suceso tras suceso. Resulta interesante y divertido al mismo tiempo, a pesar de ser un relato con un triste final.

Gilberto Santa Rosa transmite “enamoramiento”, dulzura y, en algunos momentos, sufrimiento e impotencia. Pero toda su expresión devela romanticismo y provoca seguir escuchándolo cantar. Resulta muy agradable la forma en que conecta y desarrolla rítmicamente, verso tras verso, durante toda la canción.

Mundo onto-histórico:

Una de las primeras imágenes que vienen a mi mente cuando escucho a **Celia Cruz** cantar, es su enorme sonrisa, diáfana, generosa y segura. Eso me hace pensar que fue una persona humilde y sencilla, que a pesar de haber crecido en una Cuba llena de conflictos políticos y de severa escasez, tuvo una vida llena de luz y reconocimientos; nunca se apartó del canto a pesar de las vicisitudes y falta de oportunidades sobre todo al comienzo de su carrera. Creo que el hecho de haber sido maestra escolar tuvo una hermosa injerencia en su manera de dirigir su vida artística, y en su carácter afable y alegre.

Oscar D’león demuestra lo que su “grito sonero” significa: “¡sabroso!”. Para él cantar, bailar y compartir su música, es verdaderamente un enorme “gozo”. Y lo ratifica la cantidad de horas que duran sus conciertos; es un modelo de vitalidad y generosidad que también da cuenta de su humildad, esa que de seguro deriva de los grandes altibajos que ha tenido en su carrera; circunstancias personales muy difíciles y avatares desafortunados que sortear. Y, aun así, comparte su música de una manera verdaderamente vigorosa y alegre. Aunque creció en un violento y pobre barrio de Caracas, fue taxista,

comenzó su carrera a los 28 años, estuvo preso por una grave acusación (Longo, 2019), tiene 24 hijos — sólo 9 de ellos reconocidos— (República, 2011), tuvo tres infartos al corazón y ahora sin la visión del ojo izquierdo a causa de un accidente, entre muchas otras vivencias infelices, sigue siendo un dinamo lleno de alegría que pareciera festejar cada día de su vida regalando “sabor” a todo aquel que tiene la fortuna de asistir a sus eventos.

Rubén Blades es un artista muy particular, en cuanto a que tiene mucha formación académica y eso no es común. Su inclinación a la crónica y denuncia social se evidencia en la letra de muchas de sus canciones, y haberse convertido en una de las voces más sobresalientes y representativas del mundo popular de la *salsa*, está bastante relacionado con su manera de retratar el pensamiento y cotidianidad de los barrios latinos en todo el mundo. Encontró un lenguaje musical que llega a muchos rincones y corazones, especialmente de los latinoamericanos dondequiera que se encuentren. Y no lo hace con la diáfana sonrisa de Celia o el derroche de energía de Oscar, sino con cierta sobriedad, ánimo contrario al que se esperaría en la interpretación de este género. Pienso que este aspecto hace que Blades sea aún más singular entre todos los intérpretes de la *salsa*.

Gilberto Santa Rosa también se presenta con cierto “señorío” y quizás es una de las razones por las cuales recibió ese apodo, “Caballero de la salsa”. Su manera de cantar es tranquila, y la de bailar también; desliza los pies de forma tal que no repercute en el resto del cuerpo, del mismo modo en que toca las maracas, suavemente. Pero también lo hace con una gran sonrisa en el rostro. Es un artista que, al igual que los otros tres que le acompañan en este análisis, ha recibido gran reconocimiento a lo largo de toda su carrera; ha llevado una vida con aparente orden y mesura, y dedicado a la música y su público. Nunca se le ha visto envuelto en polémicas de ninguna naturaleza, y casi todas las reseñas que le

mencionan, son afortunadas y de amplia aceptación. Esto podría dar cuenta de la forma en que transmite serenidad al cantar, por ejemplo, relajado.

Segunda audición abierta:

En las vocales abiertas como la “a”, la voz de **Celia Cruz** se siente engolada dado que la emite desde la garganta, y para hacer los melismas descendentes, por ejemplo, en los pregones “eh, mamá-a, eh eh ma-a-má”, se siente un pequeño quiebre y rasgado de la voz que, al encontrarse en repetidas ocasiones, reitera ser característico del estilo, porque al estar muy abierta la articulación, de inmediato el sonido desciende a la garganta sin apoyo diafragmático. Tiene una fuerte emisión que inevitablemente resuena en la “máscara de la cara”¹³³. Utiliza *vibrato* cuando las notas se alargan. En las notas graves, tiene emisión profunda y sonora. Las “e” las hace con la articulación de la “o”, y las “a”, con articulación horizontal, lo cual hace que se escuchen un poco estridentes.

Oscar D’León tiene rango de tenor, pero con alcance a notas graves y asombrosa afinación. Gusta de hacer *legatto* entre frases, y de exagerar algunas palabras sobre todo si terminan en “s” o si tienen sílabas con la letra “m”. Las “n” las pronuncia de manera *nasalizada* y con mayor resonancia. Los fraseos son claros. Eventualmente interviene con versos hablados (pregonados o gritados) en los momentos instrumentales, por ejemplo: “te lo juro que sí”. Estos gritos preparan a la parte responsorial de la canción (*son*).

Rubén Blades también tiene rango de tenor y le resulta sencillo subir y bajar en medio de diversas tonalidades con impecable afinación. Como lo señalé anteriormente, su timbre es evidentemente nasal,

¹³³ En técnica vocal, la “máscara” comprende los resonadores de la cara, pómulos y nariz.

y la emisión de su voz va aumentando de volumen, pero no de cuerpo. Mientras se hace más aguda, se vuelve más estridente y con ruido, es decir, con tensiones ejercidas por los músculos del cuello al cantar con la garganta. Hace que se sienta un timbre plano más que redondo, típico de articulaciones abiertas de las vocales fuertes “a”, “e” y “o”. Recurre a fraseos cortos o palabras habladas para destacar el sentido de algunas oraciones o palabras clave. También emite gritos eventuales.

Gilberto Santa Rosa es el que más voz *aireada* utiliza, sobre todo cuando quiere darle un sentido “romántico” a alguna frase o palabra. Su voz va migrando de lo nasal a lo gutural y viceversa, generando ruido de estridencia. Utiliza voz plena para finalizar los versos y agregar algo de *vibrato*. Hace frecuentes distinciones de volumen (subidas y bajadas) que ayudan a identificar mejor cada momento de la canción: inicio, clímax, final.

Guía para la interpretación:

Desde el punto de vista técnico vocal:

- Alternancia entre voz *nasalizada* y voz *engolada*.
- *Rasgueo* y emisión de garganta con apoyo y tensiones en musculaturas de cuello y pecho.
Ruido, estridencia.
- Articulaciones abiertas, sobre todo en las vocales fuertes “a”, “e” y “o”.
- Uso de *vibrato* en notas largas o palabras finales de verso.
- Resonancia exagerada de las “m” y “n”.
- Uso moderado del melisma.

Desde el punto de vista expresivo:

- Timbre brillante, enfocado en armónicos superiores.

- Gritos o pregones en medio de frases y antes de dar comienzo al *son*.
- En el caso de Santa Rosa, son más evidentes los cambios de volumen. Pero en general, todos los intérpretes usan el volumen en función de la cantidad de instrumentos que estén presentes (a mayor instrumentación, mayor volumen).
- Intervención eventual de la voz hablada.
- Exageración de la pronunciación de las palabras cuando están en notas graves.
- Suelen tener un “grito” especial que los identifique y diferencie entre sí como intérpretes: “azúcar”, “sabroso”, “abi si ajá”, “camínalo”.

Meta-crítica:

En este análisis he encontrado formas de “narración” que están estrechamente vinculadas a los fraseos, que son muy claros y sujetos al patrón rítmico del género. También me ha ilustrado acerca de la manera de hacer pregones o el canto versado propio del *son*. Aunque las técnicas vocales que he estudiado me indican que evite el uso de la voz *nasalizada* o engolada, este análisis apoya la tesis de que son formas características del canto popular caribeño, casi de manera general, lo cual me lleva a reconsiderarlas como elementos sustanciales e idiomáticos para el desarrollo de mis interpretaciones. Por tanto, ha resultado fundamental la recolección de estos datos para identificar formas de expresión comunes en estos ritmos y géneros que pueda utilizar en contraposición con mis propios recursos técnico-vocales y estilo interpretativo. Constituyen un abordaje abierto del canto, más intuitivo y visceral, pero sincero, descriptivo, emotivo y fluido, combinado con la sencillez de lo natural. Estos intérpretes, en particular, han gozado del excepcional apoyo de la industria discográfica en su mayor apogeo, así como de la mayor popularidad posible alcanzada por algún artista de talla internacional. Han dejado huellas profundas en la construcción de la cultura alrededor de la *salsa*. Considero que, de todos los géneros y

ritmos analizados, es el de mayor envergadura y trascendencia, y que logra contener todas las características interpretativas vocales del canto caribeño, especialmente cubano.

6.3. Traducción-adaptación-composición de las letras al español

Las letras se traducen una por una mediante otro tipo de análisis orientado a subordinar el texto a la música, derivado de algunas directrices que arrojaron los documentos investigados para el propósito de su traducción-adaptación-composición, vale decir, de los autores Umberto Eco (2008), Johan Franzon (2008), Robert Mayoral (1999), Elena Gritsenko y Evgeniya Aleshinskaya, (2016) y que se consolidaron en las siguientes consideraciones:

- *La traducción “literal” de la letra al español.
- *Historia de la película para la cual fue escrita esa canción, y descripción de la(s) escena(s) para la(s) que fue dispuesta.
- *Mensaje general de la canción expresada en su idioma –en estos casos, el inglés.
- *Efecto sinérgico entre la letra y los elementos audiovisuales para los cuales fue escrita—si los tiene.
- *Lenguaje emocional.
- *Interpretación de expresiones idiomáticas (si las tiene).
- *Interpretación de frases metafóricas o cualquier otra figura poética (si las tiene).
- *Consideración de los acentos musicales y métricos respecto a los acentos prosódicos.
- *Fraseo melódico.
- *Análisis de los volúmenes e intensidades melódicas en los momentos clave de la canción, para estar en consonancia con el tono de dichas dinámicas (introducción, inicio de frase, clímax, final de frase, final de la canción, coros).

*La fonética de las terminaciones vocales de cada frase, sobre todo de aquella que le da sentido a toda la canción, que se repite o que se encuentra relacionada con su título (ar, er, end, el, al, ain, en, os, is, entre otras), para que recuerde, de algún modo, los fonemas de la letra original.

Además de seguir estos lineamientos, me he asistido del Diccionario de Sinónimos e Ideas Afines y de la Rima (Horta Massanes, 1981).

A continuación, presento mediante un cuadro comparativo, las letras que fueron originalmente escritas en inglés —o traducidas a ese idioma en algunos casos— y el resultado final de mis interpretaciones que las trasladaron al español, con algunos comentarios de su proceso.

6.3.1. His eyes, her eyes

La letra original hace alusión a lo que sucede en una pareja a través de sus miradas, narrado en tercera persona y finalizado en primera. Tomo la licencia de construir la letra en primera persona desde el inicio puesto que, por razones de rima y métrica, es más conveniente. Comienzo su elaboración alrededor del tema de las miradas, pero el juego de palabras que se da originalmente con la repetición de la frase “with their eyes”, lo traslado al sentido de “es de dos” que, adicionalmente, termina formando parte de su título en español.

<p>His eyes, her eyes <i>Michel Legrand / Alan & Marilyn Bergman</i></p> <p>His eyes, her eyes warm and quiet lovers gazing, drowning lost in what they see</p>	<p>Cuando es de dos <i>Michel Legrand / Ofelia del Rosal</i></p> <p>Te ves, me ves almas embriagadas plenamente triunfo del amor</p>
--	---

His words, her words
strangely unrevealing
question, answer
careful as can be

What they say with their eyes
how they give themselves away with their eyes
they betray with their eyes
everything they are

Is it just in a kiss
that their fences turn to dust in a kiss
ooh they must in a kiss
promise their tomorrows

His move, her move
is it now or never
heaven, eden
could be theirs forever
for his eyes and her eyes
are yours and mine

Tu voz, mi voz
con ingenuo aliento
¿tú qué?, ¿yo qué?
pregunta el corazón

Cuando el deseo es de dos
nos traicionan las miradas de amor
cuando la entrega es de dos
somos la verdad

Pero en un beso de dos
se unen sueños y memorias de dos
y en ese beso los dos
nos refugiaremos

Pienso, piensas
que es ahora o nunca
cielo e infierno
pueden ser por siempre
por siempre
hasta la muerte
es de los dos

6.3.2. *How do you keep the music playing?*

Esta letra expresa en preguntas y bajo mi interpretación, “¿cómo es que —la persona objeto de amor— hace que permanezca en el tiempo esa magia bajo la cual se encuentra enamorado(a)?” y a la vez, ¿cómo logra que, siendo tan amigos, puedan ser los mejores amantes, compañeros?; en el medio, se establece una declaración de amor. La traducción literal de la frase que encierra su significado en general es “¿Cómo mantienes la música sonando?”. En esta versión en español, establezco la analogía de la “voz” en sustitución de “música”. Y sustituyo el concepto de “permanencia” por “inmortalidad”. Esta traducción resulta bastante cercana a su sentido original.

<p>How do you keep the music playing? <i>Michel Legrand / Alan & Marilyn Bergman</i></p> <p>How do you keep the music playing? how do you make it last? how do you keep the song from fading too fast?</p> <p>How do you lose yourself to someone and never lose your way? how do you not run out of new things to say?</p> <p>And since you know we're always changing how can it be the same? and tell me how year after year you're sure your heart won't fall apart each time you hear his name?</p> <p>I know the way I feel for you is now or never the more I love, the more that I'm afraid that in your eyes I may not see forever, forever...</p> <p>If we can be the best of lovers yet be the best of friends if we can try with every day to make it better as it grows with any luck than I suppose the music never ends</p>	<p>Tu voz será inmortal <i>Michel Legrand / Ofelia del Rosal</i></p> <p>Cómo suspendes en el tiempo tu voz y tu canción cómo tu embrujo se apodera de mí</p> <p>Cómo naufragas junto a alguien sin nada qué perder cómo no escondes lo que anhela tu ser</p> <p>Cómo seguir siendo los mismos si ya cambié de piel y con el paso de los años cómo puedo asegurar que he de escuchar tu voz</p> <p>Yo sé, que este amor por ti, es para siempre y cuánto más amor, mayor temor de que no pueda verme en tus ojos, deseándote...</p> <p>Al convertirnos en amantes ¿cómo seguir después? lo intentaremos cada día con pasión y libertad algo de suerte y mi verdad tu voz será inmortal</p>
---	--

6.3.3. *I will wait for you*

Esta también tiene un afortunado símil con su letra original. Es una declaración de amor, pero que va un poco más allá con la promesa de que el emisor “esperará por siempre a que el objeto de su amor regrese”. Esta canción, como se mencionó anteriormente, hace parte de la banda sonora de la película *Los Paraguas de Cherburgo*, y constituye una escena romántica y dramática al mismo tiempo, como suelen

ser todas las despedidas en las historias de amor, tal es el caso en que *Geneviève* se despide de *Guy* cuando ha de partir a la guerra.

I will wait for you	Esperaré por ti
<i>Michel Legrand / Norman Gimbel</i>	<i>Michel Legrand / Ofelia del Rosal</i>
<p>If it takes forever, I will wait for you for a thousand summers I will wait for you till you're back beside me, till I'm holding you till I hear you sigh here in my arms</p>	<p>No sé cuánto tiempo, esperaré por ti aunque se haga eterno, esperaré por ti hasta que en tus brazos me refugie al fin hasta que te escuche suspirar por mí</p>
<p>Anywhere you wander, anywhere you go every day remember how I love you so in your heart believe what in my heart I know that forevermore I'll wait for you</p>	<p>Donde vayas piensa que mi amor por ti es más fuerte que tu ausencia y mi sufrir nuestros corazones saben que en verdad nada importa más que volverte a ver</p>
<p>The clock will tick away the hours one by one then the time will come when all the waiting's done the time when you return and find me here and run straight to my waiting arms</p>	<p>Si mi reloj avanza contra la razón y cada hora se deshace en la ilusión se hará más corto el tiempo en que regresarás derecho a mi corazón</p>
<p>If it takes forever, I will wait for you for a thousand summers I will wait for you till you're here beside me, till I'm touching you and forevermore sharing your love</p>	<p>No sé cuánto tiempo, esperaré por ti aunque se haga eterno, esperaré por ti hasta que algún día, sueñes junto a mí con tu amor en mi alma, volveré a existir</p>

6.3.4. Summer me, winter me

Una de las particulares coincidencias que encuentro en algunas de estas canciones, es que sus letras suelen hacer alusión a las diversas estaciones del año, como figuras analógicas que describen estados de ánimo y sus implicaciones. Como las traducciones aquí propuestas tienen entre sus objetivos,

por ejemplo, adaptar estas canciones dentro del contexto caribeño, sustituí al verano por “el sol” y al invierno por “la lluvia” en este caso, que es como se viven las temporadas climáticas en nuestras regiones. Esta canción, de manera especial, utiliza un recurso literario que sólo se puede crear en inglés. Su traducción literal sería algo como: “veranéame, inviérneme, amanéceme, anochécame”, etc.; aun así, se mantiene el sentido romántico y la conducción de la letra original, narrado en primera persona.

<p>Summer me, winter me <i>Michel Legrand / Alan & Marilyn Bergman</i></p> <p>Summer me, winter me and with your kisses morning me, evening me and as the world slips far away, star away forever me with love</p> <p>Wonder me, wander me then by a fire pleasure me, peaceful me and in the silence quietly, whisper me forever me with love forever me with love</p> <p>And every day I'll gentle you, tender you and oh, the way I'll velvet you, clover you I'll wrap you up and ribbon you, rainbow you and shower you with shine!</p> <p>Suddenly, magically we found each other there we were, here we are I plan to let you happy me, summer me winter me, always be mine!</p>	<p>Junto a ti <i>Michel Legrand / Ofelia del Rosal</i></p> <p>En la lluvia o bajo el sol despierto con tus besos al amanecer y cuando se derrumba el mundo a mis pies me atrapas con tu amor</p> <p>Siénteme, libérame muy lentamente apaga el fuego de mi piel y en el silencio me dirá tu dulce voz: “yo siempre te amaré, por siempre te amaré”</p> <p>Y entonces yo te cuidaré y abrazaré tan fuerte que querrás flotar y alcanzar estrellas de caricias en multicolor, destellos de pasión</p> <p>Y de pronto me veré de frente con tus ojos preguntándome si estoy planeando ser feliz junto a ti, ven a mí, tuya soy</p>
---	---

6.3.5. *The summer knows*

De nuevo me encuentro con el “verano” como ambiente central y, más difícil aún, como protagonista y además humanizado. Una vez más lo sustituyo por el “Sol” y me mantengo en línea con el significado general de la letra original, aun cuando inserto algunas frases nuevas. Uno de los símiles que establezco, por ejemplo, es “el tiempo de verano —summertime” por “luz de miel”, aludiendo al color de la piel cuando se broncea bajo el sol del verano. Y hacia el final, cuando se menciona al “otoño” para indicar el final de la temporada veraniega, lo sustituyo por “la oscuridad que llega” y “el resplandor que se va” cuando se oculta el sol.

The summer knows	Calienta el sol
<i>Michel Legrand / Alan & Marilyn Bergman</i>	<i>Michel Legrand / Ofelia del Rosal</i>
<p>The summer smiles, the summer knows and unashamed, she sheds her clothes the summer smooths the restless sky and lovingly she warms the sand on which you lie</p>	<p>Calienta el sol sabiendo qué con su calor, tu desnudez en su pudor despertará, se rendirá sobre la arena y mi piel</p>
<p>The summer knows, the summer's wise she sees the doubts within your eyes and so, she takes her summertime tells the moon to wait and the sun to linger twists the world 'round her summer finger let's you see the wonder of her arm?</p>	<p>Calienta el sol diciendo que lo que se ve es tan real que atraparás su luz de miel comenzando a ser viento y fuego al tiempo y sabrás qué se siente luego de encender tu magia en el amor</p>
<p>And if you've learned your lesson well there's little more for her to tell one last caress, it's time to dress for fall</p>	<p>Querrás saber que algo más vendrá después de oscurecer el resplandor de tu pasión se irá...</p>

6.3.6. *The windmills of your mind*

Hacer la traducción de esta canción ha resultado un reto divertido, pues de acuerdo con mi interpretación, describe la sensación de encontrarse frente a espacios mentales de otra persona que giran

sin fin, casi a modo de laberintos sin salida que despiertan profunda incertidumbre, mediante diversas metáforas. Pero para mí toma un mayor sentido al trasladar la descripción de la mente del otro, a la de momentos personales de inseguridad y desconcierto, con mezcla de temor y el estar perdido en medio del bullicio de múltiples pensamientos; todo ello experimentado frente a una situación amorosa que está llegando a su fin. Aunque en realidad, ese “fin”, se devela de manera implícita y hacia el final de la canción, donde se presenta un juego de palabras alrededor del “círculo” simbolizando al “infinito”. Es una traducción también cercana al sentido original, pero describiendo una sensación más personal.

The windmills of your mind

Michel Legrand / Alan & Marilyn Bergman

Round, like a circle in a spiral
like a wheel within a wheel
never ending or beginning,
on an ever-spinning wheel
like a snowball down a mountain
or a carnival balloon
like a carousell that's turning
running rings around the moon

Like a clock whose hands are sweeping
past the minutes of its face
and the world is like an apple
whirling silently in space
like the circles that you find
in the windmills of your mind

Like a tunnel that you follow
to a tunnel of its own
down a hollow to a cavern
where the sun has never shone
like a door that keeps revolving
in a half-forgotten dream
or the ripples from a pebble
someone tosses in a stream.

Tu mente sin igual

Michel Legrand / Ofelia del Rosal

Voy, dando vueltas como un trompo
sin principio ni final
como un círculo perfecto
voy girando en espiral
como piedra calle abajo
como globo en carnaval
como un carrusel de feria
como anillo celestial

Las agujas del reloj
de deslizan sin parar
y el planeta gira y gira
como esfera sideral
todo un mundo de color
de tu mente sin igual

Como un túnel dentro de otro
como un pozo o un canal
donde el sol siempre se esconde
y jamás ha de brillar
como un sueño infinito
que no logro recordar
como puerta giratoria
que ya nunca ha de frenar

Like a clock whose hands are sweeping
 past the minutes of its face
 and the world is like an apple
 whirling silently in space
 like the circles that you find
 in the windmills of your mind

Keys that jingle in your pocket
 words that jangle in your head
 why did summer go so quickly
 was it something that you said?
 lovers walking along a shore,
 leave their footprints in the sand
 is the sound of distant drumming
 just the fingers of your hand?

Pictures hanging in a hallway
 and a fragment of a song
 half remembered names and faces
 but to whom do they belong?
 when you knew that it was over
 in the autumn of goodbyes
 for a moment you could not
 recall the color of his eyes

Like a circle in a spiral
 like a wheel within a wheel
 never ending or beginning,
 on an ever-spinning wheel
 as the images unwind
 like the circles that you find
 in the windmills of your mind

Las agujas del reloj
 se deslizan sin parar
 y el planeta gira y gira
 como esfera sideral
 todo un mundo de color
 de tu mente sin igual

Pensamientos tintineando
 son palabras sin decir
 como el tiempo es inclemente
 al pasar sin desmentir
 todo aquello que dijiste
 para no dejarme ir
 como huellas indelebles
 que dejaron un sin fin

Como un cuadro en la pared
 cualquier verso de canción
 caras no reconocidas
 que no sé de ¿quiénes son?
 ¿cuándo fue que decidiste
 el ocaso de mi voz
 y dejarme así de triste
 en un ciclo sin razón?

Dando vueltas como un trompo
 sin principio ni final
 como un círculo perfecto
 voy girando en espiral
 ahora entiendo que te vas
 con tu mundo de color
 y tu mente sin igual

6.3.7. *This quiet room*

Para esta canción, también por aspectos de rima y métrica, utilizo la licencia creativa de cambiar “el silencio de un cuarto” por “el silencio interior”. La traducción mantiene la línea del significado que podría tener “el silencio” en una relación amorosa, y guarda las sugerencias de algunas de sus imágenes

literarias. Por ejemplo, cuando menciona montañas, ríos y rosas, los sustituyo por praderas y riachuelos. Cuando habla de los arcoíris, los sustituyo por lo que significan para mí: sueños. Igualmente, los letristas Bergman, nuevamente recurriendo a un mes del año para implicar al verano (*june*), lo sustituyo por lo que interpreto implica la luz del sol, optimismo e “ilusión”.

<p>This quiet room <i>Michel Legrand / Alan & Marilyn Bergman</i></p> <p>In this quiet room in this quiet place just the sound of your voice and the sight of your face</p> <p>In the quiet world of this quiet room there are meadows and mountains rivers run and roses bloom</p> <p>We can dim the sun we can light the moon we have robins and rainbows and the month is always june Ev'ry where we look ev'ry thing we see is a part of our love, part of you, part of me</p> <p>On this quiet room in this quiet sky in this quiet room You and I</p>	<p>En silencio <i>Michel Legrand / Ofelia del Rosal</i></p> <p>Tu silencio en mí mi silencio en ti un rincón para ser el guardián de tu amor</p> <p>Nuestro mundo es sólo para dos con riachuelos de risas y praderas de pasión</p> <p>Llenos de emoción en un palpar se unen sueños y besos en suspiros de ilusión Vamos por doquier con la cara al sol con total devoción yo por ti, tú por mí...</p> <p>En silencio estoy descubriendo al fin la razón de estar junto a ti</p>
--	--

6.3.8. *Watch what happens*

Esta letra presenta el elemento sorpresa cuando enuncia la frase: “watch what happens” —mira lo que sucede o va a suceder. Mi interpretación de esta expectativa se traduce en “magia”, como aquello

que ocurre cuando el amor interviene en cualquier proceso, particularmente como lo sugiere la letra original, cuando “dejas que el amor entre a tu vida”. Esta traducción también busca, de manera general, mantenerse en línea con su significado.

Watch what happens	Magia del amor
<i>Michel Legrand / Norman Gimbel</i>	<i>Michel Legrand / Ofelia del Rosal</i>
Cold, no, I can't believe your heart is cold maybe slow to warm from a long, lonely night	No, yo no creo que tu corazón deje de latir por el miedo a sufrir
Let someone start believing in you let him hold out his hand let him touch you and watch what happens	Deja que, otros como tú y yo puedan creer en ti, y el amor se convierta en magia
One someone who can look in your eyes and see into your heart let him find you and watch what happens	Alguien que mire dentro de ti acaricie tu ser y su amor se convierta en magia
Cold, no, I won't believe your heart is cold maybe just afraid to be broken again	No, yo no creo que tu corazón deje de latir por el miedo a sufrir
Let someone with a deep love to give give that deep love to you and what magic you'll see Let someone give his heart someone who cares like me	Alguien que, con profunda pasión se enamore de ti y te haga feliz Un alguien como yo tu magia ya está en mí entrégame tu amor

6.3.9. What are you doing the rest of your life?

Esta canción, de nuevo, utiliza recursos literarios asociados a las cuatro estaciones o a los cuatro puntos cardinales, con una intención de abarcar de manera “total” el mundo de la persona objeto de amor. Se sostiene el sentido general de la letra original, y para mantener algunas frases que resultan importantes por su contenido poético, se colocan en un lugar diferente a razón de la rima y métrica, por ejemplo “norte, sur, este y oeste de tu ser”. Sin embargo, la creación de nuevos versos fue necesaria.

What are you doing the rest of your life?*Michel Legrand / Alan & Marilyn Bergman*

What are you doing the rest of your life?
 north and south and east and west of your life
 I have only one request of your life
 that you spend it all with me

All the seasons and the times of your days
 all the nickels and the dimes of your days
 let the reasons and the rhymes of your days
 all begin and end with me

I want to see your face in every kind of light
 in the fields of dawn and the forests of the night
 and when you stand before the candles on a cake
 oh, let me be the one to hear the silent wish you make

Those tomorrows waiting deep in your eyes
 in the world of love that you keep in your eyes
 I'll awaken what's asleep in your eyes
 it may take a kiss or two

Through all of my life
 summer, winter, spring, and fall of my life
 all I ever will recall of my life
 is all of my life with you

Por el resto de tu vida*Michel Legrand / Ofelia del Rosal*

En el resto de tu vida, ¿qué harás?
 en qué dirección pretendes andar
 me pregunto si de pronto querrás
 descubrirlo junto a mí

Cada beso que estremezca tu piel
 del errante amor de tu desnudez
 no me importa si es un sueño, tal vez
 si soy tu "final feliz"

Yo quiero ver tu luz en cada anochecer
 sentir lo dulce de tu aliento en mi embriaguez
 y en cada aniversario, tus deseos quiero ser
 o a lo mejor con suerte, merecer tu insensatez

Lo profundo de tus ojos cuidará
 este amor tan grande que deseas dar
 que dormido se refugia en tu frialdad
 y me roba el corazón

Te recordarán
 norte, sur, este y oeste de mi ser
 por el resto de mi vida te amaré
 yo siempre viviré por ti

6.3.10. You must believe in spring

En esta canción también nos encontramos con el reto de traducir el ánimo que implican las estaciones del año. Ahora, el protagonismo lo tiene "la primavera". Hay símiles y metáforas que transmiten significados parecidos para no desvirtuar demasiado la letra original. Mi interpretación de la primavera, que se encuentra directamente asociada a la apertura y nacimiento de las flores, está

vinculada a la “esperanza”. En este sentido, entiendo que las personas a lo largo de nuestras vidas morimos y volvemos a nacer varias veces, cumpliendo el ciclo de crecimiento que ello implica, y que la Naturaleza ha dispuesto para que dicho proceso se dé. Por ello convierto la frase que literalmente se traduce en “debes creer en la primavera” por, “creer en ti” (mismo), que en cierto modo habla de la “esperanza de que todo mejorará con el tiempo”. Las estaciones establecen el enlace con ese sentido de temporalidad; en razón de ello sustituyo a la “primavera” por la “flor” y además la asocio con el “calor” y el “amor”; al “árbol” por el “verde”; a la “nieve” por el “temor” y a lo “nevado” por el “dolor que causa el frío”; finalmente, “el despertar de la rosa con el beso de mayo”, por “el renacimiento de una flor mediante la luz del amor”.

You must believe in spring
Michel Legrand / Alan & Marilyn Bergman

When lovely feelings chill
the meadows of your mind
just think if winter comes
can spring be far behind?

Be neath the deepest snows
the secret of a rose
is merely that it knows
you must believe in spring

Just as a tree is sure
its leaves will reappear
it knows its emptiness
it's just a time of year

The frozen mountain dreams
of april's melting streams
how crystal clear it seems
you must believe in spring

You must believe in love
and trust it's on its way

Creer en ti
Michel Legrand / Ofelia del Rosal

Cuando vuelva el amor
tu mente volará
si el invierno llegó
tu flor sabrá esperar

Aunque sientas temor
el secreto es saber
que muy pronto esa flor
de nuevo va a crecer

Como el verde es capaz
de verse otoñal
también sabe que el sol
lo reverdecerá

Y si es frío el dolor
primavera es calor
ya no intentes huir
sabrás creer en ti

Al vivir con amor
su luz te guiará

just as the sleeping rose awaits the kiss of May	y así como la flor también renacerás
So, in a world of snow of things that come and go where what you think you know you can't be certain of	Ya no lo pienses más pues todo pasará deja ya de luchar que el tiempo te dará
You must believe in spring and love	Amor para creer en ti

6.4. Resumen de la experiencia autoetnográfica de la propuesta interpretativa técnico-vocal, derivada de las guías de interpretación y traducciones al español

En este capítulo me dispongo a describir lo experimentado en la construcción de una interpretación vocal en español dentro de los marcos rítmicos propuestos para versionar estas canciones, vale decir, dentro de los parámetros del *bolero*, *bolero feeling*, *son*, *danzón (danzonete)*, *bachata* y *salsa*, o alguna combinación de ellos.

Ambas actividades, traducción e integración de recursos técnicos y expresivos vocales derivados de los análisis, funcionan de manera simbiótica en la inducción de una interpretación que le sea afín a cada canción, tanto por el significado de su letra, como por su estructura métrica (en el sentido silábico) y rítmica musical. Al explorar cantarlas en la mayoría de los ritmos propuestos para este trabajo, sobre una base de audio estandarizada y cuyos algunos estudios adjunto para dar cuenta del proceso, pude constatar que la mayoría de estas canciones, al ser baladas en 4/4 y de contenido lírico poético y romántico, en principio encajan en los géneros del *bolero* y *bolero feeling* principalmente.

Aunque dichos procesos de exploración no han sucedido en el orden en que aparecen listadas, comienzo por **“His eyes, her eyes – Cuando es de dos”**, manteniendo el orden alfabético. En primera

instancia probé cantarla en *bachata*, pero al entender que tenía dos secciones rítmicas distintas, aunque ambas binarias, deduje que el *danzón* le quedaría mejor. Y así fue; las células rítmicas calzan con la métrica de los versos de esta canción. Además, la letra se presta para cantar pregones y coros al final. Al estudiarla vocalmente, primero me surgió el estilo del *bolero*, es decir, frases *rubateadas* y hasta con emisión de aire. Experimenté agregar más ligaduras, *vibrato* y *melismas* y aún se sentía como un *bolero*. Nasalicé un poco el sonido, hice emisiones desde la garganta, usé *portamentos* entre frases y las acorté, y allí sí se sintió una diferencia sustancial en consonancia con lo que buscaba del género, a pesar de que me resultaron recursos vocales incómodos y poco naturales para mi habitual forma de cantar.

En **“How do you keep the music playing? – Tu voz inmortal”**, escogí el *bolero* para su interpretación, cuyo ensayo reafirmó la decisión de hacerlo en este género. Suena fluido y natural ya que su letra está constituida por frases largas y versos terminados en vocales fuertes, lo cual se presta para usar el *vibrato* y alargar la última nota de dichos versos. Es una estética que me permite cantar más profundamente (uso de la voz plena) para dramatizar el significado de la letra. También se presta para usar recursos estéticos del *bolero feeling*, puesto que incluso, armónicamente, tiene el giro armónico típico del *jazz* de la década de 1960, y que fue adoptado por este género, (ii-V7-I y la sustitución tritonal).

La canción **“I will wait for you – Esperaré por ti”** también tiene dos secciones rítmicas binarias diferenciadas, que se adaptaron fácilmente al *danzón*. La clave de este ritmo respeta los acentos de la canción. Una de las dificultades que tuve que enfrentar fue, justamente, encontrar el fraseo que indica la clave, pues no tenía suficiente comprensión de ella. Pero mediante los análisis de sus intérpretes logré captar mejor su sentido y orientación. Fue la primera canción cuya transformación experimenté, mi primer encuentro con una de las claves cubanas más emblemáticas.

La canción **“Summer me, winter me – Junto a ti”** tiene una letra muy íntima y sugerente, por lo cual comencé a cantarla mayormente con aire; funciona para expresar las sensaciones de su significado. En adición y para sostener ese ambiente íntimo, escogí al contrabajo para establecer un diálogo con la voz. Para darle mayor contraste, y teniendo en cuenta que las frases de esta canción son cortas y se prestan para ello, lo hice sobre la base rítmica del bongó con un tempo más rápido que el del *bolero* o el *bolero feeling*, porque es uno de los instrumentos de la familia de la percusión que menos interfieren con la voz por su tímbrica y que, además, posee un esquema rítmico completo. Y así concebí la instrumentación de esta canción, únicamente con contrabajo y bongó, en contraste con la voz suave.

“The summer knows - Calienta el sol” tiene una forma, sin ánimos de ser categórica, muy cercana a la estética del *bolero*, razón por la cual decidí no forzarla a entrar en algún otro patrón rítmico. Y, en efecto, al cantarla en este género, se vio favorecido el sentido de su letra, con frases largas, finales vibrados y vocales fuertes al final de los últimos versos de cada estrofa. También tiene un contenido lírico íntimo. La emisión de voz *aireada* es un recurso que adicioné y que quedó acorde a la letra.

El carácter rítmico de **“The windmills of your mind – Tu mente sin igual”**, calza naturalmente en otro hermano del *bolero*, la *bachata*, ya que es enérgico y sus frases se pueden unir mediante *portamentos*, creando una experiencia musical de mayor movimiento. Igualmente, aunque la letra no tiene contenido dramático, la interpretación vocal mediante *melismas* y quiebres de la voz —como suelen hacerlo los intérpretes de *bachata*—, se ajustan sobre todo hacia el final, donde la conclusión a lo largo del proceso reflexivo que propone, es triste y sorpresivo.

La canción **“This quiet room – En silencio”**, aun cuando no fue compuesta dentro del contexto de alguna escena cinematográfica, contiene elementos del lenguaje musical del cine como, por ejemplo, las

notas pedales en diversos acordes, giros armónicos que proponen más *colores* que progresiones per se, y algunas modulaciones a lo largo de su estructura con acordes de músicas narrativas y/o descriptivas. Sin embargo, es una canción con melodías difíciles de cantar, para lo cual es preferible contar con mayor tiempo y espacio para ser apreciadas y expresadas con mayor claridad. Es decir, que se desenvuelvan en un tempo tranquilo. A razón de esto y del contenido de su letra, que hace alusión al “silencio”, lo canté en el estilo del *bolero feeling*, con el recurso de la voz más hablada que cantada, y con más aire que profundos y alargados *vibratos*. Resultó ideal, natural, tranquilo y reflexivo.

“**Watch what happens – Magia del amor**” tiene implícita la alegría en su letra. Su tempo no cuenta con mayores variaciones, al igual que la *salsa* y la *bossanova* (recordemos que este es un *standard* que se interpreta mayormente en *bossa*), aunque con claves distintas. Dicha letra, que habla de “magia que se da cuando estamos enamorados”, se presta para hacer la forma *son*, pregones con las respuestas de un coro. Por tanto, escogí la *salsa* como una plataforma que es alegre por principio, y cuyo desenvolvimiento coincide con la estructura de esta canción.

Es el mismo caso de la canción “**What are you doing the rest of your life? – Por el resto de tu vida**”, cuyas frases y textos se prestan para crear inspiraciones en pregón y responderles con un coro. Por ello escogí al *son montuno* que, en su forma de pregón, me permite ampliar y jugar con el sentido de la letra original; podría encajar en el género del *bolero* por tener una estructura de versos largos, pero para variar y experimentar sobre el fraseo en la *salsa*, le di este giro que se ajusta a su composición original sin quitarle significado a la letra. Es una declaración de amor, una invitación a pasar juntos el resto de la vida. Esto implica alegría, esperanza y disfrute.

Para “**You must believe in spring – Creer en ti**” escogí el *bolero feeling*, por razones parecidas a las de “This quiet room”. Tiene versos largos sobre melodías difíciles de cantar, (particularmente por sus amplios saltos interválicos). Requieren que, idealmente, sean cantadas sobre un tempo suave y tranquilo para poderlas tratar cuidadosamente. Adicionalmente, tiene una letra reflexiva, con una intimidad más orientada al de un individuo que al de una pareja de enamorados. El amor por uno mismo que te puede llevar a *creer en ti*. Mi percepción de este tipo de mensajes encaja con una interpretación de voz *aireada*, bajo volumen, haciendo énfasis en palabras clave para dar importancia al verso. Al cantarla de esta manera, resultó una letra amable y fluida.

En los siguientes enlaces se encuentran varios de los estudios descritos anteriormente, con los que se puede apreciar parte del proceso de experimentación. La mayoría de ellos, fueron realizados únicamente sobre bases y patrones rítmicos básicos para explorar, sobre todo, el funcionamiento de las letras nuevas y la estructura de la canción. Para algunos ejemplos, he escogido dos grabaciones que puedan mostrar cómo inicia el ejercicio, y cómo va variando en búsqueda de la interpretación deseada. En ningún caso se muestra el resultado final; sin embargo, algunas de las canciones ya se presentan con maquetas más terminadas:

Summer me, winter me – Junto a ti

Estudio 1: <https://bit.ly/3OAo7md>

Maqueta: <https://bit.ly/3QIsBZf>



What are you doing the rest of your life – Por el resto de tu vida

Estudio 1: <https://bit.ly/3xQYK8g>



You must believe in spring – Creer en tiEstudio 1: <https://bit.ly/3Ni5fH8>Maqueta: <https://bit.ly/39NrarM>**Watch what happens – Magia del amor**Maqueta: <https://bit.ly/3Nn4EDQ>**I will wait for you – Esperaré por ti**Maqueta: <https://bit.ly/3NcM5IS>**Conclusiones**

Considero que, de manera acertada, todos los elementos contemplados en el desarrollo de este trabajo contribuyen con la construcción de nuevas versiones en español de las canciones de Michel Legrand dentro del marco de géneros y ritmos caribeños —especialmente afrocubanos—, escogidos para ello.

La parte investigativa ha constituido, en primera instancia, un proceso de introspección personal que ha derivado en algunos hallazgos y que a su vez se han sumado al resultado final de estas propuestas. Por ejemplo, el relato y descripción de parte de mis influencias musicales a lo largo de mi niñez y adolescencia, en las cuales se encuentran múltiples coincidencias entre Legrand y dos de los compositores más importantes que han definido de manera constante, los lineamientos de búsqueda en mi carrera artística: Aldemaro Romero y Antonio (Tom) Carlos Jobim —misma generación, con evidente influencia de la música clásica europea y creadores de movimientos musicales trascendentes. Esto me ha llevado a

comprender que escoger a Michel Legrand para versionar sus canciones, no es fortuito; y que mi gusto por el *jazz*, la *bossanova* y el *bolero*, se cruza con la manera en que siempre he interpretado y grabado la música venezolana dentro del contexto del *jazz*. Igualmente, ha quedado establecido el hecho de que, aun cuando las canciones de Legrand fueron compuestas como parte de bandas sonoras de películas de cine, se convirtieron en *standards* de *jazz* y la mayoría de ellas, quedaron insertas en el *Great American Songbook*. Por ende, en esta oportunidad he desarrollado el proceso inverso de llevar la música de un *jazzista*, al español y al contexto caribeño. Tampoco me parece fortuito el hecho de que, tanto el *jazz* que influenció la capacidad compositiva del maestro Legrand, como los géneros y ritmos caribeños escogidos para versionar sus canciones, son contemporáneos en su difusión y consumo masivo.

En segundo lugar, he podido constatar el valor e importancia de definir desde diversos ángulos, el concepto de *interpretación*, puesto que gran parte de la elaboración de estas versiones está constituida por *interpretaciones* técnico-vocales y expresivas, y por *traducciones-adaptaciones-composiciones* de letras en español, que resultan de un procedimiento basado fundamentalmente en la *interpretación* de sus letras originales.

Para la elaboración creativa, ha resultado primordial la descripción técnica de los distintos recursos vocales que se utilizan en el canto, sobre todo aquellos que se encuentran comúnmente en la música popular latinoamericana, explicada por maestros expertos en la materia. Igualmente, la utilización de la valiosa herramienta de análisis de la interpretación ideada por Lawrence Ferrara —*Método Ecléctico para el Análisis Musical*— la cual, aunque fue desarrollada para el análisis de obras de música clásica, ha resultado muy útil para adaptarla al análisis de interpretaciones técnico-vocales y expresivas que requieren de la hermenéutica para alcanzar, no sólo su comprensión, sino la extracción de algunos elementos que ayuden a nutrir la elaboración de una nueva versión interpretativa.

A partir de dichos análisis, realizados a intérpretes representativos de cada uno de esos estilos escogidos para la construcción de estas propuestas, he podido compilar múltiples características vocales y expresivas, algunas muy distintivas y otras comunes en todos ellos. De las comunes, se enumeran las siguientes: voz *nasalizada* en la mayoría de los casos; *vibrato* y elongación de la última vocal del final de un verso; utilización frecuente de *melismas*, *glissandos* y/o *portamentos*; voz *engolada* en vocales fuertes; aumento del volumen a través de la emisión de la voz desde el pecho o la garganta; timbre brillante; técnica de voz *intermedia* y *elevada* se acuerdo a la categorización del Prof. Machuca; uso del *rubato* sobre todo en el *bolero* y el *bolero feeling*. En cuanto a características diferenciadas, encontramos las siguientes: en el *bolero feeling*, uso de la voz hablada y *aireada* más que la cantada; mayor frecuencia en el uso del *rubato* y variación de fraseos con pequeños cambios en la melodía y *ligaduras* entre frases; uso de *inflexiones* y voz *quebrada*. En el *bolero* y el *danzón*, emisión de voz más profunda, con incremento del *vibrato* y volumen en los finales de frase, utilizando recursos técnicos derivados del *bel canto* como el apoyo diafragmático; emisión de articulación abierta en vocales fuertes; y finales de la canción subiendo la última nota a una octava o quinto grado de la tónica del acorde. En la *bachata*, evidente exageración de los *melismas* y la voz nasal; mayor frecuencia en el uso del *staccato*, los *glissandos* y los golpes de glotis para emitir quejidos o lamentos; *resoplidos*; timbre más agudo y uso del *rasgueo*; en general, mayor dramatismo. En el *danzón* y *danzonete*, emisión del *vibrato* desde el velo palatal y exageración de la pronunciación de algunas consonantes (“r”, por ejemplo). Y finalmente, en el *son* y la *salsa*, mayor uso de articulación abierta de las vocales fuertes con voz *engolada*; exageración de las “m”, “n” y “r”; “gritos” característicos de sus intérpretes (“azúcar”, “sabroso”, “camínalo”); y exageración de las palabras que se encuentran en notas graves.

Al intentar tomar algunos de estos recursos vocales y expresivos en contraposición con mi propia manera de cantar, tal como se describe en la narración autoetnográfica —cuya metodología, cabe señalar,

me permitió experimentar de manera integral y complementaria dichos recursos junto al desempeño de las letras en español—, me resultan incómodos algunos de ellos, sobre todo aquellos donde interviene la garganta. Pero no hay duda en cuanto al valor que agregan a las nuevas versiones de las canciones de Legrand y su utilidad en la identificación de los estilos propuestos. A partir de estos ensayos vocales encuentro entre otras cosas que, el *bolero* y el *bolero feeling*, suelen ser los géneros que mayormente se ajustan a dichas canciones, probablemente por haber sido concebidas bajo la forma y la estructura de la *balada*, con contenido lírico basado en temas de amor y desamor, e interpretadas en tempos lentos.

Aludiendo a la reflexión realizada en el aparte del marco teórico acerca de las técnicas vocales utilizadas en el canto popular latinoamericano que han sido calificadas por los practicantes del *bel canto* como “malos hábitos” o “vicios”, solo por mencionar algunos de esos usos: la voz nasal, la *engolada*, de garganta, golpes de glotis, quiebres y *rasgueos* de la voz, elongación y exageración de consonantes en vez de las vocales (m, n, r), constituyen muchas de las características halladas en los intérpretes analizados, por lo cual se puede concluir que, independientemente de ser tildados de “defectos”, indudablemente definen los estilos, géneros y ritmos que representan; esta conclusión deja abierta la interrogante de si en verdad deben ser considerados “malos hábitos” o no. De hecho, parte de los análisis, al considerar el aspecto ontológico de los intérpretes, sugiere que la mayoría de estos recursos surgen a partir la búsqueda de una mayor resonancia y proyección, debido a la necesidad de sobresalir por encima del potente sonido de las orquestas, sobre todo aquellas que contienen secciones de metales; o simplemente, por encima de los instrumentos de percusión comunes en estos ritmos y géneros caribeños.

También resultó inspirador entrar en contacto con la historia, vivencias y experiencias de estos cantantes. Ratifica la importancia de la hermenéutica como postura de observación para el aprendizaje y

comprensión de la interpretación musical, que se manifiesta como un proceso en dos vías. Analizarlos ha significado una transformación de mi manera de percibir la música, escucharme a mí misma e interpretar.

En cuanto a los ejercicios de *traducción-adaptación-composición* de las letras en español, se puede concluir que el concepto que prima por encima de las demás consideraciones es el de Johan Franzon: “cantabilidad” (*singability*). Es una condición que se impone al momento de escoger las palabras dentro de las opciones existentes. La música sigue siendo la base fundamental que demarca la orientación de la traducción. El ritmo, la métrica y los acentos, dictan la pauta a seguir. Estos ejercicios resultaron reveladores, enriquecedores, gratificantes y, sobre todo, muy divertidos. Con toda la responsabilidad que la traducción de letras de canciones implica, siendo además uno de los componentes artísticos y creativos más centrales de este trabajo, no deja de ser una actividad placentera. Y, finalmente, dichas traducciones constituyen uno de los aportes y retos más importantes.

Habiendo conjugado todos estos procedimientos, es decir, el de análisis de interpretaciones técnico-vocales y las traducciones de las letras al español, junto a la experimentación de cantar las canciones sobre las bases rítmicas de los géneros y ritmos caribeños escogidos, adicionando características técnico-vocales y expresivas a mi propio estilo vocal, considero haber alcanzado los objetivos propuestos en la construcción de nuevas versiones de las diez canciones del “Grand” maestro Michel Legrand.

Bibliografía

- Alfred Publishing CO., INC. (1997). *The Legrand Songbook* (Vol. Unico). Los Angeles, California, Estados Unidos: Alfred Publishing CO., INC.
- Feinstein, M. (2007, Enero 7). *The Great American Songbook*. Retrieved Octubre 27, 2019, from The Great American Songbook Foundation: <https://thesongbook.org/about/>
- Centro de Comunicaciones de la Alianza Francesa, Niterói, Brasil. (2019, Febrero 21). *Chanson: un homenaje a Tom Jobim y Michel Legrand*. Retrieved Octubre 27, 2019, from Alianza Francesa, Niterói, Río de Janeiro: <http://www.aliancafrancesa.niteroi.br/homenagem-a-tom-jobim-e-michel-legrand-no-teatro-municipal/>
- Faulkner, R. y. (2011). La dinámica de los músicos sobre el escenario . In R. y. Faulkner, *El Jazz en acción*. (p. 48). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Valencia, E., López Gil, G., & Ríos Gómez, M. (2019). *Confluencias de un músico viajero*. Medellín, Antioquia, Colombia: Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.
- Zapata, V. H. (2020, Febrero 15). El Bolero. *Presentación de Investigación*. (V. H. Zapata, Compiler) Medellín, Antioquia, Colombia: Víctor Hugo Zapata.
- López, I. (2018, marzo 18). Los Paraguas de Cherburgo, la película que devastó una generación. *Vanity Fair*.
- Nemo, P. (2005, 04 12). *La doble oligarquía de la V República Francesa*. (F. C. Madrid, Ed.) Retrieved 07 01, 2020, from Cuadernos de pensamiento Político: https://fundacionfaes.org/file_upload/publication/pdf/20130423142233la-doble-oligarquia-de-la-v-republica-francesa.pdf
- Rojas Garrido, J. (2001). *Cambios Socio-políticos en el escenario mundial (1945-2000)*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Universitaria S.A.
- de los Ríos, P. (1998). Los movimientos sociales de los años sesentas en Estados Unidos: un legado contradictorio. (U. A. Metropolitana, Ed.) *Sociológica*, 13(38), 13-30.
- Roca, D. y. (2006). *Vademecum Musical*. (I. d. (IEM), Ed.) Madrid, Madrid, España: Enclave Creativa Ediciones S.L.
- Polemán, A. (2013, Noviembre 9). La versión en la música poplar. (F. d. Artes, Ed.) *Arte e Investigación*(9), 7.
- López Cano, R. (2011, Enero). Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. *Consensus*(16).
- Franzon, J. (2008, Febrero). Choices in song traslation: Singability in print, subtitles and sung performance. *Translator*, 14(2), 29.
- Sánchez, J. L. (1994, Diciembre 9). *La Bossa nova influyó más en el jazz que al revés*. Retrieved Febrero 12, 2020, from Diario el País: www.elpais.com
- Polo Pujadas, M. (2016). *Historia de la Música*. Cantabria, Cantabria, España: Universidad de Cantabria.
- Guiller, M. (2018, Junio). Breve panorama histórico del jazz en Brasil. *Revista Musical Chilena*, 72(229).
- Ustyanowsky, T. (2019, Agosto 25). *75 años de liberación de París, de la batalla de los símbolos*. Retrieved Marzo 15, 2020, from France24: www.france24.com
- Machuca Téllez, D. /. (2020, junio 01). El canto en las músicas populares: reflexiones en torno a su abordaje y enseñanza. (U. N. Plata, Ed.) La Plata, La Plata, Argentina.
- Machuca, D. y. (2018). osicionamiento laríngeo en la voz cantada: repensando los modos de producción vocal en la música popular y su abordaje en la pedagogía vocal. *Segundo Congreso Internacional de Música Popular. Epistemología, Didáctica y Producción* (p. 25). La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Neira, L. (2009). *Teoría y Técnica de la Voz. El Método Neira de Educación Vocal* (Vol. 1ra Edición). Buenos Aires, Argentina: Librería Akadia Editorial.

- Barbera Úbeda, J. M. (2019). Decision-making in Song Translation: an approach to Spanish translation of David Bowie's song 'Space Oddity'. *Trans*, 23, 149-167.
- Metzer, D. (2012, 10). The power of ballad. *Popular Music*, 31(3), 437-459.
- Podestá Arzubíaga, J. (2007). Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización. *Revista de Ciencias Sociales*, 95-117.
- Castillo Zapata, R. (1990). *Fenomenología del bolero*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores.
- Sellers, J. A. (2014). *La Bachata y la identidad dominicana*. (D. Tejeda, Trans.) Jefferson, North Carolina, Estados Unidos: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Rodríguez Ruidíaz, A. (2019, 11 12). Los géneros de la música popular cubana. Su origen y evolución. Miami, Florida, Estados Unidos.
- Ledón Sánchez, A. (2003). *La música popular en Cuba*. Okland, California, Estados Unidos: Ediciones el Gato Tuerto.
- Sublette, N. (2004). *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago, Illinois, Estados Unidos: Chicago Review Press, Inc.
- Magaña S., W. G. (2007, Abril 1). *Herencia Latina: Beny Moré*. Retrieved Mayo 10, 2021, from Herencia Latina: http://www.herencialatina.com/Benny_More_Walter/Benny_More.htm
- Rondón, C. M. (2004). *El Libro de la Salsa: crónica de la música del Caribe urbano* (2da. edición ed.). Bogotá, Colombia: Ediciones B.
- Gómez B., A. (2012). *La Voz*. Medellín, Antioquia, Colombia: Editorial Mariposa.
- Ministerio de Cultura de República Dominicana. (2018). *La música y danza de la Bachata dominicana*. Ministerio de Educación de República Dominicana, Inventario Nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial. Santo Domingo: Ministerio de Cultura RRDD.
- Orellán, J. A. (2004). Felipe Pirela, el Bolerista de América. *Orejajazz*, 6.
- Mayoral Asencio, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Illinois, USA: Diputación Provincial de Soria.
- Radamés, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Fundación Nacional Para la Cultura Popular. (1996, agosto 1). *www.prpo.org*. (I. d. (custotio), Producer) Retrieved agosto 1, 2021, from Fundación Nacional Para la Cultura Popular: <https://prpop.org/biografias/tito-rodriguez/>
- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. (E. S. Cataluña, Ed.) Barcelona, España: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Paulino Ramos, A. (2015, 10 26). *Cultura: Rafelito Encarnación: la muerte del primer ídolo de la bachata*. Retrieved 09 16, 2021, from Acento: <https://acento.com.do/cultura/rafelito-encarnacion-la-muerte-del-primer-idolo-de-la-bachata-8294612.html>
- Kramer, L. (2011). *Interpreting Music*. California, USA: University of California Press.
- Marquetti Torres, R. (2017). *Desmemoriados, Historias de la música cubana*. Retrieved 10 26, 2021, from Desmemoriados: <http://www.desmemoriados.com/la-emperatriz-paulina/>
- Fernández, R. (1999, Primavera/Verano). Arte y autonomía de Celia Cruz. *Encuentro de la Cultura Cubana*, 12/13, 45-50.
- Vinasco Guzmán, J. A. (2014). Los secretos de la ejecución musical. *Ricercare*(1-3). Retrieved from Ricercare.
- Kieffer, E. G., Horman Villagran, M., & Dieguez Morales. (1988). La relación entre el escritor y el traductor. *Primer Coloquio chileno-argentino de traducción literaria*. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Monsaigeon, B. (2018). *Conversaciones con Nadia Boulanger*. (M. E. Traducción al español: Javier Albiñana, Ed.) París, Francia: El Acantilado.
- Colorado, M. (2019). Woodstock: 50 años del festival de música que marcó la generación "paz y amor". *France24*.

- Feldman, A. E. (2018). Verano del 42, de Robert Mulligan: la eternidad del erotismo. *Revista Cine y Literatura*.
- Carranza Cárdenas, N. (2014). *La improvisación versada en el canto latino*. Universidad Veracruzana, Licenciatura en Educación Artística con Perfiles Diferenciados de Movilidad Virtual. Xalapa, México: Universidad Veracruzana.
- Martínez de la Cal, A. (2014-15). *Versiones y traducciones: letras de canciones*. Universidad del País Vasco, Facultad de Letras. Traducción e interpretación. San Sebastián, España: Universidad del País Vasco.
- Martinez, B., & Gonzalez, R. E. (2009). La traducción de canciones: análisis de dos casos. *Revista Electrónica 8*.
- Ferrara, L. (1991). *Philosophy and the Analysis of Music: bridges to musical sound, form and reference*. New York: Excelsior Music.
- Madorey, D. (2000). El arreglo en la música popular. *I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música popular. Arte e Investigación IV*. La Plata, Argentina: Universidad nacional de Villa María.
- Marquez Girbau, M., Fernandez Gonzalez, S., Uzcanga Lacabe, M., Ruba San Miguel, D., & Garcia-Tapia Urrutia, R. (2006). Vibratos de la voz cantada. Caracterización acústica y bases fisiológicas. *Revista Médica de la Universidad de Navarra, 50(3)*, 65-72.
- Machuca Téllez, D. P. (2019). Pedagogías del canto, acercamientos y distancias con el espacio de la práctica. In S. d. UDLP (Ed.), *9º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)* (p. 10). La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes.
- Jackson-Menaldi, M. C. (2005). *La Voz Normal*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Médica Panamericana S.A.
- Cáceres, V. M. (2014). El Belting como técnica de canto en el musical. *Orfeo's Magazine*.
- Guzmán, D. (n.d.). *Escuela Latinoamericana de Canto*. (D. Guzmán, Producer, & Buenos Aires, Argentina) Retrieved 2021, from Escuela Latinoamericana de Canto: <https://www.escuelalatinamericanadecanto.com/#!/-daniel-guzman/>
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Barcelona, España, España: Editorial Lumen, Versión traducida por Elena Lozano Millares.
- Gritzenko, E., & Aleshinskaya, E. (2016). Translation of song lyrics as structure-related expressive device. *Procedia Magazine: Social and Behavioral Sciences, 231*, 165-172.
- Román Fernández, R. (2015). *Bolero de amor*. Sant Salvador, Lleida: Milenio Publicaciones, S.L.
- The Kokomo, T. S. (1980). Bergmans. *The Kokomo Tribune Saturdal*.
- Republica Dominicana, M. d. (2018). *La música y la Danza de la Bachata Dominicana*. Inventario nacional del patrimonio cultural inmaterial, Ministerio de Cultura de República Dominicana, Inventario nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial, República Dominicana.
- Gomez B, A. (2012). *La Voz, Héctor Lavoe*. Medellín, Colombia: Editorial Mariposa.
- Mel Gowland, C., & Saporiti, N. (2017). *La voz cantada: manual de formación No. 5*. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de la Música.
- Molano Gómez, C. (2016). Fernando Collazo Estelar. *Encuentro Latino*. Retrieved 10 26, 2021, from Encuentro Latino Radio: <http://www.encuentrolatinoradio.com/2020/08/fernando-collazo-estelar.html>
- Molano Gómez, C. (2016). *Encuentro Latino*. Retrieved 10 26, 2021, from Encuentro Latino Radio: <http://www.encuentrolatinoradio.com/2020/08/fernando-collazo-estelar.html>
- Molano Gómez, C. (2014). Barbarito Diez, la voz de cristal. *Encuentro Latino Radio*. Retrieved 10 26, 2021, from Barbarito Diez, la Voz de Cristal: <http://www.encuentrolatinoradio.com/2019/12/barbarito-diez-la-voz-de-cristal.html>

- Catenaro, B. (2008). La obra literaria: posibilidades y límites del traductor. *Revista Espéculo de Estudios Literarios*(37).
- Hernández, D. (2018). El Libro de la Salsa: un testimonio cultural y un clásico de César Miguel Rondón. *Revista Literaria Colofón*.
- Qin, J. (2017). Research on the name and nature of song traslation. *Conference on Education and Social Science* (p. 157). Chengdu, China: ICEISS Sichuan University.
- Galea, I. (2020). 20 Mejores Crooners de todos los tiempos y los 10 Mejores actuales. *Cinco Noticias*.
- Hasbun, J. (2020, Julio 30). Unesco certifica la bachata como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad; rinde homenaje a Víctor Víctor. *CNN en Español*.
- Gozález, J. C. (2019). Azares imprecisos: Las señoritas de Rochefort de Jaques Demy. *Revista Virtual Tiempo de Cine, Sección Cine Clásico*.
- Saavedra Molina, J. (1945). *El verso de arte mayor*. Chile: Anales de la Universidad de Chile.
- Cubahora, R. (2006). La familia de Tirso y Ángel Díaz, en el Callejón de Hammel. *Revista Cubahora*.
- Rendón Ángel, S. A. (2017). Oscar D´León: celebró 45 años de trayectoria musical. *Magazine digital Latina Estereo, Salsero del mes*.
- Garrido Gallrado, M. Á. (2001). *Diccionario español de términos literarios*. Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Concejo Superior de Investigaciones Científicas, España.
- Longo, C. (2019). Un soneo para Oscar. *Últimas Noticias*.
- República, L. (2011). Oscar D´León cumple 77 años: la vez que estuvo a punto de morir y otros momentos claves de su vida. *Diario la República, Espectáculos*.
- Hasbun, J. (2021, Julio 30). Unesco certifica la bachata como patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad; rinde homenaje a Víctor Víctor. *CNN Breaking News*.

Glosario de términos

American Songbook: “es el canon de las más importantes e influyentes canciones populares norteamericanas y lo standard de jazz de principios del siglo XX. Estas canciones populares y duraderas, creadas para el teatro Broadway, el teatro y cine musicales de Hollywood entre las décadas de 1920 y 1950, a menudo se conocen como "estándares estadounidenses". (Feinstein, 2007)

Ataque blando: los repliegues contactan en forma vaga e hipotónica sin permitir dar sonido al impulso que necesita para colocarse correctamente. Un ejemplo de esto también es el falsete. (Marco teórico).

Ataque brusco: el sonido se produce de forma brusca (golpe de glotis). Esto fatiga la laringe y es la práctica que más puede ocasionar patologías —se puede equiparar al grito y el rasgueo. (Marco teórico).

Ataque soplado: cuando la presión aérea es insuficiente, las cuerdas vocales no aducen totalmente y se produce un considerable escape de aire. (Marco teórico).

Aterciopelado: adjetivo. Musical. De finura y suavidad comparables al terciopelo. Diccionario de la Real Academia Española. Recuperado de: <https://dle.rae.es/aterciopelado>.

Balada: bajo el concepto definido por David Metzger como “power ballad” de la música pop de las décadas de 1960-90, el cual se caracteriza por la “combinación de una fórmula musical donde las emociones van escalando hasta llegar a la euforia, típico de las conmovedoras y sentimentales historias de las obras de teatro” (Metzger, 2012).

Bebop: el primer *jazz* moderno o *bebop* (...) se rebeló contra los símbolos populistas del *swing* (...). Abandona la regularidad de fondo de la batería (...) transformándolo en un *jazz* menos bailable. Los instrumentos tocan las frases a una gran velocidad, lo que potencia una gran habilidad por parte de los intérpretes, un acuciante virtuosismo. (...) Las improvisaciones se presentan al unísono al inicio y al final de la pieza y son tocados por la trompeta o el saxofón. El piano adquiere un aspecto (...) percusivo. (...) advenimiento de la música afrocubana, instalada en Nueva York. (Polo Pujadas, 2016)

Bocaquiusa: del italiano, *bocca chiusa*, que significa: con la boca cerrada. Música: término que se usa en el canto para indicar cantar con boca cerrada. Diccionario Virtual italiano-español Reverso. Recuperado de <https://diccionario.reverso.net/italiano-espanol/bocca+chiusa>

Crooner: el término estadounidense “crooner” proviene del verbo inglés “to croon” que, entre otras palabras, significa cantar suave y de forma murmurante. Por lo general, el *crooner* es un cantante masculino que se caracteriza por tener voz grave y que, acompañado de una gran orquesta, brinda un particular estilo musical con sus melodías suaves, teniendo aspectos similares a los de un trovador. (Galea, 2020) Recuperado de: <https://www.cinconoticias.com/mejores-crooners/>

Emisión chata o desbordada: los sonidos son demasiado abiertos, sin redondez; se escuchan estridentes. Es un flujo sonoro que sale hacia afuera sin enriquecerse de los resonadores, sin suficiente color. Genera mucha tensión en la laringe que se puede observar en los gestos de la cara y el cuello. (Marco teórico).

Entubamiento: resonancia que se da en el paladar blando. Genera una emisión oscura, cerrada y poco apretada que también dificulta el alcance de los agudos. Como su nombre lo indica, la voz pareciera estar metida en un tubo perdiendo así, la capacidad de proyectarse hacia afuera. (Marco teórico).

Estilo: conjunto de características comunes a varias obras —en este caso intérpretes— que las relacionan entre sí y las hacen reconocibles. Podemos hablar del estilo de una cultura (estilo oriental), de una época (estilo barroco), de un autor (estilo mozartiano), de un género (estilo operístico), etc. El análisis armónico, melódico y de la textura puede revelar pautas de estilo, pero a condición de que implícita o explícitamente se comparen los resultados del análisis con otras obras similares (Roca, 2006).

Glissando: palabra italiana que quiere decir deslizándose: técnica de ejecución que consiste en realizar un intervalo deslizándose rápidamente por todos los sonidos intermedios. Glosario musical de El Atril. Recuperado de: <http://www.el-atril.com/Fichas/teoria/glosario.htm>.

Inflexión: elevación o atenuación que se hace con la voz, quebrándola o pasando de un tono a otro. Diccionario de la Real Academia Española. Recuperado de: <https://bit.ly/33oa4Og>

Jam Session: actuación informal de jazz o rock que los músicos no han planeado o practicado. Diccionario Virtual Cambridge. Recuperado de: <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/jam-session>

Legato: del italiano, *ligado*. Indicación en que las notas marcadas deben prolongarse ligeramente hasta que aparezca la siguiente.

Melisma: técnica de cambiar la nota (altura) de una sílaba de texto mientras está siendo cantada. Glosario de la academia de canto española Vocal Studio. Recuperado de: <https://bit.ly/3IsKAXN>

Poitrinage: es un término comúnmente utilizado por foniatras y fonoaudiólogos, que describe la llamada voz de pecho, es decir, que en el pecho es donde se da la mayor resonancia. Esto le sucede normalmente, a las voces graves y oscuras mal colocadas.

Portamento (música): transición de un sonido hasta otro más agudo o grave, sin que exista una discontinuidad o salto al pasar de uno a otro (del italiano, *portamento della voce*). Mismo efecto del *glissando*, (*deslizando*). (Mel Gowland & Saporiti, 2017)

Resonancia occipital: incorrecta vibración de los repliegues cordales, que sólo contactan sus bordes libres, alterando todo el mecanismo de producción del sonido (falsete).

Rubato: del italiano que significa *tiempo robado*. indicación de expresión que permite la libertad para acelerar o hacer menos rápidas unas notas de la melodía (acelerando o rítardando). Esta flexibilización en el rigor de la medida debe prevenir todo exceso. Glosario musical de El Atril. Recuperado de: <http://www.el-atril.com/Fichas/teoria/glosario.htm>.

Rumba: según el musicólogo Sublette, *rumba* era el título que le daban los estadounidenses a las danzas de origen cubano. (Sublette, 2004, pág. 398)

Siseo: timbre particular de la [s] en oposición a otras sibilantes. Diccionario Virtual “Léxico” provisto por Oxford. Recuperado de: <https://www.lexico.com/es/definicion/siseo>

Staccato: en el canto consiste en remarcar todas y cada una de las notas de una frase musical, de manera que se identifiquen con absoluta claridad. Definición de la Escuela de música “Camino de Música”. Recuperado de: <https://caminodemusica.com/didonato/canto-staccatto>

Standard: es una canción que procede de la música popular y que ha sido probada por el tiempo para ser utilizada una y otra vez como tema del repertorio del jazz. Estas canciones provienen tanto de las comedias musicales como del universo del jazz (Faulkner, 2011).

Temblo de la voz: a veces se lo conoce como voz caprina (de cabra), que puede deberse a una mala imitación del vibrato o a la inestabilidad de los músculos respiratorios, de la lengua y labios. Otras veces puede ser causado por falta de apoyo y deficiencia en la reserva aérea. También por la flacidez muscular que deriva del envejecimiento. (Marco Teórico).

Trémolo: término musical que describe la rápida repetición de una misma nota en intervalos de tiempo iguales. (Marquez Girbau, Fernandez Gonzalez, Uzcanga Lacabe, Ruba San Miguel, & Garcia-Tapia Urrutia, 2006)

Turn Around: cadencia que suele aparecer en el final de una progresión de *blues* y en varios *standards* de *Jazz* cerrando la vuelta del solo para volver al principio o finalizar en el acorde de tónica. Recuperado de: <https://clases-guitarra-online.com/turnaround/>

Verso Alejandrino: Del francés *vers alexandrin*. Verso compuesto de dos hemistiquios heptasílabos que admiten final agudo, grave, esdrújulo, y no permiten sinalefa entre ellos. En español, esta clasificación data del S. XVIII, pues anteriormente se le llamaban versos franceses (de 14 sílabas). (Garrido Gallrado, 2001)

Verso de arte mayor: son aquellos compuestos por más de 8 sílabas métricas. (Saavedra Molina, 1945, págs. 57-58)

Verso de arte menor: son aquellos compuestos por menos de 8 sílabas métricas. (Saavedra Molina, 1945, págs. 57-58)

Voz engolada: vicio fonatorio, donde el sujeto pone rígida la pared faríngea produciendo una voz de timbre oscuro; esto puede provocar fatiga además de interferir en la articulación —se puede relacionar con el canto gutural. La Prof. Neira lo describe como una resonancia acentuada en la garganta que produce un sonido apretado en el fondo de la boca lo cual, genera tanta tensión, e impide el alcance de las notas agudas. (Marco Teórico).

Voz nasalizada: pereza del velo palatino, que no permite que se eleve lo suficiente, provocando la salida de aire por la nariz. La profesora Neira hace una distinción dentro de esta categoría, y la divide en resonancia hipernasal (anteronasal) e hiponasal (retronasal). (Marco Teórico).