

VOCES EN EL CUERPO Y CUERPOS PARA LA VOZ

Auscultar la relación voz-cuerpo entre una cantante-bailarina y un músico pianista a partir del jazz

ABSTRACT

El presente trabajo creativo nace de la motivación personal por interpretar y establecer diálogos y vivencias que se tejen en la exploración de las relaciones voz-cuerpo. En este sentido, dichas exploraciones se enmarcan en el jazz, género musical que brinda sentido y contenido a una idea cimentada en el gusto y la admiración por la música; que, en principio, dirigió la atención a la Big Band de la Universidad de Antioquia. La búsqueda de una alianza creativa promovió la iniciativa para la realización de un trabajo interdisciplinar, el cual se expresó entre dos intérpretes, bailarina-cantante y músico pianista. En el desarrollo estructural del presente trabajo, se evidencian las nociones y despliegues del surgimiento de la idea y a continuación, el contexto de la big band como elemento protagónico en la evolución del jazz a nivel general, en Colombia y en la Universidad de Antioquia. Posteriormente, se desglosa un panorama histórico del jazz que abarca desde sus inicios y transita por ciudades, músicos, elementos que lo componen, cantantes y otros rasgos característicos. A su vez, se estructuran conceptos y reflexiones alrededor de la relación voz-cuerpo y, finalmente, las bases del diseño metodológico con una serie de herramientas que intervinieron en el proceso de investigación-creación, el cual se materializó en un producto audiovisual.

Palabras claves: Interpretación, voz-cuerpo, jazz, músico pianista, auscultar, movimiento, cantante-bailarina.

VOCES EN EL CUERPO Y CUERPOS PARA LA VOZ

**Auscultar la relación voz-cuerpo entre una
cantante-bailarina y un músico pianista a partir del jazz**

Estudiante

LUZ YARYT MAZO AGUDELO

Universidad de Antioquia

**Facultad de Artes
Departamento de Artes Escénicas**

Licenciatura en Educación Básica en Danza

Medellín

2021

VOCES EN EL CUERPO Y CUERPOS PARA LA VOZ

**Auscultar la relación voz-cuerpo entre una
cantante-bailarina y un músico pianista a partir del jazz**

Estudiante

LUZ YARYT MAZO AGUDELO

Docente Asesor:

IAISA CAROLINA PETIT OJEDA

Licenciada en Danza

Magister en Educación Física, Mención Biomecánica

Trabajo de grado para obtener el título de LICENCIADO (A)

EN EDUCACIÓN BÁSICA EN DANZA

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Licenciatura en Educación Básica en Danza

Medellín

2021



Dedicatoria

A la vida que me ha dado la oportunidad de encontrarme con nuevos y mejores caminos.

A las mujeres de mi árbol genealógico, del pasado, del presente y del futuro.

A los seres queridos que han dejado huella y aprendizaje.

A mis padres por su amor y tenacidad.

Agradecimientos

A mi familia por su apoyo y entrega.

A Oscar Taborda por ser luz, amor y aprendizaje en mi vida.

A la Universidad de Antioquia por brindarme mundos nuevos y posibles.

A todos los compañeros y maestros con los cuales compartí y aprendí durante la carrera.

En especial a maestros como Luis Viana, Juliana Congote,
Beatriz Vélez, Germán Gallego, Norman Mejía y Juan Guillermo Velásquez.

Me sentí conmovida y agradecida con sus enseñanzas.

A Juliana Congote por ser una maestra visionaria, que con paciencia y ejemplo despertó mi curiosidad e interés por indagar, investigar y crear. Mi admiración y gratitud.

A Carolina Petit por ser una maestra guía en la creación artística, por brindarme la posibilidad de tejer relaciones nuevas en escena y acompañar con entrega y pertinencia mi trabajo de grado.

A Milton Rodríguez por su interés en el proyecto y asesoría vocal.

Al músico pianista Luis Bernardo Durango por la oportunidad de dialogar y crear en conjunto.

A Pablo Mier por su acompañamiento y trabajo audiovisual.

INTRODUCCIÓN.....	10
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	11
1.1 Surgimiento de la Idea.....	11
1.2 Antecedentes	12
1.2.2 Antecedentes Artísticos –Experimentales.....	14
1.3 Justificación.....	16
1.4 Pregunta.....	17
1.5 Objetivos	17
1.5.1 General	17
1.5.2 Específicos.....	17
2. CONTEXTO.....	18
2.1 Los Inicios	19
2.3 La Big Band de Medellín	24
2.4 Big Band de la Universidad de Antioquia.....	26
2.5 Músico Pianista Luis Bernardo Durango	28
3. DESARROLLOS CONCEPTUALES	29
3.1 Perspectiva Histórica del Jazz.....	29
3.1.1 Elementos que precedieron al jazz cómo género musical.....	29
3.1.2 El jazz a la luz de ciudades como Nueva Orleans, Chicago y Nueva York.....	35
3.1.3 Aspectos centrales del jazz a tener en cuenta para la interpretación del género.....	43
3.1.4 Principales vocalistas. Breve recuento histórico.....	55
3.1.5 Influencias en Latinoamérica y principales cantantes.....	62
3.1.5 Cantantes de jazz en Colombia.....	65
3.1.6 Intérpretes vocales: repertorio del presente trabajo creativo.....	66
3.1.7 Repertorio musical del presente trabajo creativo.....	72
3.2 La Unidad en la Voz-Cuerpo.....	76
3.2.1 Estructura anatómica y funcional de la voz.....	77
3.2.2 Cualidades de la voz.....	82
3.2.3 La voz del cuerpo o el cuerpo de la voz.....	84

3.2.4	<i>La improvisación con el cuerpo</i>	91
4	DISEÑO METODOLÓGICO	97
4.1	Tipo de Investigación	97
4.2	Enfoque: Autoetnográfico	97
4.3	Estrategias: Observación - participante	99
4.4	Técnicas e Instrumentos	100
5.	PROCESO CREATIVO	101
5.1	<i>Indagación y análisis conceptual.</i>	101
5.2	<i>Asesorías de técnica vocal.</i>	101
5.3	<i>Exploración e Improvisación.</i>	103
5.4	<i>Trabajo de ensamble entre la bailarina-cantante y el músico-pianista.</i>	106
5.5	<i>Registro de video del proceso y puesta en escena Voces en el Cuerpo y Cuerpos para la voz.</i>	108
6.	CONCLUSIONES Y REFLEXIONES	111
7	BIBLIOGRAFÍA	115

ÍNDICE DE ANEXOS

Foto 1

Foto 2

Foto 3

Foto 4

Foto 5

Foto 6

Bitácora

Entrevista abierta al músico Luis Durango. Preguntas.

Link de video

Proceso de investigación – creación Voces en el cuerpo y Cuerpos para la voz.

Consentimiento informado del músico Luis Bernardo Durango Hoyos.

INTRODUCCIÓN

El interés personal por abordar la experiencia del canto y la potencia de la voz, surge de una tendencia que ha estado presente desde la infancia y que ha aparecido gradualmente en el curso del tiempo. Poder encarnar una experiencia creativa desde la voz, validando las exploraciones que el cuerpo puede emprender, suscita una gran tarea y a la vez una motivación especial. Atender este campo de una manera más técnica y elaborada, conduce el deseo por instalar y seguir promoviendo el estudio e indagación de esta relación.

En sintonía con este propósito, me inspiré en la Big Band – Orquesta de Jazz de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia – al ver una de sus puestas en escena en la facultad, me pareció encantador y plural a nivel musical e interpretativo. Ver su presentación me generó una profunda admiración y una inquietud por entablar conversaciones desde la voz-cuerpo. Esta multiplicidad de sensaciones me condujo al jazz enfáticamente, donde quise indagar y saber más sobre ese aire refinado, las voces que lo interpretaban, su historia, sus influencias, componentes musicales entre otros elementos.

En un principio y como objetivo central se contemplaron las exploraciones y diálogos de la relación cuerpo-voz con la Big Band de la universidad, pacientemente se había establecido un protocolo de acercamiento y socialización y aprobación de la propuesta. Sin embargo, por efectos de la situación de salud pública y todo lo que conllevó la pandemia COVID-19 quedó inscrita para futuros planes. En consecuencia, y siguiendo con la premisa que es un proyecto que se realizará a futuro con la Big Band, para efectos de la ejecución del presente trabajo, se abordó desde el mismo núcleo, con una intención similar y con diferentes actores.

Dicha conexión no sólo le da posibilidades de existencia a una idea que comienza a configurar mi perfil profesional como cantante, bailarina y creadora; sino que constituye

una alianza en el contexto artístico para potenciar las posibilidades creativas interdisciplinarias entre la música y la danza. Aunque inicialmente estaba propuesto para presentar en teatro, la materialización de este ejercicio creativo se ha consolidado a través de un producto audiovisual, una vía que consideré pertinente en vista de la situación actual de la pandemia y todas las dinámicas inestables para congregar público.

Este medio audiovisual me permitió dejar huella del proceso, de la puesta en escena, de mi experiencia comunicativa y las conversaciones con el músico – pianista. De igual modo, fue una manera para relatar los elementos que influyeron en la construcción del proceso y que a su vez, puede servir de documento para posteriores búsquedas que sugieran la relación voz-cuerpo en el campo del jazz.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Surgimiento de la Idea

El acto de terminar sugiere empezar, para empezar es necesario preguntar, preguntar invita a conocer y el hecho conocer pretende trascender. Subir a la cúspide es hallar el vacío y allí, donde puedo contemplar, puedo amar. Mis recuerdos de la infancia me confirman la presencia de intereses por expresiones basadas en la sensibilidad y la percepción. La cercanía con la lectura y la voz cantada han sido huellas que me recuerdan lugares conocidos, imaginados y divertidos, que quisiera develar ante la posibilidad de entablar una relación con el cuerpo en virtud de la creación.

Esta idea cobra potencia a partir de mi participación en la obra “Addictus” (2016), taller montaje dirigido por la maestra Carolina Petit a estudiantes de séptimo semestre de la

Licenciatura en Educación Básica en Danza de la Universidad de Antioquia. Se trató de una creación motivada por la escenificación e interpretación de los siete pecados capitales. Mi papel fue desarrollar acciones con mi cuerpo y mi voz inspirados en el fragmento de la ópera de Sansón y Dalila¹ “Mi corazón se abre a tu voz”. Además de su valor académico y creativo, esta experiencia fue reveladora porque me planteó preguntas asociadas a la posibilidad de pensar qué puede decir mi voz hecha cuerpo y cómo mi cuerpo se configura a partir de mi voz.

La relación cuerpo-voz se ha convertido en mi materia prima y en una inquietud que también me ha permitido entender mi fascinación por un género musical del cual parte el desarrollo del presente proyecto. Explorar a través la música ha sido un camino que me ha conducido hacia al Jazz, las Big Band y las mujeres cantantes de este género que han hecho historia.

Hallar un sentido propio de moverse, tejido con voz y cuerpo, en comunicación con el otro a partir de la música fue la inspiración central del presente trabajo, el cual, evoca la creación, el diálogo y la conexión.

1.2 Antecedentes

En el interés por revisar vínculos y fijar la atención en creaciones, exponentes y/o exploraciones que se han tejido frente al trabajo conjunto entre la voz y el cuerpo, surgieron preguntas que sirvieron para pensar cómo relacionar ambos elementos en virtud de la creación: ¿el entrenamiento y la exploración con el cuerpo y la voz debe ser una tarea emprendida de manera conjunta o separada? ¿Qué se entiende por la voz en términos culturales, artísticos y escénicos? ¿Cuál es el papel de la sonoridad o cómo se constituyen

¹ Sansón y Dalila es una gran ópera en tres actos con música de Camille Saint-Saëns y libreto en francés de Ferdinand Lemaire. Se estrenó en Weimar el 2 de diciembre de 1877, en una versión en alemán, en el Teatro Grossherzogliches.

los paisajes sonoros de quién desea crear con el cuerpo y la voz? ¿Qué relaciones se establecen con la música y la danza en este tipo de exploraciones? ¿Cuáles son los caminos posibles para la interpretación de una obra? Con el ánimo de brindar luces a dichos interrogantes y reflexionar acerca de lo que sugieren, se destacan los siguientes elementos o antecedentes que me han permitido profundizar en bases teóricas y artísticas para esta investigación:

El jazz como género musical y en general, la dinámica que despliega a nivel social y cultural, traza una plataforma activa en el proceso del presente trabajo creativo. A partir del jazz se estableció un diálogo en términos de exploración con la voz y el cuerpo, para el cual fue imprescindible entender su historia, estilos, períodos, artistas, entre otros aspectos, los cuales, tendrán un mayor despliegue en el marco referencial.

1.2.1 Antecedentes teóricos

- *El JAZZ de Nueva Orleans a los años 80* (Berendt, 2001). Constituye un antecedente clave ya que amplía los inicios y el posicionamiento social y cultural del jazz desde diversos frentes.
- *Historia del jazz* (Gioia, 2015). Comprende un viaje que va desde los antecedentes socioculturales y musicales, que influenciaron a la comunidad afrodescendiente en lo que se consolidó como jazz, hasta los más diversos detalles de la conformación de orquestas, músicos destacados, cantantes, discografía recomendada entre otros.

El jazz referencia la historia de una sociedad, de una comunidad, de la voz de un pueblo que se remonta al período de la colonia y la esclavitud de africanos y afrodescendientes en diferentes países del continente americano.

- *La voz. La técnica y la respiración*. En el estudio de la voz desde sus diferentes enfoques y posibilidades, este texto aportó una significativa claridad. Tanto a nivel

estructural, como profesional-artístico, terapéutico y medio de comunicación, arroja diversas miradas que confluyen en el estudio y amplitud del instrumento vocal. La importancia de optimizar, cuidar, potenciar y recuperar la voz ejerce un hilo conductor en las diferentes partes de este volumen.

1.2.2 Antecedentes Artísticos –Experimentales

- *Meredith Monk* (1942, Nueva York) es una compositora, cantante, directora, coreógrafa y creadora de nuevas óperas, obras de teatro musical, películas e instalaciones:

“Monk crea obras que prosperan en la intersección de música y movimiento, imagen y objeto, luz y sonido, descubriendo y entrelazando nuevos modos de percepción. Su exploración innovadora de la voz como instrumento, como un lenguaje elocuente en sí mismo, expande los límites de la composición musical, creando pasajes de sonido que descubren sentimientos, energías y recuerdos para los que no hay palabras” (meredithmonk.org, s.f.).

La conjugación y la construcción de estos paisajes sonoros abrieron puertas al interés presente de dialogar con otras artes en la construcción y puesta en escena de mi idea creativa. Mi interés en la obra de Monk tiene que ver, principalmente, con la manera de concebir la interdisciplinariedad. Para comprender de mejor manera este asunto, vale la pena verla en acción en obras como *Canciones de Ascensión*², creada en colaboración con la artista Ann Hamilton y escrita para conjunto vocal y cuarteto de cuerda. La exploración de los motivos musicales y espaciales se conjuga con el carácter espiritual, los sonidos, las prácticas devocionales y rituales que evocan la ascensión. Está inspirada en las estupas budistas, el viaje de Moisés por los cuatro mil escalones del monte Sinaí y el Tawaf alrededor del Ka’bah en el Islam.

² Disponible en el siguiente enlace [https:// www.youtube.com/watch?v=c3mSVR3xtfU](https://www.youtube.com/watch?v=c3mSVR3xtfU)

- *Laurie Anderson* es la primera artista en residencia en la NASA. Artista multimedia, multidisciplinaria, con una gama amplia de trabajos alrededor de las diferentes disciplinas del arte y la tecnología. La originalidad de sus propuestas resulta relevante para mi trabajo, especialmente con su obra *Drum Dance & Smoke Rings* (Danza de tambor y anillos de humo)³, en la cual ubica la música como hilo conductor y se vale de un espectáculo multidisciplinar para realizar exploraciones con el cuerpo, la voz cantada. Asimismo, participan otros artistas que, con un discurso en palabras explícitas, animan reflexiones sobre el lenguaje, la política y asuntos de género.

Un referente significativo para indagar en la exploración musical es el álbum de la cantante Jeanne Lee titulado *Conspiracy* (1974). Las primeras líneas de este álbum dan cuenta de las tensiones que se crean entre la relación voz y cuerpo, palabra y sentimiento, a propósito de lo que sugiere emprender un viaje hacia uno mismo y en solitario.

*“No words/only a feeling, no questions/only a light, no sequence/only a being, no journey/only a dance”*⁴.

Siendo su primera producción en solitario, como compositora e intérprete, dicho álbum es antecedente musical relevante dada la amplitud en el manejo de su voz y la forma como expone las necesidades de sus exploraciones, su carácter lírico, el respeto por la fluidez melódica y la elegancia del sonido. Jeanne Lee reconsidera la forma tradicional de cantar el jazz respecto a los estándares y pronunciación propios del género. Es interesante la relación que establece entre el lenguaje articulado y melódico, pues se rescata el perfil investigativo de su trabajo vocal en tanto asume la exposición de sus estímulos sonoros con una forma original de presentarlos.

³ Disponible en el siguiente enlace <https://www.youtube.com/watch?v=6mRq1xgKykM>

⁴ “Sin palabras / solo un sentimiento, sin preguntas / solo una luz, sin secuencia / solo un ser, sin viaje / solo un baile”

1.3 Justificación

Un individuo podría vivir sin explorar su capacidad de asombro y seguir el curso natural de su vida, con los sentidos desinteresados hacia experiencias novedosas, podría habitar el mundo; la experiencia de apreciar o hacer arte, no necesariamente suscribe una necesidad vital para muchos. Sin embargo, una persona que se acerca al arte y se siente tocado por él, puede generar pensamientos y estados derivados de la sensibilidad, de la relación con el otro, con lo otro. Este simple o voraz encuentro puede significar tanto como la vida misma, un instante de creación que plasmado o efímero deja impresiones, sensaciones o perspectivas de la existencia, sea del ser, de la humanidad que abren telones a otros mundos posibles.

Justamente, en el acercamiento al mundo sensible y la relación voz - cuerpo, se considera el llamado a la experiencia de crear, de reinterpretar, de construir una nueva perspectiva en el ejercicio de generar vínculos con el pasado. Integrar la voz como punto de enunciación constituye un eje central en este proyecto, como soporte del cuerpo y como reivindicador del lugar del este en tanto el artista fija lo que hace, piensa y expresa.

La oportunidad de propiciar un espacio para abordar el concepto de interpretación a partir de las exploraciones entre la voz, el cuerpo y la música, cobra sentido en la reflexión y puesta en juego del diálogo entre las artes, del hallazgo de una voz propia y la secuencia de lo que implica generar nuevas prácticas de creación.

La inquietud personal por reflexionar acerca de la relación con la danza y las transformaciones que he experimentado con ella, me han llevado a querer expandirla en el soporte de mi propia voz. Esto me ha invitado en varias ocasiones a reconstruir mi voz a partir de otras voces y cuerpos que alimentan un nuevo sentido a partir de la ficción y reflexión. En esta medida, la pertinencia de esta investigación creación, se aloja en la importancia de reflexionar sobre el uso de la interpretación a través de diferentes artes y el diálogo entre los diferentes actores de un contexto artístico.

Generar la relación entre la voz y el cuerpo como un elemento que se contiene uno al otro y encaminar las brechas que artística e interpretativamente se proponen desde el jazz lo considero como un proceso importante en la medida que gesta el primer paso de un proyecto de mayor envergadura, es decir, un primer acercamiento desde la voz-cuerpo no sólo como medio exploratorio sino escénico. Por tal razón, un elemento tangible del presente trabajo se decanta en un registro audiovisual que de forma enlazada evidencia los momentos, acciones y opiniones más importantes en el transcurso del proceso creativo. Asimismo de los ensayos, grabaciones y puesta en escena Voces para el cuerpo y Cuerpos para la voz.

1.4 Pregunta

¿Cómo usar la interpretación de piezas de jazz para auscultar la relación voz-cuerpo entre una bailarina-cantante y un músico pianista?

1.5 Objetivos

1.5.1 General

Auscultar la relación voz cuerpo a través del proceso creativo entre una cantante-bailarina y un músico pianista

1.5.2 Específicos

- Contextualizar y revisar material teórico del jazz como género musical para identificar aspectos claves respecto al proceso de experimentación, improvisación y composición escénica.

- Experimentar y analizar factores que intervienen en el funcionamiento, entrenamiento y exploración de la voz, en sí misma y en relación con el cuerpo en movimiento.
- Tomar clases personalizadas de técnica vocal con el fin de entrenar, pulir y observar elementos de la voz y las piezas a interpretar.
- Explorar la relación voz-cuerpo para la construcción escénica y a su vez, sistematizarla como experiencia de investigación-creación mediante la improvisación.
- Potenciar las alternativas creativas interdisciplinarias entre la música y la danza, a través de la alianza entre una bailarina-cantante y un músico pianista.
- Realizar un ensamble musical y grabación de las piezas de jazz entre el músico-pianista y la bailarina-cantante.
- Entregar el trabajo de creación “Voces en el Cuerpo y cuerpos para la Voz” condensado en un producto audiovisual.

2. CONTEXTO

El proceso creativo del presente trabajo procuró un diálogo interdisciplinar entre música y danza. En vista que desde un comienzo, estuvo pensado con la Big Band de la facultad de artes de la Universidad de Antioquia como un proyecto para ejecutar en el futuro, consideré pertinente revisar desde dónde viene la concepción de Big Band como orquesta de jazz y a modo general qué impacto ha tenido en grandes músicos latinoamericanos, de nuestro país y nuestra ciudad, Medellín.

Si bien, las canciones seleccionadas para este proceso creativo conservan arreglos de Big Band, para efectos de esta investigación se realizaron adaptaciones en pro de unos arreglos

más íntimos y personales, dando lugar a un primer ejercicio artístico como antesala del proyecto futuro a nivel macro. Este hecho explica la intervención del músico Luis Bernardo Durango⁵, pianista que cuenta con experiencia en la interpretación de jazz, obras clásicas y herramientas pedagógicas. El trabajo entre la bailarina-cantante y el músico fue abordado a modo de exploración y montaje tanto a nivel individual como de ensamble, dónde surgieron puntos clave y de encuentro para el diálogo creativo.

2.1 Los Inicios

La formación de la big band obedece a una tendencia compositiva, es decir, a una atención por el conjunto musical en virtud de las presiones comerciales y la respuesta del público. Inicialmente este interés por la dirección y la orquestación no era el que predominaba en los músicos de la época, puesto que la energía creativa se orientaba hacia los solos y la improvisación. Un ejemplo de ello se evidencia en músicos como *Armstrong*, *Beiderbecke*⁶ y *Hines*⁷, sin embargo vendrían más talentos interesados en estos cambios: *Don Redman*⁸, *Fletcher Henderson*, *Duke Ellington*, *Bill Challis*⁹, *Art Hickman*¹⁰, *Ferde Grofé*¹¹ y otros,

⁵ Músico influenciado por las sonoridades del jazz y la música académica para su desarrollo pianístico. Se ha desempeñado como docente de piano e iniciación musical en el municipio de Girardota donde ha conformado diferentes agrupaciones. Perteneció a la Big Band universitaria en el 2017 a cargo del maestro Jaime Uribe realizando conciertos en el teatro metropolitano de Medellín.

Ha participado en los cursos del Jazz Camp 2012, realizado por el centro Colombo Americano y la Universidad de Vermont de Burlington, también participó en el taller de Flauta dulce y pedagogía en el año 2015 realizado por Yamaha musical. Recientemente Licenciado en Música de la Universidad de Antioquia (2020).

⁶ 10 de marzo de 1903 - Nueva York, 6 de agosto de 1931. cornetista estadounidense de jazz tradicional. Se trata de una de las primeras figuras de la historia del jazz y uno de sus grandes innovadores. Situado en plena época del swing, poseía un elegante y distintivo tono, y un espectacular y original estilo de improvisación.

⁷ 28 de diciembre de 1903, Duquesne, Pensilvania, Estados Unidos - 22 de abril de 1983, Oakland, California, Estados Unidos. Pianista de jazz.

⁸ 29 de julio de 1900, Piedmont, Virginia Occidental - 30 de noviembre de 1964, Nueva York. Donald Matthews Redman, conocido como Don Redman fue un arreglista, compositor, director de orquesta, cantante, clarinetista, oboísta y saxofonista estadounidense de jazz tradicional y swing.

⁹ 8 de julio de 1904, Wilkes-Barre, Pensilvania - 4 de octubre de 1994, Luzerne, Pensilvania. William H. "Bill" Challis fue un arreglista de jazz estadounidense, mejor conocido por su asociación con la orquesta de Paul Whiteman. Challis tocaba el piano y el saxofón, y fue director de banda en la Universidad de Bucknell a principios de la década de 1920.

que traducirían también los gustos del público; hecho que no sólo comprendería una transición, sino un paso decisivo en la transformación del jazz.

“Los vínculos entre el baile negro, la música de jazz y la cultura popular aumentaron en los años veinte gracias a la popularidad del *charleston*¹², el *shimmy*¹³ y el *black bottom*¹⁴” (2015, pág. 169). Las big band cobran fuerza hacia finales de la década de 1920, Nueva York fue uno de los grandes escenarios donde se fusionarían diferentes estilos, músicos, compositores, cantantes, arreglistas entre otros. Las corrientes de baile y música popular que arrasaban en Nueva York incentivaron a grandes compositores, *Fletcher Henderson* contribuyó a la innovación del sonido de las big band en los años 20, de hecho anteriormente, la *Society Orchestra*¹⁵ de *Europe*¹⁶ fue singularmente reconocida por acompañar al grupo de danza *Irene y Vernon Castle*¹⁷ entre 1914 y 1917, Aunque resultaría ambicioso reconocer a *Europe* como el creador del estilo de la big band de jazz, el rol de su banda respecto al apoyo a la danza, indicaba un salto importante en la cultura popular estadounidense. De esta manera, las big bands se desarrollaron durante todo el siglo XX y

¹⁰ 13 de junio de 1886, Oakland, California - 16 de enero de 1930, San Francisco, California. Arthur George Hickman fue baterista, pianista y director de una de las primeras grandes bandas.

¹¹ 27 de marzo de 1892, Nueva York - 3 de abril de 1972, Santa Mónica, California. Ferdinand Rudolph von Grofé, llamado Ferde Grofé, fue un compositor y director de orquesta estadounidense. Perteneciente a una familia de músicos, la formación del compositor norteamericano Ferde Grofé no fue fácil.

¹² El charleston es una variedad del foxtrot que hizo furor en Estados Unidos durante la década de los 20. Es un baile llamado así por la ciudad-puerto de Charleston (Carolina del Sur), ya que fue popularizado por una melodía de 1923 llamada *The Charleston*, del compositor James P. Johnson.

¹³ El shimmy es un baile de salón que estuvo de moda en torno a los años 1920. Se caracteriza por una postura totalmente rígida del tronco, los codos ligeramente doblados y un movimiento alterno de los dos hombros: al avanzar el hombro derecho, se echa hacia atrás el izquierdo y viceversa, pero sin cambiar la posición de las manos.

¹⁴ El Black Bottom es un baile relacionado con el jazz tradicional, que tuvo una gran difusión a comienzos del siglo XX, especialmente entre los bailarines negros del sur de Estados Unidos. Su origen se sitúa en la zona portuaria de Nashville, Tennessee, llamada popularmente *Black bottom*, aunque se hizo público en Atlanta, Georgia y se difundió a través de los espectáculos de *minstrels*.

¹⁵ Orquesta dirigida por Jim Europe en la década de 1910. En 1912, la banda se hizo famosa al actuar con los bailarines Vernon e Irene Catle, quienes popularizaron el foxtrot.

¹⁶ 22 de febrero de 1880 – 9 de mayo de 1919. James Ree Europe, a veces conocido como Jim Europe, fue un ragtime estadounidense y líder de la banda, arreglista y compositor de jazz. Fue la figura principal en la escena musical estadounidense negra de la ciudad de Nueva York en la década de 1910. Eubie Blake lo llamó el "Martin Luther King de la música".

¹⁷ Los Castle se revelaron como un importante nexo entre la danza afroamericana y la sociedad blanca.

por lo general, solían contar con una estrella, ya fuera cantante o instrumentista, que posicionaba y brindaba prestigio a la banda.

2.2 Big Band en Colombia

El modelo y sonido norteamericano que transmitió la Big Band fue inspirando a artistas de diferentes países y continentes, sus cuidadosos arreglos, su riqueza instrumental y su ritmo vibrante traspasaron fronteras. En Cuba, por ejemplo, con orquestas como la de *Pérez Prado*¹⁸, *Benny Moré*¹⁹, el *Conjunto Casino de la Playa*²⁰ y otras tantas que a su vez trasladaron este formato a Europa, México, Venezuela entre otros lugares. En Colombia, por ejemplo con *Lucho Bermúdez*²¹ y *Pacho Galán*²². *Lucho* logró junto con *Pacho Galán*, el establecimiento y la proyección de una nueva tendencia implantando nuevos de hacer música respecto a lo que la sociedad colombiana estaba acostumbrada a escuchar. *Lucho Bermúdez* fue uno de los pioneros (*Adolfo Mejía* desde mucho antes) en organizar agrupaciones musicales de gran formato, aparte de ser considerado como un gran compositor y arreglista.

¹⁸ 11 de diciembre de 1916, Matanzas, Cuba - 14 de septiembre de 1989, Ciudad de México. José Dámaso Pérez Prado, el "Rey del Mambo", fue un músico, compositor y arreglista mexicano de origen cubano, también era apodado entre sus amigos como "El Cara de foca".

¹⁹ 24 de agosto de 1919, Lajas, Cuba - 19 de febrero de 1963, La Habana, Cuba. Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez, conocido como Benny Moré, apodado El Bárbaro del Ritmo y El Sonero Mayor de Cuba, fue un cantante y compositor cubano. Además de un innato sentido musical, estaba dotado con una fluida voz de tenor, que coloreaba y fraseaba con gran expresividad.

²⁰ La orquesta Casino de la Playa fue fundada en 1937 en la ciudad de La Habana, Cuba. Recibió ese nombre por ser la orquesta de planta del casino del mismo nombre. Esta orquesta propició un puente entre la música popular cubana y el sonido de las big bands norteamericanas. También sirvió de plataforma para el surgimiento de grandes músicos.

²¹ 25 de enero de 1912, El Carmen de Bolívar - 23 de abril de 1994, Bogotá. Luis Eduardo Bermúdez Acosta más conocido como Lucho Bermúdez, fue un músico, compositor, arreglista, director e intérprete colombiano, es considerado uno de los más importantes intérpretes y compositores de música popular colombiana del siglo XX.

²² 4 de octubre de 1906, Villa Soledad, Soledad - 21 de julio de 1988, Barranquilla. Francisco Galán Blanco, más conocido como Pacho Galán, fue un cantante, músico, arreglista, compositor y director de orquesta colombiano, La importancia de su obra musical radica en haber sido el creador del merecumbé. Proveniente de una familia de músicos, inició sus estudios musicales muy joven.

En este orden de ideas, un personaje que fue considerado como uno de los más importantes en este tema musical, es Adolfo Mejía, quien es citado en el artículo digital, titulado Diacronía sobre el fenómeno Big Band en Colombia:

“Hay otro aspecto entre tantos, el reconocimiento dentro de la historia del músico: Adolfo Mejía, nombre que aparece en la escena, debido a sus grandes aportes innovadores en la transformación musical, producto de su formación; en ese orden de ideas Muñoz (2007, pp. 63-64) afirma que Mejía, fue el primer músico colombiano que viajó a Estados Unidos; después de estudiar, capacitarse y tener su experiencia en el norte del continente, trae sus saberes y combina lo aprendido en los escenarios del jazz con los ritmos y expresiones vernáculas, este músico en 1929 adoptó los ritmos de la costa caribe y del interior del país en los ensambles de la Band Lorduy” (Cortés, 2019)

Por consiguiente, se reconoce la labor de Adolfo Mejía como un músico contribuyó a la formación de orquestas de gran formato (antes del maestro Sosa en 1934) y a la transformación de los estereotipos musicales formales en Colombia.

Barranquilla, capital del Atlántico, consolidó un lugar clave para el intercambio cultural, la llegada de extranjeros, recibimiento de mercancías entre otros aspectos que fueron enriqueciendo su cultura. Por ejemplo, a finales de 1920 con el acercamiento al acetato ya comienza la relación con la música cubana entre sus danzones, boleros y sones. Aunque era común escuchar como la música tradicional europea con sus *valse*s, *polkas*, *mazurcas* y *pasodobles*, ésta comienza a interactuar y compartir plataforma con ritmos norteamericanos (*foxtrop*²³, *blues* y *steps*²⁴), argentinos (*tangos*²⁵), mexicanos (*rancheras*²⁶

²³ El foxtrot o fox-trot es un baile de origen estadounidense suave y progresivo caracterizado por movimientos largos y continuos que fluyen a través de la pista de baile. Se baila con música interpretada usualmente por una big band (generalmente cantada). La danza es similar en su aspecto al vals, aunque el ritmo es en 4/4 en lugar de 3/4. Aunque fue desarrollado en la década de 1910, el foxtrot alcanzó su apogeo en la década de 1930, y sigue siendo practicado hoy en día.

²⁴ Pasos

²⁵ El tango es un género musical y una danza, característica de la región del Río de la Plata y su zona de influencia, principalmente de la ciudad de Buenos Aires.

y *huapangos*²⁷), puertorriqueños (*plena*²⁸), dominicanos (*merengue*²⁹) y del país andino (*danzas, bambucos*³⁰ y *pasillos*³¹).

Es así como radiodifusión cubana³² gestó un progresivo interés en Barranquilla y ya se dieron a conocer agrupaciones bajo el modelo jazz band tales como La Jazz Band Barranquilla (1927), la orquesta Nuevo Horizonte de Francisco Tomás Rodríguez (1929), y también se encontraron otras orquestas más recientes como HKD, La Voz de Barranquilla, la Orquesta Sosa y la Orquesta de Julio Lastra, de la Voz Patria, entre otras. (Solano). La ciudad se convierte en punto clave de encuentro para grandes artistas.³³

Aparte del surgimiento de grandes orquestas en Barranquilla y Cartagena, se empiezan a configurar nuevas orquestas en otras regiones diferentes a la Costa Atlántica, con aspectos y estructuras semejantes:

²⁶ La ranchera es un género musical popular y folclórico de la música mexicana ampliamente ligada a los Mariachis, pero interpretada con cualquier formato de la música regional mexicana.

²⁷ El huapango es un género musical mexicano basado en compás ternario, interpretado en diversas formas, las más conocidas son tres variantes: el huapango típico o son huasteco, interpretado por el trío huasteco; el huapango norteño, interpretado por conjunto norteño y el huapango de mariachi.

²⁸ La plena es un género de música, canto y baile originario de Puerto Rico. Su nacimiento se ubica a principios del siglo XX.

²⁹ El merengue es un género musicalailable originado en la República Dominicana a finales del siglo XIX. Es muy popular en todo el continente americano, donde es considerado, junto con la salsa, como uno de los grandes géneros musicalesailables que distinguen el género latinoamericano.

³⁰ El bambuco es un género musical tradicional originario de los Andes colombianos

³¹ El pasillo es un género musical y danza folclórica autóctona de Colombia. Según el musicólogo Guillermo Abadía, "La denominación de "pasillo" como diminutivo (pequeño) de "paso" se dio justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. El "pasillo" es de 3/4 tiene una longitud de 25 a 35 centímetros.

³² "Desde la segunda mitad de los años 20 del siglo pasado, la música cubana influyó decisivamente en Barranquilla, gracias a la avanzada radiodifusión cubana que permitía que se escucharan, en decenas de receptores locales, los programas que emitían las emisoras cubanas CMQ, Radio Progreso y Cadena Azul. El 8 de diciembre de 1929, se funda la primera emisora radial colombiana. La voz de Barranquilla por Ellias Pellet Buitrago, y para esos días los importadores de discos RCA, Ezequiel Rosado y Emigdio Velasco, introducen discos de guarachas y sones cubanos" (Solano, pág. 48).

³³ Diversas orquestas internacionales surcaban el Caribe y tuvieron gran impacto en Barranquilla, entre ellas, la puertorriqueña de Rafael Muñoz, la del catalán Xavier Cugat la orquesta Casino de la Playa de Cuba, la Billo's Caracas, la Orquesta de Rafael de Paz. No obstante, uno de los grupos que más caló en el alma costera y colombiana fue la Sonora Matancera, que marcó el límite de los ritmos cubanos solo superado por la eclosión del mambo cubano, desarrollado en México por Dámaso Pérez Prado, el chachachá de Enrique Jorrín, y la bomba y la plena de Cortijo e Ismael Rivera (Solano).

“Por otro lado, es preciso aclarar que, además de lo sucedido en la Costa Atlántica, se surgieron brotes de *jazz bands* en otros lugares como Ciénaga, Zambrano, Mompo, Sincelejo, Corozal, Valledupar, la región del Sinú, Medellín, Cali y Bogotá, que se convertirían en zonas de contacto geográfico” (Cortés, 2019)

Cabe decir que dichas orquestas comienzan a desarrollar su repertorio en aras la música popular y folclórica propia de cada región, por lo tanto, el jazz se relega un poco. Aunque el sostenimiento de las orquestas de jazz supone una demanda que en la mayoría de las ocasiones es difícil de financiar, la tradición y la iniciativa por perpetuar y privilegiar este género musical sigue latente en el país, orquestas como La Big Band Colombia³⁴, La Big Band Bogotá³⁵, La Big Band Paisa³⁶, entre otras han dejado huella. Hoy por hoy se siguen nutriendo nuevos proyectos alrededor de estilo musical y sus fusiones o estilos derivados.

2.3 La Big Band de Medellín

Si bien las *Big Band* tuvieron su época de oro en la década de los 40 y los 50, su impacto ha logrado atravesar el tiempo, gestando y cultivando una práctica que actualmente prevalece. A partir de un registro hallado en la página del Teatro Metropolitano José Gutiérrez Gómez, se afirma que en 1988 nació la gran apuesta por fundar la *Big Band de Jazz* de Medellín con los mejores músicos de locales de jazz: los maestros Juancho Vargas³⁷, Luis Uribe, Jaime Uribe³⁸ y Ricardo Uribe.

³⁴ Muestra de su trabajo en el siguiente enlace <https://www.youtube.com/watch?v=KpkOWB18fgw>.

³⁵ La Big Band Bogotá nace en el año 2010 en el marco del Festival Jazz al Parque como un proyecto que busca estimular los procesos creativos, interpretativos y de consolidación del sector del jazz en Bogotá, reconociendo la labor y el proceso de aquellos intérpretes, creadores, compositores y directores que han aportado significativamente al proceso y evolución del género en la ciudad.

³⁶ Artículo disponible de su presentación en el Teatro Metropolitano, 2018. Disponible en el siguiente enlace <https://www.elcolombiano.com/cultura/musica/la-big-band-de-medellin-celebra-30-anos-en-concierto-AA9552332>.

³⁷ Nacido el 11 de junio de 1934 en el barrio San Roque de Barranquilla, Juan Roberto Vargas Schoonewoof inició sus estudios musicales en el Conservatorio de Bellas Artes de su ciudad natal con profesores como Pedro Biava, y a sus 18 ya se encontraba reemplazando al pianista de la legendaria Emisora Atlántico Jazz

Es así como la iniciativa de generar este espacio musical, generó nuevos espacios de estudio y expresión en la ciudad:

“El legado más importante de la Big Band de Jazz de Medellín fue generar la inquietud y servir de semilla para que posteriormente las facultades de música de Eafit, la Universidad de Antioquia y Bellas Artes integraran como parte de su pensum el estudio colectivo de una gran banda instrumental de jazz. Músicos estupendos han egresado de estas universidades y hoy hacen parte de la Orquesta Sinfónica Eafit, la Orquesta Filarmónica de Medellín y otras agrupaciones locales y nacionales” (Teatro Metropolitano José Gutiérrez Gómez, 2018)

La presencia del jazz en la ciudad de Medellín data a partir de los años 80, el cual ha inspirado proyectos y fusiones de diferente índole³⁹ y enriqueciendo sus diversos testimonios sonoros. Actualmente se continúan alimentando propuestas ambiciosas y formativas a partir del jazz, a las cuales se han ido sumando estudiantes de música, aficionados, cantantes entre otros, que han cultivado su arte y disciplina a través de los años: tal es el caso de la *Big Band* de la facultad de artes, proyecto fundado por el *Maestro Jaime Uribe* en la Universidad de Antioquia.

Band. Gracias a ello, sus intereses desde joven se decantaron por la música tropical colombiana, la salsa y el jazz. A finales de la década del 50, Juancho Vargas viaja para quedarse definitivamente en la ciudad de Medellín. Allí se integra como pianista a la orquesta de Lucho Bermúdez, con quien graba buena parte de sus éxitos para el sello Silver. Mientras, trabaja como músico de sesión en diferentes proyectos del sello Sonolux, y no pasa mucho tiempo para que Luis Uribe Bueno lo recomiende y se convierta en director artístico del sello.

³⁸ Director de la Big Band de la Universidad de Antioquia.

³⁹ Fusiones del jazz con música andina, electrónica, con sonidos folclóricos de las costa Atlántica o Pacífica entre otros.

2.4 Big Band de la Universidad de Antioquia

En un episodio del programa universitario La última vocal⁴⁰ referido a la *Big Band* universitaria, el maestro Jaime Uribe Espitia⁴¹ afirma que fundó la big band en el año 2000 con estudiantes que tenían el deseo de asumir la interpretación del jazz de una forma más académica, es entonces cuando el maestro formuló la propuesta y logró que las directivas de la facultad respaldaran dicha iniciativa y la catalogaran como música de cámara. Reunió los mejores estudiantes del departamento de música y se generó un reparto de cinco saxofones, cuatro trompetas, cuatro trombones, piano, bajo, guitarra y cantante.

Sin embargo, en una conversación con el maestro Jaime, asegura que cada semestre la alineación de músicos cambia debido a que se matriculan estudiantes diferentes con una

⁴⁰ Programa de la Universidad de Antioquia en el cual dedican la nota a la Big Band de la facultad de artes. Está disponible en el siguiente enlace

⁴¹ Graduado como Maestro en clarinete y saxofón en la Universidad de Antioquia. Especialista en Creación Artística de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, con énfasis en dirección de música andina colombiana en Banda sinfónica. Magister en clarinete de la universidad EAFIT. Magister en dirección orquestal de la Universidad EAFIT. Fue desde 1979, integrante de la **Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia**, ocupando el cargo de “Concertino”. Con esta institución actuó innumerables veces como solista de saxofón y clarinete y también como director invitado. Es actualmente integrante de la Orquesta Sinfónica de Eafit

Ha actuado como solista con la Orquesta Sinfónica de Antioquia, la Orquesta Filarmónica de Medellín, la Orquesta Sinfónica de EAFIT, la Sinfónica Nacional de Colombia, la Orquesta filarmónica de Bogotá, la Orquesta sinfónica del conservatorio del Tolima y la Banda Sinfónica del Huila y como solista y director con la Sinfónica juvenil de Antioquia. Ha actuado como director invitado de la Banda sinfónica de la Universidad de Antioquia, de la Orquesta sinfónica de Eafit y de la Banda sinfónica departamental de Antioquia

Ganador como, “Solista instrumental”, del Gran Premio “**Mono Núñez**” en Ginebra, valle en 1993, y finalista en el 2000 y 2005, con el Cuarteto de Saxofones de la Universidad de Antioquia. Ganador con el Cuarteto de Saxofones de la Universidad de Antioquia, del concurso **Cotrafa**, en Bello, Antioquia en el 2004. Fundador y director del trío “**Seresta**” agrupación de música andina colombiana, con la cual ha ofrecido recitales en las más importantes salas del país y el exterior, invitados frecuentes a los principales eventos de música andina colombiana. Su primer trabajo discográfico fue nominado al **Grammy latino**, como mejor álbum de música folclórica.

En música tropical ha desarrollado una intensa actividad, como Director e integrante de importantes orquestas, entre ellas: Los Graduados, Los Hispanos, El Combo de las estrellas, El Tropicombo, el grupo Caneo y la orquesta Frenesí.

Ganador del “Congo de Oro” en los carnavales de Barranquilla 1970 y 1971, con la orquesta Los Graduados, de la cual era fundador y Director.

Co-Fundador y director de la **Big Band de Medellín**, la cual ofrece conciertos interrumidamente desde el año 1988. Actualmente es profesor en la universidad EAFIT, y de la Universidad de Antioquia, donde además tiene a su cargo, la Big Band.

capacidad máxima de veinticinco. Por lo general, no se da el número exacto de una formación como lo estandariza la big band ya que a veces puede haber más instrumentos en una línea que en otros, sobre todo en el área de vientos (saxofones, trompetas y trombones). Adicional a ello, la orquesta cuenta con piano, batería, un bajo, una guitarra, percusión latina y cantante (máximo tres).

Durante su ya larga trayectoria, la Big Band ha realizado conciertos en importantes escenarios de la ciudad, entre ellos, el teatro Metropolitano durante el Festival internacional de jazz universitario, el teatro Camilo Torres, la sala Beethoven del Instituto de Bellas Artes, el Taller de la música del Poblado, el auditorio Fundadores de la Universidad Eafit y otros centros educativos de la ciudad.

Por la Big Band han transitado muchos jóvenes que hoy son grandes artistas y hacen parte de varias de las agrupaciones profesionales de la ciudad, entre ellas la Big Band de Jazz de Medellín, la Orquesta Filarmónica, la Banda de la Universidad de Antioquia, la Orquesta Sinfónica de Eafit y otras instituciones similares.

En su repertorio se incluyen temas clásicos de Jazz de las grandes Bandas de los años 50 y 60, obras de Latin Jazz y música colombiana en arreglos especiales para este tipo de agrupación. Actualmente está integrada por 23 estudiantes de la Universidad de Antioquia y está dirigida por el maestro Jaime Uribe.

Aparte de interpretar o de crecer en el aspecto musical, la big band de la universidad fomenta el trabajo en equipo, la disciplina y la perseverancia del músico profesional, es lo que afirmó el maestro Jaime Uribe, quien ha sido el único director de la orquesta, desde que la fundó hasta la actualidad.

Este proyecto ha marcado la experiencia de aprendices, músicos y cantantes que con disciplina y amor por el jazz, se han convertido en mentores o partícipes de procesos musicales a nivel local, nacional e internacional.

2.5 Músico Pianista Luis Bernardo Durango

Como se ha mencionado anteriormente, Luis Bernardo Durango fue el músico pianista seleccionado para llevar a cabo este trabajo creativo-investigativo. Tomé en cuenta su experiencia ya que fue músico en la Big Band de la Universidad de Antioquia y ha trabajado con diferentes agrupaciones y ensambles en el marco del jazz, música clásica y tradicional, además de contar con estudios adicionales y experiencia como pedagogo y músico intérprete de sus propias creaciones. Cuando le planteé la propuesta fue de su agrado y pusimos en marcha labores, coincidimos en querer explorar y realizar un trabajo conjunto que nos sirviera de referente y punto de partida respecto al diálogo voz-cuerpo y música.

Luis Bernardo realizó estudios preparatorios de música en Bellas Artes (2021), estudió en Berklee College of Music (2016) y es licenciado en música con énfasis en piano de la Universidad de Antioquia (2020). Reside en el municipio de Girardota y desde el año 2016 hasta la actualidad trabaja en la casa de la cultura como docente de piano de niños, jóvenes y adultos en la modalidad virtual-presencial y se desempeña como pianista acompañante de los grupos de formación musical. Por otra parte, Luis es Docente Auxiliar de Catedra de la facultad de Artes en la modalidad de piano infantil y piano individual desde el año 2018 hasta la fecha.

Es un músico influenciado por las sonoridades del jazz y la música académica para su desarrollo pianístico. Perteneció a la Big Band universitaria en el 2017 a cargo del maestro Jaime Uribe realizando conciertos en el teatro metropolitano de Medellín. Ha participado en los cursos del Jazz Camp 2012, realizado por el centro Colombo Americano y la Universidad de Vermont de Burlington. También participó en el taller de Flauta dulce y pedagogía en el año 2015 realizado por Yamaha musical.

En general, el resumen anterior esboza la experiencia general del músico, la cual es amplia y óptima, considerando que aparte de ser un gran músico, refleja una excelente calidad humana en tanto el trabajo en equipo, el intercambio de saberes y opiniones.

3. DESARROLLOS CONCEPTUALES

3.1 Perspectiva Histórica del Jazz

El jazz se instala como uno de los géneros más importantes en el desarrollo de la cultura musical y social del siglo XX. Siendo así, el marco del desarrollo creativo de esta propuesta transitó por el deseo de auscultar e interpretar con la voz-cuerpo a partir de la esencia del lenguaje del jazz. Bajo esta perspectiva, es fundamental establecer un recuento histórico que se aproxime a los orígenes, movimientos y transformaciones de este género musical.

3.1.1 Elementos que precedieron al jazz cómo género musical.

Si bien en algunos pasajes de la historia de la música es complejo confirmar la veracidad y exactitud de los acontecimientos según su orden cronológico; en especial, de los actores que participaron en estos movimientos culturales, los orígenes del jazz están relacionados con una serie de eventos que precedieron lo que entre finales del s. XIX y principios del s. XX se instauró como tal. La aparición de estos desarrollos tanto culturales como musicales se traslada a Estados Unidos, punto geográfico en el cual residen las primeras expresiones de la evolución de este género musical, que sin duda se cultivó a partir de elementos propios de la cultura africana:

“Un anciano negro está sentado a horcajadas sobre un gran tambor cilíndrico. Empleando los dedos y el borde de la mano golpea repetitivamente el extremo del tambor, que tiene unos treinta centímetros de diámetro y está hecho probablemente de una piel de animal: produce una palpitante pulsación mediante golpes rápidos y secos. Otro percusionista, con su instrumento entre las rodillas, se le une con idéntico *staccato*. Un tercer hombre de color, sentado en el suelo, puntea un instrumento de cuerda, a cuyo cuerpo se ha dado forma toscamente a partir de una calabaza. Otra calabaza se ha convertido en un tambor improvisado, y una mujer lo golpea con dos palillos cortos. Una voz canta, y enseguida se le unen otras. Esta toma y daga musical es acompañado de una danza aparentemente contradictoria, un jeroglífico móvil que por un lado parece informal y espontáneo mientras que en un examen más atento revela un carácter ritual y preciso. Es un baile de enormes proporciones. Una densa masa de cuerpos de piel oscura forma grupos circulares: quinientos, seiscientos o más individuos se mueven al compás de las pulsaciones de la música; unos se balancean suavemente y otros golpean agresivamente el suelo con los pies. Un grupo de mujeres empieza a cantar” (Gioia, 2015, pág. 11)

Aunque lejos de su tierra y en condiciones de esclavitud, marginación y discriminación social, estos americanos trasplantados replicaban con intensidad sus raíces culturales a partir de la música y los relatos tradicionales, sellos que difícilmente podían ser arrancados, aunque perdieran su familia, hogar y posesiones. Se afirma que muchos de estos encuentros se realizaron en el *Congo Square*⁴², lugar público donde se liberaban estas expresiones musicales y folclóricas; si bien se considera un punto clave en el desarrollo del jazz, también fue un lugar donde se realizaba la venta de esclavos traídos del Congo.

Considerando la actualidad como punto de partida, es claro que se han alcanzado ciertos niveles de progreso respecto a la igualdad de derechos, sin embargo, hasta gran parte del s. XX la discriminación racial delimitó un rasgo potente en la sociedad, validando creencias y tabúes que desdibujaban a las comunidades afrodescendientes en sus derechos sociales y culturales. Pese a que se cometieron actos de injusticia y desbalance social de amplias

⁴² El nombre de Congo Square, que nunca ha sido oficial, deriva del hecho de que, en ese lugar, se realizaba la venta de los esclavos traídos del Congo.

proporciones, emergieron manifestaciones genuinas, inspiradoras y contestatarias que según Gioia (2015) tuvieron lugar en la vocalización ritualizada de los trabajadores negros de Norteamérica, en los gritos de los campos de cultivo, cantos de trabajos forzados, himnos de la iglesia, gritos callejeros entre otros, que en adelante, marcaron una brecha en la exploración musical y consciencia social de dichas comunidades.

Desde luego, estas expresiones que aparecieron principalmente en el sur de Estados Unidos evidenciaban una naturalidad que provenía de los trabajos forzosos y la esclavitud, que lejos de considerar una estética como tal, se asumían como una denuncia, una manifestación, una voz que debía pronunciarse; solían tener un formato de llamada y respuesta, en el cual la voz principal cantaba un verso y posteriormente los demás trabajadores respondían a modo de coro. Años más tarde se convirtieron en piezas genuinas y de gran valor social, tal es el caso de *Swing Long, Swing Chariot*:

*“Swing low, sweet chariot
Coming for to carry me home,
Swing low, sweet chariot,
Coming for to carry me home.*

*I looked over Jordan, and what did I see
Coming for to carry me home?
A band of angels coming after me,
Coming for to carry me home.*

*Sometimes I'm up, and sometimes I'm down,
(Coming for to carry me home)
But still my soul feels heavenly bound.
(Coming for to carry me home)...”⁴³*

⁴³ Wallace Willis. 1975.

Existen muchas versiones sobre quién fue el autor de este cántico tradicional de música góspel. Se habla de él como una melodía que los esclavos de la América de principios del siglo XX entonaban cuando escapaban de su cautiverio. Eran los tiempos de los afroamericanos poblando los campos de algodón del sur de EEUU. Pero

Con el paso del tiempo esta canción ha sido versionada por diferentes artistas, pues sus letras inspiran o evocan un lugar para descansar, un hogar, un paraíso que se dibuja fuera del ámbito terrenal.

En esta media y para efectos del presente trabajo, acudo a una breve contextualización del ragtime y el blues como elementos fundamentales en el marco histórico y musical del jazz; su objeto radica en la presencia y continuidad del abordaje histórico que convoca este apartado

Así pues, los aspectos que precedieron al jazz fueron el *Ragtime*⁴⁴ (hacia 1890) y más adelante el *Blues*, sirviendo este último de columna vertebral en el desarrollo del jazz. Si bien durante este tiempo se había proclamado la promulgación de emancipación por el presidente Abraham Lincoln, la cual entró en decreto en 1865, la discriminación y la esclavitud aún tenían un largo camino en la sociedad.

En el texto *Historia del Jazz* se expone lo siguiente con relación a las formas del ragtime:

“Las estructuras de la mano izquierda propias del ragtime no fueron menos influyentes: toda una generación de pianistas de jazz adaptó su empleo de una nota grave de bajo o una octava (incluso quinta o décima) en los tiempos primero y tercero, seguido de un acorde de registro intermedio en los tiempos dos y cuatro. El resultado de la combinación del insistente martilleo de la mano izquierda cuatro veces por compás y las acrobacias rítmicas de la derecha fue un rotundo sonido pianístico que hacía innecesario cualquier acompañamiento adicional. Este estilo de interpretación recibió el nombre de ragging o ragged time (tiempo o ritmo irregular)” (2015, pág. 35)

hay una versión que cuenta que la letra fué obra de un tal Wallis Willis, del año 1862. Un indiano que se inspiró en el Red River, relacionándolo con el río Jordan y el profeta Elías, el cual llegó al cielo en un carruaje.

⁴⁴ El *ragtime* (*rag – ged time*: tiempo despedazado) se caracteriza por ser una música compuesta y pianística, asociado a la interpretación de las marchas y la música clásica europea con la influencia de los ritmos sincopados de la música africana, siendo su inicial exponente Scott Joplin

Scott Joplin⁴⁵ es considerado como el padre del ragtime, desde temprana edad demostró ser un genio para la música interpretando gran variedad de instrumentos. Se estima que compuso alrededor de 44 piezas de ragtime, aparte de obras, estrenos y demás participaciones con las cuales contribuyó al crecimiento de la música en Estados Unidos; aunque su fallecimiento fue prematuro a causa de una enfermedad a los cuarenta y ocho años, marcó un hito para la evolución del ragtime al *stride*⁴⁶, jazz y eventualmente al swing de la *Big Band*. Aunque hubo otros compositores y músicos de *ragtime*, Scott Joplin se posiciona como el ejemplo más citado.

Después de exponer un breve panorama acerca del *ragtime*, se ubica otro antecesor y quizás línea evolutiva en el desarrollo del jazz: *el blues*⁴⁷. A diferencia de los cantos de trabajo que denotan un asunto más relacionado con el ritmo, el *blues* compromete una expresión liberadora y nostálgica brindando la posibilidad de manifestar individualmente el dolor, opresión, deseos y añoranzas, siendo así, más líricas que narrativas. “El blues, hoy en día, se puede definir como un género musical basado tanto en una estructura armónica europea como en la tradición de llamada y respuesta del África occidental y transformado en una interacción entre voz y guitarra” (EcuRed, s.f.). Conservando como lugar de origen Nueva

⁴⁵ 24 de noviembre de 1868, Texarkana, Texas - 1 de abril de 1917, Manhattan Psychiatric Center, Nueva York. Scott Joplin recibió clases particulares de piano desde muy joven. A mediados de los años ochenta emprendió un largo viaje a través del medioeste de Estados Unidos, y en 1893 actuó en la Columbian Exposition de Chicago. Joplin deseaba triunfar como pianista y como compositor clásico; por esta razón se instaló en 1895 en Sedalia y estudió música en la Universidad George R. Smith para gente de color. En 1900 se trasladó a St. Louis para trabajar junto con el editor de música John Stark. En 1902 publicó y dirigió la coreografía de su primera pieza de ballet, en la que aparecen numerosos recursos rítmicos del *ragtime*, y en 1903 publicó su primera ópera, *A guest of honor (Un invitado de honor)*. En 1907 se trasladó a Nueva York, y ese mismo año escribió el manual de instrucciones *The school of ragtime (La escuela de ragtime)*.

Joplin desarrolló y perfeccionó el *ragtime* con una serie de composiciones que se han convertido en clásicos de este género, como *Maple leaf rag*, *Wall street rag* y *The entertainer*, tema en el que se basaría el compositor Marvin Hamlisch para la inolvidable banda sonora de la película *El golpe* (1973), protagonizada por Paul Newman y Robert Redford.

⁴⁶ Su nombre proviene de los saltos (*strides*) que daba la mano al tocar. Es un estilo pianístico que se desarrolló en Harlem (Nueva York) en 1920.

⁴⁷ La frase *the blues* hace referencia a los blue devils (diablos azules o espíritus caídos), la depresión y la tristeza. Una de las primeras referencias al blues puede encontrarse en la farsa *Blue Devils, a farce in one act* (1798), de George Colman. A pesar de que la frase, en la música afroamericana, pueda tener un significado más antiguo se atestiguó que en 1912, en Memphis (Tennessee) el músico W. C. Handy ya utilizaba (en su tema «Memphis Blues»^{4 5}) el término *the blues* para referirse a un estado de ánimo depresivo.

Orleans, algunos intérpretes de blues viajaban de pueblo en pueblo cantando sus *blues folksongs* acompañados de un banjo o guitarra, empleando sonidos largos e inadecuadamente entonados los cuales se conocerían como “blues rurales o arcaicos” Ya en los inicios del siglo XX el *blues* se serviría de la base rítmica del *jazz beat* y la forma o estructura de doce compases.

Hacia la década de 1920 se proclama la época del blues clásico, en la cual Bessie Smith⁴⁸ es una de sus máximas exponentes, también conocida como la “Emperatriz del Blues” quien comenzó a cantar desde temprana edad y fue apadrinada por Ma Rainey⁴⁹ conocida como “la madre del blues” Bessie grabó entre 160 y 170 canciones y tuvo un gran éxito en la primera mitad de esta década. Con un fallecimiento a temprana edad dejó un legado importante en los inicios del blues:

*“Papa, papa you’re in a good man’s away
Papa, papa you’re in a good man’s away
I can fin one better tan you any time of day.*

*You ain’t no good so you better haul your freight
You ain’t no good, you better haul your freight
Mama wants the live wire, papa, you can take the gate
I’m a red hot woman just full of flamin’ youth
I’m a red hot woman just full of flamin’ youth
You can’t cool me, daddy, you no good, that’s the truth...”⁵⁰*

⁴⁸ Chattanooga, Tennessee, 15 de abril de 1894 - Clarksdale, Misisipi, 27 de septiembre de 1937. Fue la cantante de blues más popular de los años 20 y 30.

⁴⁹ (Columbus (Georgia), septiembre de 1882¹ o 26 de abril de 1886 - 22 de diciembre de 1939. Su verdadero nombre es Gertrude Malissa Nix Pridgett Rainey. Fue una cantante negra de blues clásico, una de las primeras en hacerlo con acompañamiento de piano o de orquesta de jazz.

⁵⁰ “Papá, papá, obstruyes el camino de un buen hombre

Puedo encontrar uno mejor que tú cuando sea.

No me sirves, mejor junta tus cosas...

Mamá quiere un alambre candente, papá, puedes largarte.

Soy una mujer al rojo vivo, llena de ardiente y juventud...

No puedes enfriarme, *daddy*, no eres bueno y eso es la verdad...”

También, se destacan otras cantantes de blues como Mamie Smith⁵¹, Ida Cox⁵², Bertha Chippie Hill⁵³, relativamente contemporáneas. Aunque la lista y reseña de compositores, músicos y cantantes es difícilmente abarcable, el interés de este proyecto se orienta un poco más hacia la incidencia femenina en la evolución musical del jazz, pues el material sobre el cual se realizó el trabajo creativo proviene de artistas femeninas. Desde luego se relacionan hechos y algunos personajes que han sido y serán puntos de referencia de quién se interese por este campo musical.

Hablar de la historia del blues sugiere un alto despliegue pues su trayectoria es tan variada y extensa como el propio jazz, sin embargo en su evolución, se fueron definiendo a lo largo del tiempo sus principales estilos, tales como; el *folk blues*, blues clásico, rhythm & blues, soul, funk y hip hop⁵⁴.

Los evolución de los estilos anteriores va a determinar la evolución del jazz y las fusiones que tuvieron lugar en diferentes partes del mundo, ya que se establecieron híbridos con ritmos autóctonos de regiones de ciertos países, iniciativas de grupos independientes, la época dorada de las big band (década del 40 y 50), enriquecimiento de propuestas musicales modernas, surgimiento de grandes músicos y cantantes, festivales de jazz, programas académicos de jazz en las universidades, entre otros méritos que hasta la actualidad, han nutrido progresivamente la pasión que despliega el jazz.

3.1.2 El jazz a la luz de ciudades como Nueva Orleans, Chicago y Nueva York.

⁵¹ 26 de mayo de 1891, Cincinnati, Ohio - 16 de septiembre de 1946, . Incursionó entre el jazz y el blues y entró en la historia como la primera mujer afroamericana que grabó un disco, en 1920.

⁵² 25 de febrero de 1896, Toccoa, Georgia, Estados Unidos - 10 de noviembre de 1967, Knoxville, Tennessee, Estados Unidos.

⁵³ 15 de marzo de 1905, Charleston, Carolina del Sur - 7 de mayo de 1950, Nueva York. cantante y bailarina estadounidense de blues y *vodevil*, conocida particularmente por sus grabaciones con Louis Armstrong.

⁵⁴ Ver anexo (Esquema El desarrollo del jazz con el blues como columna vertebral)

Identificar el devenir histórico de los elementos que se conjugan en un proceso creativo, suele aportar un valor intrínseco que sugiere una apertura a la sensibilidad y la comprensión de los aspectos que resultan ser significativos para la creación. En este sentido, como punto de partida del presente ejercicio creativo, se seleccionaron cuatro piezas originarias de jazz y una pieza versionado al jazz; interpretadas por vocalistas femeninas y grabadas entre los años cuarenta y ochenta. De acuerdo con lo anterior, es importante entender el panorama sociocultural y demográfico del soporte histórico y evolutivo de este género musical. Quizás, más adelante o a modo de hallazgos, se puedan establecer posibles conexiones con los músicos y compositores de las piezas seleccionadas.

El panorama sociocultural y demográfico han sido elementos determinantes en la búsqueda de un ascenso en las formas y calidades de la vida de los seres humanos, en las cuales, el entorno y las ciudades suelen desplegar un tapiz con posibilidades amplias o estrechas: relaciones que se tejen, intercambios culturales y económicos, dinámicas de gobierno, vínculos laborales, mecanismos de producción, oportunidades de educación, vivienda entre otros, que en una dinámica constante, han convertido a las ciudades en escenarios cambiantes con relación a los individuos que ocupan y desocupan su territorio, llevando y trayendo consigo una memoria, una historia que sigue recreándose bajo diferentes y nuevas circunstancias. El jazz, ha sido gran parte de esa memoria que se ha expandido en dichos escenarios y en gran proporción debido a las migraciones de poblaciones y personajes claves. Siendo éste el caso, es menester considerar dichos movimientos en tanto que la música se asume como un patrimonio móvil, una esfera sujeta a nuevas y potentes transformaciones.

Continuando con este recorrido histórico y cediendo el paso a los escenarios ciudadanos, se ubica Nueva Orleans nombrada por muchos como la cuna del jazz, ciudad portuaria situada al sureste de Estados Unidos, perteneciente al estado de Luisiana sobre el delta del río Misisipi, con un aproximado de 378.000 habitantes en la actualidad. Antes de que Nueva Orleans se decretara como territorio de Estados Unidos, había estado bajo el dominio

español y francés, luego de ingleses, alemanes, esclavos y otros, que se enfrentaron a los descendientes de los incontables esclavos negros que llevaban desde África.

Con relación a la música que se producía fuera del campo de Nueva Orleans se aduce lo siguiente:

“Nueva Orleans fue una especie de punto de cristalización, incluso para la música que se producía fuera de ella, en el campo: por ejemplo, para las *work songs* que cantaban los negros en las plantaciones durante su trabajo; o los *spirituals*, que se escuchaban durante las ceremonias religiosas al aire libre; o los viejos y “primitivos” blues folclóricos: todo esto quedó conjugado en las formas de creación del jazz” (Berendt, 2001, pág. 29)

Cantos que emergieron en condiciones arduas y extremas de esclavitud, pero que, a su vez, sentaron un precedente. Más adelante el ragtime y el blues tomarían su voz y abrirían telones al jazz; es importante aclarar que la aparición de cada estilo no significaba que los existentes dejarán de interpretarse, todos estos estilos dialogaban y se conjugaban entre sí, sólo que se podría decir que por décadas o espacios determinados de tiempo un estilo cobraría más vitalidad que otro.

En el ámbito social de Nueva Orleans también habían marcadas diferencias étnicas y sociales entre la misma población, procurando mayores beneficios para algunos (ascendencia francesa o española) y mayor manifestación y expresión en otros (americanos esclavos, inmigrantes):

“La influencia de la tradición culta europea fue especialmente notable en la cultura musical de los negros criollos de la ciudad. El papel de estos criollos de Nueva Orleans en el desarrollo del jazz es una de las cuestiones peor entendidas y más tergiversadas de la historia de esta música. Parte de la confusión proviene del propio término “criollo” (*Creole*). En múltiples contextos esta palabra ha sido empleada para designar a los individuos de

ascendencia francesa o española que habían nacido en las Américas. Como tal era un motivo de orgullo que distinguía a los descendientes de los primeros colonos de Nueva Orleans de las siguientes comunidades de inmigrantes” (2015, pág. 51)

Con el reconocimiento social, estos criollos tenían mayor acceso a los conocimientos musicales, y por lo tanto mejor instruidos respecto a los clásicos y manejo de solfeo. Sin embargo, pronto se vieron en la necesidad de competir con bandas de negros menos formados pero con un estilo más rimbombante y vibrante que constituiría los cimientos de Jazz en Nueva Orleans.

Es así como la ciudad se convierte en epicentro de un gran número de bandas y orquestas, las cuales participaban en festivales, desfiles y demás aglomeraciones. Por ejemplo, La *Excelsior Brass Band*⁵⁵ y la *Onwars Brass Band*⁵⁶, ambas constituidas en la década de 1880 fueron los conjuntos más conocidos de ese momento. En palabras del baterista Baby Dodds⁵⁷ ésta era la instrumentación empleada por las bandas de metal en los desfiles:

“Había una formación tradicional en los desfiles de Nueva Orleans. Los trombones iban siempre los primeros. Detrás de los trombones iban los instrumentos pesados, como los bajos, tubas y barítonos. Entonces venían los contraltos, dos o tres instrumentos contralto, y detrás de ellos iban los clarinetes. Si había dos ya era mucho. Normalmente solo uno, en mi bemol. Detrás de los clarinetes venían las trompetas, siempre dos o tres, y eran las siguientes. En la parte de atrás estaban los tambores, solo dos, un bombo y una caja. Era para que estuvieran equilibrados. En las marchas fúnebres la

⁵⁵ Fue una de las primeras bandas de música reconocidas en la escena del jazz de Nueva Orleans. La banda fue fundada en 1879 por Théogène Baquet, quien la dirigió hasta 1904; luego fue dirigida por George Moret (1904-1922) y posteriormente Peter Bocage, a partir de 1922 hasta su disolución en 1931.

La banda normalmente tenía de diez a doce miembros, incluyendo tres cornetas o trompetas, dos trombones, dos clarinetes, una bocina alta, una bocina de barítono, una tuba, una caja y un bombo. Su repertorio constaba de marchas piezas de baile, cantos fúnebres e himnos.

⁵⁶ La Onward Brass Band fue una de las bandas más destacadas del jazz tradicional de Nueva Orleans (Luisiana, EE. UU.), fundada en 1912 por el cornetista Manuel Pérez y el trombonista George Filhe. Dejó de funcionar cuando se produjo la gran emigración hacia Chicago (1917).

⁵⁷ 24 de diciembre de 1898, Nueva Orleans, - 14 de febrero de 1959, Chicago, Illinois. Tocó en grupos musicales como Red Hot Peppers, Louis Armstrong and His Hot Seven (1927 – 1928), New Orleans Wanderers.

caja era silenciada retirando los bordones. Sin los bordones es igual que un tom-tom. Pero no se amortiguaban los tambores en los pasacalles o al regreso del cementerio. Como máximo habían once o doce hombres en la banda” (2015, págs. 49-50)

Nueva Orleans consagraba un aire exótico, una ciudad a la que personas de diferentes lugares querían viajar y probar un tanto de este aire festivo, melancólico y único al mismo tiempo. Cabe resaltar que en dicha ciudad el jazz no fue un privilegio exclusivo de las comunidades negras. Desde 1891 Papa Jack Laine⁵⁸ dirigía bandas, las llamadas *banda-waggon*s, que transitaban en carretas o marchaban por las calles.

“Desde muy temprano se formó un estilo especial en los blancos de Nueva Orleans: menos expresivos pero con mayores recursos técnicos. Las armonías eran más pulidas, las armonías más “limpias”. La formación del sonido no era tan primitiva; pasaron a segundo término los *glissandi*, el *vibrato* expresivo, los sonidos arrastrados {...} Mientras que en las banas negras la necesidad respaldaba tanto el entusiasmo y alegría vital como el ambiente cargado de los blues {...}” (2001, pág. 33)

Según lo anterior, las primeras orquestas blancas de jazz que tuvieron mayor impacto provienen de Papa Jack Laine, consolidando así los primeros éxitos para el jazz, especialmente, con la Original Dixieland Jazz Band⁵⁹ y los New Orleans Rhythm⁶⁰.

Aparece un nuevo escenario en la evolución del jazz de Nueva Orleans que se traslada a Chicago, ya que se asume que tiene que ver con la intervención de Estados Unidos en la primera Guerra Mundial, aunque denota cierto halo de duda es factible que haya tenido

⁵⁸ 21 de septiembre de 1873, Nueva Orleans - 1 de junio de 1966, Jackson, Luisiana. Fue un baterista y contrabajista norteamericano de jazz tradicional.

⁵⁹ Formación pionera en el origen y evolución del jazz, con origen en Nueva Orleans, a la cual se le atribuyen las primeras grabaciones de jazz en el año 1917.

⁶⁰ Formada por el trompetista Paul Mares, en 1921 o 1922. Luego de haber trabajado durante varios años en los *riverboats*, se instalaron en Chicago, donde tocaron frecuentemente en el *Friar's Inn*, debido a esto también conocidos como "*Friar's Inn Society Orchestra*". Grabaron numerosos discos desde 1922 hasta 1925, año en que se disolvió la banda.

incidencia: “Nueva Orleans se convirtió en esos días en puerto de guerra, y el secretario de Marina consideró que la vida disipada de *Storyville*⁶¹ constituía un grave peligro para la moral de sus tropas. *Storyville* fue clausurado por un decreto oficial” (2001, pág. 36)

Esta situación afectó la vida laboral de las mujeres de *Storyville* y de los músicos que trabajaban en los diferentes establecimientos, en especial a los pianistas. Aunque desde mucho antes de este evento centenares de músicos ya experimentaban dificultades en el aspecto económico. Todas estas circunstancias provocaron la migración de músicos y personas de la clase obrera en búsqueda de nuevas oportunidades, Chicago, la *windy City* – la ciudad del viento-, situada a orillas del lago Michigan, había llamado la atención ya desde hacía mucho tiempo a gran cantidad de músicos de Nueva Orleans.

Es así como Chicago tuvo su gran época de jazz en la década de los veinte, inicialmente con músicos de Nueva Orleans y con el desarrollo de su propio estilo. Allí se grabaron los primeros famosos discos de jazz para gramófono, que luego de la primera Guerra Mundial gozaron de mayor popularidad.

Entre los principales artistas que desarrollaron y potenciaron su carrera en Chicago se ubican *King Oliver*⁶², quien dirigió la más importante banda de Nueva Orleans; *Louis*

⁶¹ Distrito de la ciudad de Nueva Orleans, en Luisiana (EE. UU.) entre los años 1897 y 1917. Con una área de unas treinta y ocho manzanas, fue conocido como *zona de prostitución tolerada*, tomando su nombre del concejal del Ayuntamiento Sidney Story, a quien se alude el decreto que en 1897 aisló al barrio con el objetivo de controlar mejor la prostitución, ya reglamentada, y de proteger del escándalo a los ciudadanos.

⁶² 19 de diciembre de 1881, Abbeville, Luisiana - 10 de abril de 1938, Savannah, Georgia. Cornetista y trompetista estadounidense de jazz de comienzos del siglo XX. Fue conocido con el sobrenombre de "*King*".

*Armstrong*⁶³, que formó allí sus *Hot Five*⁶⁴ y sus *Hot Seven*⁶⁵; *Jelly Morton*⁶⁶ y sus *Red Hot Peppers*⁶⁷; *Johnny Dodds*⁶⁸ sus *New Orleans Wanderers*⁶⁹ entre otros.

En palabras de Berendt “Lo esencial de los años veinte se puede resumir en tres puntos: la gran época de los músicos de Nueva Orleans en Chicago, el blues clásico y el estilo de Chicago” (2001, pág. 36). Así pues, se consolidó un auge para los músicos y amantes del jazz, del cual gozó ampliamente la clase media u obrera; Chicago contaba con innumerables establecimientos para disfrutar de estos encuentros sociales y musicales, que por lo general, estuvieron bajo un matiz de clandestinidad.

Cabe decir que el gramófono y la producción de discos ofrecieron un despliegue más veloz en todos los lugares de Estados Unidos, Nueva York por ejemplo, se instauraba como otra de las grandes ciudades donde el jazz alcanzaba sus estándares más altos y la audiencia crecía cada vez más. Y por su parte, también consolidaba un destino para la migración de afroamericanos que huía de la opresión del Sur en búsqueda de mejores oportunidades.

Harlem, un barrio de Nueva York ubicado al norte de Manhattan, fue una de las principales zonas donde predominaba la migración afrodescendiente, pues gozaba de un activismo

⁶³ 4 de agosto de 1901, Nueva Orleans, Luisiana - 6 de julio de 1971, Corona, Nueva York. Conocido como una de las figuras más representativas y virtuosas del jazz, trompetista, cornetista y cantante.

⁶⁴ Los Hot Five fueron la primera banda de grabación de jazz que Louis Armstrong dirigió bajo su propio nombre. Fundada el 12 de noviembre de 1925 y disuelta el 4 de diciembre de 1928.

⁶⁵ Grupo de estudio de jazz constituido para hacer una serie de grabaciones para Okeh Records en Chicago, Illinois, en mayo de 1927.

⁶⁶ 20 de octubre de 1890, Nueva Orleans - 10 de julio de 1941, LAC+USC Medical Center, Los Ángeles. Fue un pianista, compositor y cantante. Morton pertenecía a la pequeña burguesía de los criollos de Nueva Orleans, donde se educó, y se presentó a sí mismo como *el inventor del jazz* en una carta enviada a la revista *Down Beat*, en 1938, hecho que le generó ciertas controversias.

⁶⁷ 1926 – 1930. Banda formada en Chicago por siete u ocho integrantes. La combinación magistral de composición e improvisación demostrada por Morton y sus colegas sentó un precedente para el jazz.

⁶⁸ 12 de abril de 1892, Nueva Orleans - 8 de agosto de 1940. Clarinetista y saxofonista de hot-jazz, estadounidense.

⁶⁹ The New Orleans Wanderers fue el nombre con el que Lil Hardin grabó con miembros de los Hot Five de Louis Armstrong en una sesión de 1926 para Columbia. El propio Armstrong no pudo aparecer ya que estaba bajo contrato con Okeh, aunque colaboró con Hardin en tres de las cuatro canciones. Grabación realizada en 1926, Chicago.

social en pro del Movimiento del Nuevo Negro⁷⁰ y demás pronunciamientos hacia el reconocimiento de sus derechos civiles; fue una tierra de promisión que de cierta forma simbolizaba una mayoría de edad para los afroamericanos; en esta medida Harlem fue un punto crucial para el desarrollo de los campos de la expresión humana: de la cultura, el arte, la música, la literatura, la política, la sociología y cualquier otra rama que pudiera representar el pensamiento creativo. Gozaba de gran influencia y prestigio con sus elegantes clubes, lugares para la moda, poetas, intelectuales, bares nocturnos y clandestinos, grandes músicos, intérpretes y potentes orquestas.

Sin embargo, el jazz aun concentraba un papel marginal aún en medio de estos avances y movimientos culturales, Benny Carter⁷¹ afirmaba lo siguiente:

“Los músicos sabíamos que algo estaba pasando en la literatura, por ejemplo, pero nuestros mundos estaban muy alejados. Nos dábamos cuenta de que los líderes culturales y morales miraban nuestra música por encima del hombro y la consideraban indigna” (2015, pág. 131)

Como ésta, surgieron otras afirmaciones y vivencias de músicos que vagamente eran conscientes de lo que sucedía, pues aún existían grandes brechas sociales. Las familias negras de clase media y alta no admitían que en sus casas se interpretara el blues o cualquier tipo de música proveniente del Sur, e incluso, los mismos migrantes que provenían de allí también desdeñaban de sus raíces con el ánimo de ser aceptados.

Harlem tuvo su mayor brillo en la década de los 1920, y sin embargo, tras la caída de la bolsa y la gran depresión que sufrió EE.UU en los inicios de los 30, Nueva York fue una de las ciudades que más rápido se recuperó tras el camino que se había cultivado a nivel social y cultural.

⁷⁰ (New Negro Movement) dirigido por organizaciones como la NAACP (Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color) o la National Urban League.

⁷¹ 8 de agosto de 1907, Harlem - 12 de julio de 2003, Los Ángeles. Arreglista, instrumentista, compositor y director. Fue una figura clave en el desarrollo del saxofón contralto como una importante voz en el jazz. Representaba lo mejor de la nueva generación de arreglistas que floreció hacia el final de la década de 1920.

A nivel musical, el *swing*⁷² y las *Big Band*⁷³ sirvieron de aliciente frente a la situación económica y social del país, paralelo a la nueva faceta del jazz al mundo. Las salas de baile, el ritmo que traía el swing, los diálogos e improvisaciones de las orquestas, emanaban un florecimiento musical, en el cual se destacan grandes bandas en dirigidas por Duke Ellington⁷⁴, Count Basie⁷⁵, Benny Goodman⁷⁶, Fletcher Henderson⁷⁷ entre otros.

3.1.3 Aspectos centrales del jazz a tener en cuenta para la interpretación del género.

Una premisa importante del jazz ha sido su constante evolución, producto de las nuevas fusiones culturales, migraciones, expresiones, y una inquietud por la apertura hacia nuevos diálogos y acercamientos musicales. Es un género que se ha reconstruido a sí mismo y se ha diversificado en otros estilos, conservando unas cualidades que lo posicionan como uno de los más importantes a lo largo de la historia musical.

Berendt (2001), describe tres elementos básicos que distinguen el *jazz* de la música clásica europea: una cualidad rítmica especial conocida como *swing*, el papel de la improvisación, y un sonido y fraseo característico que reflejan la personalidad de los músicos ejecutantes. La depresión económica de 1929 apartó a muchos músicos de los estudios y escenarios.

⁷² Es un estilo de jazz que se originó en Estados Unidos hacia finales del año 1920, convirtiéndose en uno de los géneros musicales más populares durante la década de 1930.

⁷³ Hace referencia a un número amplio de músicos que conforman lo que se conoce como orquesta de jazz, su aparición se da a finales de 1920.

⁷⁴ 29 de abril de 1899, Washington D. C - 24 de mayo de 1974, Nueva York. Considerado poeta del jazz y alquimista del swing. compositor, pianista y líder de una big band.

⁷⁵ 21 de agosto de 1904, Red Bank, Nueva Jersey - 26 de abril de 1984, Hollywood, Florida. Director de big band y pianista estadounidense de jazz

⁷⁶ 30 de mayo de 1909, Chicago - 13 de junio de 1986, Manhattan House, Nueva York. Conocido como El rey del swing, es, junto con Glenn Miller y Count Basie. Clarinetista y director de orquesta de jazz estadounidense.

⁷⁷ 18 de diciembre de 1897, Cuthbert, Georgia - 29 de diciembre de 1952, Nueva York. Pianista y arreglista estadounidense, fue un músico clave para el desarrollo de la *big band*.

Situación que generó el desplazamiento de éstos a Europa. Son los años grandes de los *Hot Clubs* (salas de concierto) y de las grandes orquestas de swing, posicionando este ritmo musical en una marcada tendencia.

En el jazz predomina la construcción de un sonido expresivo, incluso más que estético. Más que homogeneidad un músico de jazz busca imprimir su propio sello, siguiendo la partitura o arreglos proporcionados.

A continuación, se esbozan algunos elementos que marcan pauta en el jazz, los cual es interesante revisar ya que constituyen insumos para la construcción del presente trabajo de investigación. En este caso, entender los aspectos que componen el jazz como género musical, supone una apertura a las vías que pueden encaminar las exploraciones entre cuerpo y voz al momento de entablar diálogos, exploraciones e improvisaciones durante el proceso creativo, a partir de las cinco piezas de jazz seleccionadas.

Se evidencian los siguientes aspectos:

- ***La formación del tono y el fraseo.*** El tono suele definirse como una cualidad del sonido que alude a su grado de elevación, por ejemplo, al momento de diferenciar los sonidos graves de los agudos o relacionar la fuerza, intensidad o volumen de éstos. En este orden, el concepto de tonalidad musical que tiene que ver con la escala o sistema de sonidos que sirven de base a una composición musical. Tanto la formación del sonido como el fraseo jazzístico son considerados como los elementos más “negros” de la música de jazz, concebidos desde los *shouts*⁷⁸ de los afrodescendientes que trabajaban en las plantaciones del sur o incluso desde las costas del África occidental y las selvas africanas. Posteriormente, estos componentes junto con el swing, se convertirían en los elementos más identitarios del jazz.

⁷⁸ Gritos.

Por ejemplo, uno de los elementos que más difiere entre el jazz y la música clásica tiene que ver con la formación del tono, es decir, mientras que en una orquesta clásica se privilegia la homogeneidad del sonido en todos sus instrumentos, los músicos de jazz aspiran al desarrollo de un sonido propio, en el cual, la expresividad juega un rol imprescindible. Entre otras definiciones, la formación del sonido y el fraseo en el jazz son considerados como la manera en que los negros tocan líneas melódicas europeas en instrumentos europeos. La entonación *hot* está relacionada con la formación del sonido. Por otra parte, se ubica el concepto de fraseo, entendido en el ámbito musical como una práctica relacionada con la agrupación consecutiva de notas, es decir, una pieza que por general se compone de una melodía que, ésta última consta de numerosas frases consecutivas. El fraseo en el *jazz* traslada su origen a la música de los esclavos africanos en los campos de trabajo, basado en el esquema pregunta – respuesta.

- **El ritmo y el swing.** El ritmo es entendido como una forma de alternar y secuenciar periódicamente una serie de elementos: movimientos, palpitaciones, sonidos, gestos entre otros, enmarcados en un intervalo de tiempo. En el aspecto musical se puede apreciar en combinaciones regulares o irregulares de sonidos, voces, pausas, cortes entre otros recursos. Precisamente, el swing es considerado como una cualidad rítmica por unos y como un estilo musical por otros, que comprende una de las mayores riquezas del jazz, dada su complejidad basada en la poliritmia⁷⁹ en los contratiempos⁸⁰ y en el uso de la síncopa⁸¹.

En general, la sección rítmica es la encargada de disponer una plataforma armónica y rítmica sobre la cual se ejecutan las melodías y solos, sin embargo, en el jazz moderno esta regla puede variar. La unidad rítmica básica en el *jazz* es el *beat*, el pulso que en la mayoría de las ocasiones suele ser marcado por el baterista y el bajista, o al menos uno de ellos.

“En la era del swing la progresión armónica original del *blues* se respetará, sin embargo, el auge de la big band como la orquesta de jazz por excelencia y el trabajo de los arreglistas darán como resultado una sonoridad innovadora a través de la instrumentación y los efectos antifónicos que produce la alternancia de pregunta-respuesta entre las secciones de viento. El tema *One o'clock jump*⁸² de Count Basie, con los arreglos de *Eddie Durham* y *Buster Smith*⁸³, es un claro ejemplo de lo expuesto” (Milar, 2020)

⁷⁹ Sucesión de varios ritmos diferentes.

⁸⁰ Irregularidad rítmica que consiste en desplazar el acento natural de un compás produciendo una nota en el tiempo débil del pulso.

⁸¹ Al igual que el contratiempo, en la síncopa se desplaza el acento al tiempo débil, sólo que puede ir precedida de silencio o no; la síncopa liga las notas, mientras que el contratiempo no. Es una estrategia compositiva empleada para romper la regularidad del ritmo en la acentuación de un tiempo débil o semifuerte de un compás.

⁸² “Un salto en punto”

⁸³ 24 de agosto de 1904 – 10 de agosto. También conocido como Profesor Smith, fue un saxofonista alto de jazz estadounidense y mentor de Charlie Parker. Smith interpretó el saxofón para varios líderes de la banda, incluidos Duke Ellington y Earl Hines, así como la vocalista Ella Fitzgerald.

Ciertas hipótesis sostienen que las composiciones musicales impulsadas por el swing conservaban un interés popular y tenían pocas pretensiones intelectuales. Ciertamente, se acercaba la comercialización del jazz como el sonido de masas de la música norteamericana, ya que la conexión entre la orquesta, los instrumentos y el baile desplegaban un inusitado interés en el público.

- **La improvisación.** Sugiere la realización de algo que no está previsto o preparado, éste acto compromete una reacción natural donde interviene la espontaneidad y capacidad de respuesta de la persona, sin embargo, en dicha reacción se refleja toda una experiencia previa en términos de práctica y/o teoría. La improvisación ha demostrado ser una vía elemental en casi todas las expresiones del arte, pues convoca nuevos puntos de partida y a su vez de hallazgos que enriquecen las maneras y posibilidades de los artistas. Nuevas técnicas, estilos, corrientes, entre otros, han sido resultantes de la improvisación como estrategia creativa o compositiva, constituyendo así, un perfil mucho más riguroso. Para improvisar es fundamental conocer y dominar aquello sobre lo que desea improvisar, dicho en otros términos, es fundamental la apropiación de un saber.

En este sentido, la improvisación es considerada como una de las cualidades más insignes del jazz. Es un recurso empleado desde tiempo atrás, grandes compositores como *Johann Sebastian Bach*⁸⁴, por ejemplo, improvisaba sobre las armonías de sus obras. Aunque los primeros que interpretaron el jazz desconocían en gran parte los fundamentos de la música clásica, progresivamente se fueron apropiando de la idea.

Un solo musical alude a una pieza musical ejecutada por un instrumentista con o sin acompañamiento, se considera que la habilidad para crear un buen *solo* radica en la

⁸⁴ 31 de marzo de 1685, Eisenach, Alemania - 28 de julio de 1750, Leipzig, Alemania. Johann Sebastian Bach fue un compositor, organista, clavecinista, violinista, violista, maestro de capilla y cantor alemán del período barroco. Tuvo una gran fama como organista y clavecinista en toda Europa por su gran técnica y capacidad de improvisar música al teclado. Su obra es considerada la cumbre de la música barroca.

importancia no solo de lo que se dice sino cómo se dice. Es por ello que para crearlo, el músico requiere conocer ciertos elementos básicos como la estructura de acordes del tema sobre el que está ejecutando el solo, la función que cada acorde⁸⁵ juega dentro de la estructura armónica del tema o las escalas que se derivan de cada uno de los acordes que componen el tema, y luego deben conjugar todos esos elementos con la melodía, la cual servirá de orientación para el solista. Aparte de dialogar con todos estos aspectos y experiencia para traducir esta información, debe conocer ampliamente el lenguaje del jazz y sus diferentes dialectos como el jazz tradicional, *swing*, *bebop*⁸⁶, *hard bop*⁸⁷, así como las novedades rítmicas y armónicas que se generaron posteriormente.

El músico de jazz improvisa sobre las armonías, melodías y ritmos dados, es decir, va componiendo al mismo tiempo que interpreta, claro está, sobre una base. Con relación a esto, en el texto de Berendt se afirma lo siguiente:

“Una costumbre del jazz es que sus principales temas constituyen una y otra vez la base para la improvisación de músicos de jazz. Son tocados día tras día y noche tras noche en cientos de clubes y conciertos. Después de tocar cien o doscientos solos, muchos músicos obtienen así, por sí mismos, frases que integran luego cada vez con mayor frecuencia a sus interpretaciones y de las que al final se forma algo así como un “solo estándar” del tema en cuestión” (2001, pág. 272)

Según lo anterior, se podría afirmar que el sentido y valor que cobra la improvisación es intransferible, pues en su ejercicio individual y constante, es el músico quien desarrolla tanto su habilidad como su capacidad creativa.

⁸⁵ Conjunto de tres o más notas diferentes que suenan simultáneamente y que conforman una unidad armónica.

⁸⁶ Estilo de jazz nacido en la década de 1940 que se caracteriza por enfatizar la improvisación melódica mediante los rápidos solos interpretados al piano o con un instrumento de viento.

⁸⁷ En el repertorio hard bop se percibe una fuerte influencia del blues y góspel, siendo notable los temas basados en sus respectivas estructuras armónicas.

- **La estructura.** Comúnmente, una estructura corresponde a un orden o a un conjunto de relaciones que posibilitan el funcionamiento simultáneo de las partes de un todo, en el cual se dispone de un sistema con funciones precisas y correlacionadas, que puede aludir a un orden material o inmaterial. En el caso del jazz, la estructura es comprendida como la secuencia de partes que orientan las canciones de jazz. Si bien no todos los temas se ajustan a la siguiente forma, si se da en su mayoría (Jazz, s.f.): Intro, es donde se fija el carácter de la pieza. Tiene carácter opcional. Tema (*head* en inglés), es donde se ejecuta la melodía. Vueltas, ruedas o sección de solos, que es donde los músicos ejecutan, por turno, sus solos. Vuelta a tema (*head out* en inglés), donde se vuelve a ejecutar la melodía. Y por último, Coda, que da por concluida la interpretación de los músicos y, con ello, la pieza. Como la *intro*, tiene también carácter opcional.

En el momento que intervienen los solos, la parte rítmica sigue su curso (piano, contrabajo y batería), propiciando así una plataforma en la que puedan desarrollarse progresivamente. Entre los *standards*⁸⁸ de *jazz* se consideran como dos estructuras comunes el *blues* y el esquema AABA⁸⁹. En el caso del *blues*, obedeciendo a su esquema básico de doce compases, mientras que en el esquema AABA, se sigue la sección del verso (A) y la sección del puente (B).

- **Los arreglos.** El término arreglo se relaciona con las maneras de organizar o remodelar algo que tiene un orden o una estructura básica. Constituye en sí un ajuste, acuerdo, remodelación, convenio entre otras acepciones, que lo que buscan es mejorar la versión anterior del objeto o situación a intervenir. A nivel musical, los arreglos generalmente se realizan sobre pasajes u obras escritas previamente. Aunque se han generado debates acerca de la relación entre la improvisación y el arreglo, este último se ha asumido

⁸⁸ Normas

⁸⁹ Esta estructura indica que la pieza tiene dos tipos de frases, la A y la B. Estas son claramente diferentes (con una melodía y una base armónica normalmente contrastada). Los músicos repiten primero dos veces la frase A, después tocan la B -que rompe la monotonía de la pieza- y terminan repitiendo nuevamente la frase A. En este caso, un *chorus* tiene 4 frases, que equivalen a 16 ochos, 32 compases o 128 pulsaciones.

como una brecha para la creatividad; hecho que sugiere al músico mucha más atención y destreza.

Cuando existen arreglos, el músico solista sabe con qué cuenta, por ejemplo, algunos de los músicos más virtuosos en términos de improvisación exigían tocar con arreglos, tal es el caso del *Louis Armstrong*. Por su parte *Fletcher Henderson*, concebido como el primer gran arreglista de la historia otorgaba un lugar principal a la improvisación en su orquesta, de igual manera *Jelly Roll Morton* o *Duke Ellington*, otro gran arreglista del jazz.

El *head arrangement*⁹⁰ es un término que se emplea desde la década de 1930, el cual tiene que ver con la costumbre de arreglistas y directores musicales de establecer oralmente los arreglos con sus músicos antes de la ejecución de la banda. Pues a diferencia de la música clásica europea, en el jazz el arreglo no siempre está escrito.

- **La armonía.** Suele ser entendida como la existencia de un equilibrio y una adecuada proporción de unos elementos con otros, que por lo general reflejan una sensación que corresponde de una forma particular o agradable a los sentidos. La armonía musical está relacionada con la combinación de diferentes sonidos o notas que se emiten al mismo tiempo o de forma sucesiva a la vez. Casi lo único y original en el aspecto armónico del jazz son las blue notes⁹¹. Aparte de ellas, el lenguaje armónico del jazz convencional es similar a la música popular de baile y entretenimiento. Por ejemplo el ragtime, el jazz de Nueva Orleans y el Dixieland poseen armonías que si son comparadas, son similares a los acordes de la polca, la marcha y el vals. Están construidas sobre, tónica, dominante y subdominante y sus funciones secundarias.

⁹⁰ Arreglo de la cabeza. Situado entre la improvisación y el arreglo propiamente escrito.

⁹¹ Intervalo musical de cuarta aumentada en la escala de blues

“La teoría básica en el jazz comienza con la teoría de intervalos y la formación de tríadas y cuatríadas que se deriva de ella, así como sus inversiones. La escala mayor y sus siete modos -el jónico, el dórico, el frigio, el lidio, el mixolidio, el eólico y el locrio- forman parte también de la teoría básica que debe dominar por completo un músico de jazz, al igual que el círculo de quintas” (Jazz, s.f.)

Para poder interpretar la música, el músico de jazz requiere de un extenso período de formación que le permita adoptar los conocimientos teóricos y armónicos o de asimilar en la práctica a partir de su experiencia en *jam sessions*⁹².

“Otro aspecto importante en la teoría del *jazz* es la relación acorde-escala, es decir, la correspondencia que se establece entre los acordes que componen la progresión armónica⁹³ de un tema y las escalas que el músico emplea para improvisar sobre ellos. En este sentido, las cuatro escalas más importantes, de las que se derivan la mayoría de las armonías utilizadas por los compositores de *jazz* son la escala mayor⁹⁴, la escala melódica menor⁹⁵, la escala disminuida⁹⁶ y la escala de tonos enteros⁹⁷, y el conocimiento de todas ellas, así como de sus modos es una parte importante del aprendizaje de todo músico de *jazz*” (Jazz, s.f.)

Existen otras aportaciones importantes como lo son: las escalas *bebop*, las escalas pentatónicas⁹⁸ mayores y menores, las distintas variaciones armónicas del *blues* y, por

⁹² Reunión de músicos de jazz que improvisan libremente.

⁹³ La progresión armónica trata sobre el movimiento de los acordes de una pieza y sirven de base a la melodía musical. Se puede asemejar los acordes como las columnas de una construcción y las melodías como los detalles que van instalados sobre dichas bases.

⁹⁴ La escala mayor está compuesta por siete notas. La distancia entre las notas de esta escala es de un tono excepto entre los grados III y IV, y VII y I, que están separados por semitonos.

⁹⁵ La escala menor melódica tiene la particularidad de que cuando se interpreta con movimiento ascendente sus grados sexto y séptimo, ascienden un semitono respecto a la escala menor natural, pero cuando el movimiento es descendente se tocan sin alteraciones, es decir, en la escala menor natural.

⁹⁶ La escala disminuida es una escala que consta de 8 notas y se puede comenzar desde cualquiera de ellas para tocar la escala. Es decir, que cualquier nota de la escala disminuida hace de tónica.

⁹⁷ La escala de tonos completos o, simplemente, escala de tonos, es un tipo de escala hexatónica formada por seis notas, todas a distancia de un tono.

⁹⁸ Una escala pentatónica, es una escala o modo musical constituido por una sucesión de cinco sonidos, alturas o notas diferentes dentro de una octava.

último, los *rhythm changes*⁹⁹, un esquema armónico estándar basado en la progresión armónica del clásico «*I Got Rhythm*»¹⁰⁰, de *George Gershwin*¹⁰¹

Por otra parte, se ubica el concepto de la rearmonización, la cual corresponde a una técnica que los músicos de jazz emplean frecuentemente para reinterpretar una pieza, dándole un matiz más personal e interesante según el gusto. Esta técnica consiste en cambiar los acordes del tema que se está interpretando, sustituyéndolos por otros diferentes sin alterar en gran parte la melodía y esencia del tema; siguiendo diversas estrategias como alterar sus acordes, aumentar o reducir el número de acordes y sustituir un acorde o un grupo de ellos.

- **La melodía.** Es concebida como una sucesión lineal y coherente de sonidos musicales de diferente altura que conforman una unidad estructurada y con sentido musical. Toda agrupación de *jazz*, sea grande o pequeña, dispone de una sección melódica y una sección rítmica. La primera está compuesta de instrumentos melódicos como el saxofón, la trompeta o el trombón, mientras que la segunda la componen instrumentos como la batería, la guitarra, el contrabajo y el piano, cuando no están ejecutando un plano principal, como un solo por ejemplo. La melodía también ha constituido otro recurso fundamental para los cantantes de jazz, el *scat singing*¹⁰² es uno de sus principales ejemplos, pues configura una improvisación vocal en la cual el cantante articula sílabas y sonidos que aunque no tienen un significado literal, generan un detallado juego de ritmo y melodía mimetizándose como otro instrumento más de la orquesta.

⁹⁹ Cambios de ritmo.

¹⁰⁰ “Tengo ritmo”

¹⁰¹ 26 de septiembre de 1898, Brooklyn - 1 de julio de 1937, Los Ángeles. George Gershwin fue un compositor y pianista estadounidense. Es reconocido, popularmente, por haber logrado hacer una amalgama perfecta entre la música clásica y el jazz.

¹⁰² Es un tipo de improvisación vocal, generalmente con palabras y sílabas sin un significado literal. El *scat* permite cantar melodías y ritmos que pueden emular otro instrumento musical.

- ***La Voz.*** Este elemento fue objeto central en el presente trabajo, a partir de ella como una expresión del cuerpo, se establecieron las posibilidades para la exploración y la creación a partir del jazz. Es por ello que precisa más énfasis en lo relacionado con su historia, referentes y tendencias que posibilitaron su evolución y difusión en el ámbito musical.

Según Gioia, la era del jazz también fue considerada como la era del solista. En los grupos de músicos y en medio de la interpretación, se disponía de un momento para la improvisación individual y más aún, cuando las capacidades y virtuosismo deslumbraban. Sin embargo, poco a poco se fueron transformando las maneras en que se concebía esta dinámica de orquesta, lo que antes parecía una orquesta en función del solista, más adelante comprometería un diálogo plural y cada vez más continuo entre los instrumentos, aun así, conservando el espacio de los solos musicales. La respuesta del público insinuaba el nuevo mercado y las diversas colaboraciones entre danza y música, las cuales, acrecentaron la potencia de la existencia de un cantante, de una voz que aparte de decir, evocara melodías mimetizándose con sus aliados instrumentales.

Aunque en principio predominaba el ámbito instrumental en las composiciones de jazz, *jam sessions*, conciertos y otros, con el paso de tiempo. Conviene citar entonces la importancia del ensamble¹⁰³, el cual desde el contexto musical se usa para nombrar conjuntos o agrupaciones de dos o más músicos para estudiar, interpretar o crear piezas de diferentes géneros o estilos. En el marco del jazz es un elemento recurrente ya que gran parte de lo que se genera musicalmente parte de las improvisaciones, colaboraciones, entre otros encuentros en el que los intérpretes establecen diálogos a partir de sus instrumentos, emociones y sensibilidades.

¹⁰³ El diccionario de la Real Academia Española (RAE) incluye el término ensamble como sinónimo de ensambladura. Ambos conceptos se refieren al proceso y la consecuencia de ensamblar, un verbo que alude a ajustar, coordinar o acoplar algo.

3.1.4 Principales vocalistas. Breve recuento histórico.

Respecto a la llegada de Ellington a Nueva York y sus inicios dirigiendo, comenzó por realizar audiciones de canciones para editoras musicales, ampliar su red de contactos en Nueva York y actuar con un contingente de músicos de Washington que también se habían trasladado a Manhattan. Una casualidad generó el encuentro con la cantante Ada Smith¹⁰⁴, quien más tarde avivaría la vida nocturna de París con el sobrenombre de *Bricktop* (“cabeza de ladrillo”). De esta manera, Ellington fue contratado para acompañarla en un club de Harlem. Más adelante, *Adelaide Hall*¹⁰⁵ se unió a la banda por un tiempo. Aunque en el pasado había evitado contratar a cantantes de tiempo completo para la banda, posteriormente había decidido contar con la vocalista *Ivie Anderson*¹⁰⁶. “Ellington no había pasado por alto que los gustos musicales del público gravitaba cada vez más hacia los cantantes” (2015, pág. 177)

Por su parte, *Cab Calloway*¹⁰⁷ (una de las cantantes de jazz más versátiles de su época), la cual había dirigido a los *Alabamians*¹⁰⁸ en Chicago y posteriormente a los *Missourians*¹⁰⁹ en Nueva York, había aparecido en la revista *Hot chocolates* en 1929, antes de obtener el afortunado empleo en el *Cotton Club*¹¹⁰. Su estilo estuvo impregnado de canciones

¹⁰⁴ 14 agosto 1894 - 1 febrero 1984. Fue un bailarín estadounidense, jazz cantante y vodevil.

¹⁰⁵ 20 de octubre de 1901, Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos - 7 de noviembre de 1993, Charing Cross Hospital, Londres, Reino Unido. Adelaide Hall fue una cantante y actriz británica de origen estadounidense. Su carrera abarcó más de 70 años desde 1921 hasta el momento de su muerte, fue una de las principales figuras del Renacimiento de Harlem.

¹⁰⁶ 10 de julio de 1905, Gilroy, California, Estados Unidos - 28 de diciembre de 1949, Los Ángeles, California, Estados Unidos. Ivie Anderson fue una cantante estadounidense de jazz-swing. Debuta en un club de Los Ángeles, antes de relacionarse con una serie de compañías de music hall y viajar a Nueva York, para cantar en el "Cotton Club".

¹⁰⁷ 25 de diciembre de 1907, Rochester, Nueva York, Estados Unidos - 18 de noviembre de 1994, Hockessin, Delaware, Estados Unidos. Calloway fue un importante músico de scat y su banda fue una de las orquestas de jazz afroamericanas más populares de Estados Unidos entre los años 30 y 40.

¹⁰⁸ Banda musical.

¹⁰⁹ Banda musical.

¹¹⁰ El Cotton Club fue un club nocturno de Nueva York (Estados Unidos) que estuvo abierto durante la Ley Seca de los años 1920. Fue fundado en 1920 en Harlem, en el barrio negro de Manhattan.

novedosas y de *scat* a un sonido de *hot jazz* más convencional y que por consiguiente le atribuyó gran fama.

En esta medida iban acrecentando la participación de cantantes en las orquestas, por ejemplo, la incorporación de la cantante *Ella Fitzgerald*¹¹¹ a la banda de *Webb*¹¹² en 1934 había contribuido al brillo de las costumbres jazzísticas del grupo, aumentando su atractivo para el público. En 1938 su voz alcanzó la lista de éxitos con la canción *A-tisket, A-tasket*¹¹³. Fitzgerald había sido descubierta a los diecisiete años en un concurso para jóvenes talentos realizado en el *Apolo Theater*¹¹⁴ de *Harlem*, fue adquiriendo una rápida reputación por su talento e impecables cualidades para la entonación y sentido del swing. Cuando Webb falleció en 1939, Fitzgerald se hizo cargo del grupo, dirigiéndolo durante los tres años siguientes hasta su disolución en 1942.

Aparte de desempeñar el rol de cantante, ciertos artistas poseían otras cualidades en el ámbito musical:

“Tras disolver su orquesta en 1946, Carter¹¹⁵ trabajó por un tiempo en los diversos conjuntos del proyecto *Jazz at the Philharmonic* del productor Norman Graz¹¹⁶, que

¹¹¹ 25 de abril de 1917, Newport News, Virginia, Estados Unidos - 25 de abril de 1917, Newport News, Virginia, Estados Unidos. Ella Jane Fitzgerald conocida como Ella Fitzgerald y apodada Lady Ella, la Reina del jazz y la Primera dama de la canción, fue una cantante estadounidense de jazz.

¹¹² 10 de febrero de 1905, Baltimore, Maryland, Estados Unidos - 16 de junio de 1939, Baltimore, Maryland, Estados Unidos. William Henry Webb, generalmente conocido como Chick Webb fue un percusionista de jazz y swing así como también un líder de banda.

¹¹³ “A-tisket, A-tasket con su aire de canción infantil, se reveló un vehículo ideal para el candoroso estilo vocal de Ella Fitzgerald – que contrastaba con la expresión oscura, temperamental y tórridamente sensual de Bessie Smith o Billie Holiday. Con su infantil inocencia en la expresión de las letras, Fitzgerald transmitía una feliz exaltación teñida de humor que recuerda a su primer modelo, Louis Armstrong (con quien más tarde colaboraría en un dúo memorable).

¹¹⁴ El Teatro Apollo de Ciudad de Nueva York es uno de los clubs de música popular más famosos de Estados Unidos y uno de los más relevantes de la historia de la música afroamericana en Estados Unidos, ya que en él dieron sus primeros pasos grandes intérpretes como Ella Fitzgerald o Michael Jackson.

¹¹⁵ 8 de agosto de 1907-Los Ángeles, California - 12 de julio de 2003. fue un músico estadounidense de jazz, clarinetista, saxofonista alto, trompetista, compositor, arreglista y director de *big band*. Fue una de las principales figuras del jazz entre la década de 1930 y la de 1990, y es reconocido por otros músicos de jazz como el *Rey (King)*. En 1958 actuó con Billie Holiday en el legendario Festival de Jazz de Monterrey.

combinó con otras grabaciones y compromisos. Pero a mediados de los años cincuenta su obra como intérprete había pasado a segundo plano en comparación de su obra como arreglista, principalmente para algunos de los mejores cantantes de la época, cómo *Sarah Vaughan*¹¹⁷, *Ella Fitzgerald* y *Ray Charles*” (2015, pág. 158)

Los cantantes son artistas que pueden gozar de una gran versatilidad ya que su instrumento está comprometido con su ser, cuerpo y todos los aspectos que integran la personalidad. A su vez, es un instrumento complejo que requiere el autoconocimiento y autocuidado ya que se fusiona en alto grado con los demás elementos de la música, en este caso, del jazz y transversaliza todo lo que musicalmente se genera.

Vale la pena recordar que el *jazz* nació directamente de la música vocal, no es ajeno que muchos músicos traten de imitar la voz humana con sus instrumentos, situación que es evidente en los sonidos *growl*¹¹⁸ de trompetistas y trombonistas. Y por otra parte, la influencia de los instrumentistas sobre los cantantes de jazz es indiscutible. A partir de esta perspectiva, los cánones que establece la música clásica europea de acuerdo con la voz, es decir en su pureza, volumen, registro, entre otros elementos, no rige el estilo o esencia de los vocalistas de jazz, quienes desde ese punto de vista clásico resultan antiestéticas o limitadas.

En el caso del blues cantado por mujeres, se afirma que éste tuvo un inicio posterior al masculino, en gran parte por la condición rural del estilo y porque allí tenía más poder el hombre. Con el paso del tiempo y cuando el blues empezó a penetrar la ciudad, se fueron

¹¹⁶ 6 de agosto de 1918, Los Ángeles, California - 22 de noviembre de 2001, Ginebra, Suiza. Norman Granz fue un empresario de jazz, considerado «él de más éxito de la historia de jazz». Fue mánager de, entre otros destacados artistas del género, Ella Fitzgerald y Oscar Peterson.

¹¹⁷ 23 de septiembre de 1930, Albany, Georgia, Estados Unidos - 10 de junio de 2004, Beverly Hills, California, Estados Unidos. Ray Charles Robinson, más conocido como Ray Charles, fue un cantante, saxofonista y pianista estadounidense de soul, R&B. Entre sus amigos y músicos él prefería que le llamaran "Hermano Ray" Era frecuentemente referido como "El Genio". Charles comenzó a perder la visión a la edad de 5 años y a los 7 años era ciego.

¹¹⁸ Gruñido.

destacando las primeras figuras femeninas de la época del blues clásico: Ma Rainey, Bessie Smith, o las menos conocidas como *Bertha "Chippie"¹¹⁹ Hill*, *Victoria Spivey¹²⁰*, *Wallace¹²¹*, *Alberta Hunter¹²²* o Big Mama Thornton¹²³. Por ejemplo, *Ethel Waters¹²⁴*, *Ivy Anderson*, *Mildred Bailey¹²⁵* y con más énfasis, *Billie Holiday¹²⁶*, interpretaban ya *songs*, canciones y baladas más comerciales de compositores como Jerome Kern¹²⁷, *George Gershwin¹²⁸* o *Cole Porter¹²⁹*.

¹¹⁹ 15 de marzo de 1905, Charleston, Carolina del Sur, Estados Unidos - 7 de mayo de 1950, Nueva York, Nueva York, Estados Unidos. Bertha "Chippie" Hill fue una cantante y bailarina estadounidense de blues y vodevil, conocida especialmente por sus grabaciones con Louis Armstrong.

¹²⁰ 15 de octubre de 1906, Houston, Texas, Estados Unidos - 3 de octubre de 1976, Nueva York, Nueva York, Estados Unidos. Victoria Spivey fue una pianista y cantante de blues. Recorrió Texas muy joven, con compañías ambulantes de comedias, hasta que se trasladó a Saint Louis, donde firmó contrato con la discográfica Okeh, obteniendo gran éxito con su primer single, Black snake blues. Continuó grabando habitualmente hasta 1937.

¹²¹ 1 de noviembre de 1898, Municipio de Plum Bayou, Arkansas, Estados Unidos - 1 de noviembre de 1986, Detroit, Michigan, Estados Unidos. Beulah Thomas, más conocida como Sippie Wallace fue una cantante, pianista y compositora de blues, representativa de las cantantes de blues clásico, junto con Ma Rainey, Mamie Smith o Ida Cox. Procedía del vodevil y grabó desde los años 1920 un buen número de Lps, en sellos como Storyville, Okeh o Atlantic.

¹²² 1 de abril de 1895, Memphis, Tennessee - 17 de octubre de 1984, Isla Roosevelt, Nueva York. Alberta Hunter fue una cantante de blues y jazz nacida en Memphis el 1 de abril de 1895, murió en 1984 en Nueva York.

¹²³ 11 de diciembre de 1926, Ariton, Alabama - 25 de julio de 1984, Los Ángeles, California. Willie Mae Thornton, más conocida como Big Mama Thornton, fue una cantante estadounidense de blues y rhythm and blues. Tocó también la armónica y la batería. Estereotipo de vocalista de blues, su voz era apasionada y exuberante, tendente a los desplazamientos de volumen.

¹²⁴ 31 de octubre de 1896, Chester, Pensilvania - 1 de septiembre de 1977, Chatsworth, Los Ángeles. Ethel Waters fue una actriz y cantante estadounidense de blues, jazz, musicales y góspel. Como actriz fue nominada a un Óscar, siendo la segunda afroamericana en conseguirlo después de Hattie McDaniel.

¹²⁵ 27 de febrero de 1907, Tekoa, Washington - 12 de diciembre de 1951, Poughkeepsie, Nueva York. Mildred Rinker, conocida como Mildred Bailey, fue una cantante estadounidense de jazz. Su rostro llamativo y su voz clara, suave y bellamente modulada la convirtieron en un personaje ideal para la industria radiofónica y musical, pero su robusta figura le impidió cualquier posibilidad de pasar al mundo del cine.

¹²⁶ 7 de abril de 1915, Filadelfia, Pensilvania - 17 de julio de 1959, Nueva York. Eleanora Fagan Gough, más conocida como Billie Holiday y apodada Lady Day, fue una cantante estadounidense de jazz, considerada una de las tres voces femeninas más importantes e influyentes de este género musical, junto con Sarah Vaughan y Ella Fitzgerald.

¹²⁷ 27 de enero de 1885, Sutton Place, Nueva York - 11 de noviembre de 1945, Manhattan, Nueva York. Jerome David Kern fue un popular compositor estadounidense. Escribió más de 700 canciones y más de 100 partituras completas para programas y películas en una carrera que duró desde 1902 hasta su muerte.

¹²⁸ 26 de septiembre de 1898, Brooklyn, Nueva York - 11 de julio de 1937, Cedars-Sinai Medical Center, Los Ángeles. George Gershwin fue un compositor y pianista estadounidense. Es reconocido, popularmente, por haber logrado hacer una amalgama perfecta entre la música clásica y el jazz, lo que se llega a evidenciar en sus prodigiosas obras.

Las cantantes más importantes de las décadas de 1940 y 1950 emergieron de tres importantes círculos instrumentales: del círculo de *Woody Herman*¹³⁰ salió *Mary Ann McCall*¹³¹; de la orquesta de *Stan Kenton*¹³² procedían *June Christy*¹³³ y *Anita O'Day*¹³⁴; y del círculo *bop* de *Charlie Parker*¹³⁵ y *Dizzy Gillespie*¹³⁶, *Sarah Vaughan*¹³⁷, *Carmen McRae*¹³⁸ y *Betty Carter*¹³⁹.

Otras cantantes de esta generación son *Chris Connor*¹⁴⁰, *Jackie Cain*¹⁴¹, *Dakota Staton*¹⁴², *Ernestine Anderson*¹⁴³, *Lorez Alexandria*¹⁴⁴, *Helen Merrill*¹⁴⁵, *Carol*,

¹²⁹ 9 de junio de 1891, Peru, Indiana - 15 de octubre de 1964, Santa Mónica, California. Cole Albert Porter fue un reconocido compositor y letrista de música popular estadounidense, autor de más de mil canciones realizadas principalmente para comedias musicales y películas musicales.

¹³⁰ 16 de mayo de 1913, Milwaukee, Wisconsin - 29 de octubre de 1987, West Hollywood, California. Woody Herman, de nacimiento Woodrow Charles Herman fue un músico estadounidense de jazz, clarinetista, saxofonista alto y soprano, cantante y director de big bands.

¹³¹ 4 de mayo de 1919, Filadelfia, Pensilvania - 14 de diciembre de 1994, Los Ángeles, California. Mary Ann McCall era una cantante de pop y jazz. Además del trabajo en solitario, cantó para Charlie Barnet, Tommy Dorsey, Artie Shaw y Woody Herman. En 1949 ganó la encuesta de Down Beat Readers para "Girl Singer".

¹³² 15 de diciembre de 1911, Wichita, Kansas - 25 de agosto de 1979, Los Ángeles, California. Stan Kenton, fue un músico estadounidense de jazz que ejerció como director de big band, arreglista, compositor y pianista.

¹³³ 20 de noviembre de 1925, Springfield, Illinois - 21 de junio de 1990, Sherman Oaks, Los Ángeles. Shirley Luster, más conocida como June Christy, cantante estadounidense. Se dio a conocer como cantante de la Stan Kenton Orchestra, antes de iniciar en 1954 una exitosa carrera en solitario que la llevó a ser reconocida como la voz más representativa del Cool Jazz de los años cincuenta.

¹³⁴ 18 de octubre de 1919, Chicago, Illinois - 23 de noviembre de 2006, Los Ángeles, California. Anita Belle Colton, más conocida como Anita O'Day, fue una cantante estadounidense de jazz. Se trata de una de las principales voces femeninas del jazz. Su estilo es tradicional, y oscila entre el swing y el bop; tiene un gran sentido de la improvisación y del ritmo. Su voz era ligeramente grave y siempre suave.

¹³⁵ 29 de agosto de 1920, Kansas City - 12 de marzo de 1955, 995 Fifth Avenue, Nueva York. Charles Christopher Parker, Jr., conocido como Charlie Parker, fue un saxofonista y compositor estadounidense de jazz.

¹³⁶ 21 de octubre de 1917, Cheraw, Carolina del Sur - 6 de enero de 1993, Englewood, Nueva Jersey. Dizzy Gillespie, fue un trompetista, cantante y compositor estadounidense de jazz. Gillespie, junto con Charlie Parker, fue una de las figuras más relevantes en el desarrollo del bebop y del jazz moderno.

¹³⁷ Sarah Vaughan fue la primera cantante de jazz en poseer un registro vocal similar al de una cantante de ópera, fue una de las cantantes con mayor capacidad para expresar emociones a través de su voz y está considerada una de las mejores cantantes de su generación.

¹³⁸ 8 de abril de 1922, Harlem, Nueva York - 10 de noviembre de 1994, Beverly Hills, California. Carmen Mercedes McRae fue una cantante de jazz, compositora, pianista y actriz estadounidense. Conocida con el apodo Cantante de cantantes, fue contemporánea de Ella Fitzgerald y Sarah Vaughan, y considerada la virtual sucesora de Billie Holiday.

¹³⁹ 16 de mayo de 1929, Flint, Michigan - 26 de septiembre de 1998, Brooklyn, Nueva York. Lorraine Carter, cantante estadounidense de jazz. Se trata probablemente de la vocalista más innovadora de la historia del jazz, vinculada casi permanentemente a la vanguardia jazzística y con una tendencia constante a la improvisación y a la transgresión de los límites armónicos y melódicos de las canciones.

¹⁴⁰ 8 de noviembre de 1927, Kansas City - 29 de agosto de 2009, Toms River, Nueva Jersey. Chris Connor fue una cantante de jazz estadounidense.

*Sloane*¹⁴⁶, *Nancy Wilson*¹⁴⁷, *Sheila Jordan*¹⁴⁸, *Abbey Lincoln*¹⁴⁹ y *Nina Simone*¹⁵⁰, estas dos últimas, muy reconocidas por su lucha por la igualdad racial.

Por otra parte, también se encuentran las cantantes que evolucionaron el *scat*, desde luego aclarando que esta técnica o tradición fue iniciada por *Louis Armstrong*. Entre ellas se ubican *Anita O'Day*, *June Christy*, *Sarah Vaughan*, *Carmen McRae*, *Dakota Stanton*, *Jackie Cain*, *Annie Ross*¹⁵¹, *Betty Roché*¹⁵², Betty Carter y, como una de las figuras más resaltadas, Ella Fitzgerald.

¹⁴¹ 22 de mayo de 1928, Milwaukee, Wisconsin - 15 de septiembre de 2014, Montclair, Nueva Jersey. Jacqueline Ruth "Jackie" Cain fue una cantante de jazz estadounidense conocida por su asociación con su esposo en el dúo Jackie y Roy.

¹⁴² 3 de junio de 1930, Pittsburgh, Pensilvania - 10 de abril de 2007, Nueva York. Dakota Staton fue una vocalista de jazz norteamericana que fue internacionalmente aclamada en 1957 por su éxito, "The Late, Late Show". También conocida por el nombre musulmán Aliyah Rabia durante un periodo de tiempo, debido a su conversión al Islam interpretado por la Comunidad Musulmana Ahmadiyya.

¹⁴³ 11 de noviembre de 1928, Houston, Texas - 10 de marzo de 2016, Shoreline, Washington. Ernestine Anderson fue una cantante estadounidense de jazz y blues.

¹⁴⁴ 14 de agosto de 1929, Chicago, Illinois - 22 de mayo de 2001, Los Ángeles, California. Fue una cantante de jazz y *gospel* norteamericana, descrita como "una de las más dotadas cantantes de jazz del siglo XX".

¹⁴⁵ 21 de julio de 1930 (edad 89 años), Nueva York. Jelena Ana Milčetić, conocida como Helen Merrill, es una cantante estadounidense de jazz. Caracterizada por una voz cálida y expresiva, pertenece al ámbito estilístico del *cool*.

¹⁴⁶ 5 de marzo de 1937 (edad 83 años), Providence, Rhode Island, Estados Unidos. Cantante estadounidense de jazz.

¹⁴⁷ 16 de marzo de 1954 (edad 66 años), San Francisco, California. Nancy Lamoureaux Wilson, es una guitarrista estadounidense. Es conocida, junto con su hermana Ann Wilson, como las principales integrantes del grupo Heart.

¹⁴⁸ 18 de noviembre de 1928 (edad 91 años). Cantante de jazz estadounidense.

¹⁴⁹ 6 de agosto de 1930, Chicago, Illinois - 14 de agosto de 2010, Manhattan, Nueva York. Anna Marie Wooldridge, conocida como Abbey Lincoln, fue una cantante y compositora estadounidense de jazz, además de actriz y escritora. Se considera como una de las más prestigiosas voces femeninas del jazz que abrió, además, nuevos caminos al canto jazzístico.

¹⁵⁰ 21 de febrero de 1933, Tryon, Carolina del Norte, Estados Unidos - 21 de abril de 2003, Carry-le-Rouet, Francia. Eunice Kathleen Waymon, más conocida por su nombre artístico Nina Simone, fue una cantante, compositora y pianista estadounidense de jazz, blues, *rhythm and blues* y *soul*. Se la conoce con el sobrenombre de High Priestess of Soul. Estilísticamente, la palabra que mejor caracteriza a Nina Simone es eclecticismo.

¹⁵¹ 25 de julio de 1930 (edad 89 años), Mitcham, Reino Unido. Cantante de jazz.

¹⁵² 9 de enero de 1918, Wilmington, Delaware, Estados Unidos - 16 de febrero de 1999, Pleasantville, Nueva Jersey, Estados Unidos. Mary Elizabeth Roché era una cantante de blues estadounidense. Aunque tuvo una carrera esporádica, se hizo más conocida por su versión de "Take the "A "Train" con su compositor Duke Ellington, y "fue famosa por su forma fuerte y dramática de transmitir material de blues".

En el marco del *jazz fusion*¹⁵³ y el *free jazz*¹⁵⁴ también se destacan un sinnúmero de cantantes que ampliaron y exploraron el concepto de usar la voz en términos de aprovechar todo tipo de recursos y sonidos que ésta sugiere: risas, llantos y vocalizaciones en sus interpretaciones, empleando distintas partes de cuerpo como el abdomen, cráneo y pecho como instrumento.

Ya recientemente, en la escena del jazz contemporáneo han surgido una cantidad de artistas en las últimas décadas que han sorprendido con su calidad vocal e interpretativa y en algunas, sus habilidades para la interpretación instrumental y compositiva. Se destacan artistas como a *Natalie Cole*¹⁵⁵, *Cassandra Wilson*¹⁵⁶, *Diane Shchuur*¹⁵⁷, *Patti Austin*¹⁵⁸, *Rachelle Ferrell*¹⁵⁹, *Diana Krall*¹⁶⁰, *Eliane Elias*¹⁶¹, *Norah Jones*¹⁶² entre otras.

¹⁵³ En el mundo del *jazz fusion* se destacan a Phoebe Snow, Rickie Lee Jones, Bonnie Herman, Marlena Shaw, la neerlandesa Ann Burton (Johanna Rafalowicz), Jean Carn, Lorraine Feather, Gayle Moran, Angela Bofill y, especialmente, Dee Dee Bridgewater.

¹⁵⁴ En el *free jazz* hay que señalar la contribución de las estadounidenses Jeanne Lee, Lauren Newton y Jay Clayton; la noruega Karin Krog; las británicas Norma Winstone, Julie Tippets (más conocida por su nombre de soltera: Julie Driscoll) y Maggie Nichols; la francesa Tamia (Tamia Marilyn Hill; de soltera, Washington); la israelí Rimona Francis; y la grecoestadounidense Diamanda Galás.

¹⁵⁵ 6 de febrero de 1950, Los Ángeles, California - 31 de diciembre de 2015, Cedars-Sinai Medical Center, Los Ángeles, California. Natalie Maria Cole fue una cantante estadounidense de jazz, soul y R&B. Hija del legendario cantante de jazz Nat King Cole, tuvo éxitos a mediados de los años 1970 como artista de R&B con los éxitos «*This Will Be*», «*Mr. Melody*», «*Inseparable*» y «*Our Love*». Tras unos primeros pasos en el mundo del R&B urbano, pasó al mundo del *jazz* con toques comerciales.

¹⁵⁶ 4 de diciembre de 1955 (edad 64 años), Jackson, Misisipi, Estados Unidos. Se ha establecido como una de las principales figuras de la década de 1990 con su distintiva voz y su gusto por la experimentación.

¹⁵⁷ 10 de diciembre de 1953 (edad 66 años). Diane Schuur es una cantante y pianista estadounidense de jazz.

¹⁵⁸ 10 de agosto de 1950 (edad 69 años), Harlem, Nueva York, Estados Unidos. Patti Austin es una cantante de soul y quiet storm. Fue apadrinada por Dinah Washington y Sammy Davis Jr. Con una carrera más orientada al estilo *jazz fusion*.

¹⁵⁹ 21 de mayo de 1964 (edad 56 años), Devon-Berwyn, Pensilvania, Estados Unidos. Rachelle Ferrell es una cantante y compositora Americana. Aunque iniciada y partícipe en géneros como el Góspel, R&B y Pop, su corriente más conocida y talentosa es el Jazz contemporáneo. Excelente pianista, violinista y arreglista, dotada además con una impresionante extensión vocal de seis octavas y media.

¹⁶⁰ 16 de noviembre de 1964 (edad 55 años), Nanaimo, Canadá. cantante y pianista de gran éxito comercial. Diana Jean Krall OC, OBC es una pianista y cantante de jazz canadiense. Ha vendido más de 6 millones de discos en los EE. UU. y más de 15 millones en todo el mundo. En total, vendió más discos que cualquier otra artista de jazz durante las décadas de 1990 y 2000.

¹⁶¹ 19 de marzo de 1960 (edad 60 años), São Paulo, Estado de São Paulo, Brasil. Eliane Elias es una pianista brasileña de música clásica y popular, que se aproxima constantemente al jazz y a la fusión de este con las llamadas músicas del mundo, entre ellas la bossa nova de su país de nacimiento. Inició su carrera en el grupo de *jazz fusion* Steps Ahead y se ha destacado también en el mundo de la música clásica. Vive en Nueva York.

3.1.5 Influencias en Latinoamérica y principales cantantes.

Aunque despliegue del jazz en Estados Unidos respecto a la validación de la mujer, ha reflejado una evolución tardía respecto al hombre por diversas condiciones sociales y culturales, el impacto que la mujer ha producido desde las primeras intérpretes de blues hasta el free jazz u otros estilos más contemporáneos, ha traspasado fronteras. Este fenómeno se ha decantado en Latinoamérica conquistando a diversas mujeres que se han sumado a la práctica del jazz, sea como cantantes o instrumentistas. Si bien mencionarlas en su totalidad comprende una labor difícil, se destacarán algunas cantantes que tuvieron o tienen una participación en el mundo del jazz. Cabe destacar la riqueza y pluralidad de los países latinoamericanos, en los cuales abundan un sinnúmero de culturas, reservas naturales, etnias, historia, música y ritmos autóctonos entre otros. Todos estos factores, en algún momento se mimetizaron o fusionaron con el jazz, dando lugar a inagotables fuentes de creatividad e identidad de quienes incursionaron en este género musical y lo siguen explorando o estudiando en la actualidad.

En el caso de Brasil, y con su sello característico fundado en la *bossa nova*¹⁶³, la *samba*¹⁶⁴, entre otros ritmos, se destacan cantantes como *Eliane Elias*¹⁶⁵, *Elis Regina*¹⁶⁶, *Tania María*¹⁶⁷, *Ive Mendes*¹⁶⁸, *Fabiana Passoni*¹⁶⁹, *María Rita*¹⁷⁰ entre otras. El efecto de la

¹⁶² 30 de marzo de 1979 (edad 41 años), Bedford-Stuyvesant, Nueva York, Estados Unidos. Norah Jones es una cantante, compositora, pianista y actriz estadounidense. Ganadora de nueve premios Grammy, ha vendido como cantante más de 40 millones de discos. Su música combina elementos de jazz, blues, soul, country y pop.

¹⁶³ La bossa nova es un género musical de la música popular brasileña derivado de la samba y con una fuerte influencia del jazz.

¹⁶⁴ La samba es un género musical de raíces africanas surgido en Brasil, del cual deriva un tipo de danza.

¹⁶⁵ 19 de marzo de 1960 (edad 60 años), São Paulo. Eliane Elias es una pianista brasileña de música clásica y popular, que se aproxima constantemente al jazz y a la fusión de este con las llamadas músicas del mundo.

¹⁶⁶ 17 de marzo de 1945 - 19 de enero de 1982. Elis Regina fue una cantante brasileña considerada una de las mayores representantes del género musical conocido como MPB.

¹⁶⁷ 9 de mayo de 1948 (edad 72 años), São Luís, Maranhão, Brasil. Tania Maria es una cantante, pianista y compositora brasileña de jazz.

suavidad y la candencia musical combinados con la potencia de dicha cultura, evidencia una alta gama musical.

Por otra parte, Cuba representa un nicho fuerte en el desarrollo del jazz latino, el cual termina por extenderse al resto del continente. Las siguientes, son cinco mujeres cantantes de jazz, que según *The New Yorker* (Revista Garbos, 2019), están a la vanguardia del jazz cubano: *Brenda Navarrete*, *Daymé Arocena*¹⁷¹, *Haydeé Milanés*¹⁷² entre otras. Claro está, sin desconocer el importante trabajo de grandes cantantes de estilos derivados del jazz, salsa, entre otros géneros, como por ejemplo: “desde la locura y el desenfado de *La Lupe*¹⁷³, el azúcar de *Celia Cruz*¹⁷⁴, la sabrosura de *Celina González*¹⁷⁵, la elegancia de *Olga Guillot*¹⁷⁶ o el extraordinario timbre de *Elena Burke*¹⁷⁷. Mujeres que se han inmortalizado sonoramente a nivel internacional (Revista Panamerican World, s.f.)

¹⁶⁸ Ive Mendes nació en una pequeña ciudad del interior de Brasil. Ive tiene la capacidad de hacer la transición entre Bossanova en influencias de Modern Soul, Smooth Jazz y Pop, con una originalidad que la hace única en el mercado, Asia y Europa ahora se refieren a ella como la “Reina brasileña de Smooth Jazz”

¹⁶⁹ Fabiana Passoni es una cantante brasileña más conocida por sus álbumes de jazz *Dim the Lights*, *Let Your Love Rise* e *Inner Bossa*.

¹⁷⁰ 9 de septiembre de 1977 (edad 42 años). Maria Rita, es una cantante brasileña, hija de Elis Regina y del compositor César Camargo Mariano. Es hermana del cantante, músico y compositor Pedro Mariano y del bajista, compositor y productor Marcelo Mariano.

¹⁷¹ 1992 (edad 28 años), Diez de Octubre, La Habana, Cuba. Daymé Arocena es una galardonada cantante de jazz afrocubana de La Habana, que ha sido descrita como la "mejor joven cantante femenina de Cuba". Ella ganó el Premio Juno 2015 por el mejor álbum de jazz, como miembro de la banda de jazz Maqueque actuando con la músico canadiense Jane Bunnett.

¹⁷² 28 de septiembre de 1980 (edad 39 años), La Habana, Cuba. Haydeé Milanés es una cantante cubana, compositora, arreglista y productora musical nacida en 1980 en La Habana, Cuba. Es hija de la figura de la “Nueva Trova”, Pablo Milanés e intérprete representativa de la nueva escena musical cubana.

¹⁷³ 23 de diciembre de 1936, Santiago de Cuba - 29 de febrero de 1992, El Bronx, Nueva York.

¹⁷⁴ 21 de octubre de 1925, La Habana, Cuba - 16 de julio de 2003, Fort Lee, Nueva Jersey. cantante cubana de música tropical.

¹⁷⁵ 16 de marzo de 1929, Jovellanos, Cuba - 4 de febrero de 2015, La Habana, Cuba. Celina González Zamora era una cantante-compositora cubana, que se especializó en "música campesina", música tradicional del campo cubano. Es más sabida por ser coautora de Una Santa Bárbara con su socio Reutilio Domínguez. Su canción fue un éxito, así como lo fue la versión de Celia Cruz.

¹⁷⁶ 9 de octubre de 1922, Santiago de Cuba, Cuba - 12 de julio de 2010, Miami Beach. Olga Guillot fue una cantante cubana de bolero popular en toda América Latina, Estados Unidos y Europa. Durante su carrera artística de casi siete décadas, obtuvo 10 Discos de Oro, 2 de Platino y 1 de Diamante, como así también un premio Grammy Latino a la trayectoria en 2007

¹⁷⁷ 28 de febrero de 1928 - 9 de junio de 2002, La Habana, Cuba. Elena Burke fue una muy popular cantante cubana, con un amplio repertorio de canciones y géneros.

Pasando a otro panorama geográfico, en Chile, Según Vera Cifras¹⁷⁸, la función de la mujer cantante de jazz no solo se inscribe al modelo concreto de la intérprete jazzística de origen norteamericano, sino que también está definida por modelos anteriores, como lo fueron la *vedette* (según un modelo francés) y la cupletista (modelo español): “En todos los casos, Vera Cifras distingue un juego simbólico que transita desde la frivolidad a la sublimación de la cantante, llegando a ser asumida como un personaje, percibido como tal tanto por el público como por el mercado del espectáculo. Todo ello traspasado por los discursos de los entendidos y la prensa especializada”

En esta medida, el recorrido de las mujeres en el jazz chileno hace parte de la singular evolución del género jazzístico, desde su concepción popular hasta su valor artístico. Vera Cifras destaca a algunas exponentes del canto jazzístico tales como *Mirella Latorre*¹⁷⁹ o *Teresa Orrego Salas*, quienes sobrellevaron la resistencia de sus familias que pertenecían a una clase media alta frente a la idea de que éstas se vinculasen a un ambiente que aún estaba marcado por el vedetismo y el rechazo de la vida nocturna como un espacio adecuado de desarrollo profesional para una mujer. En otros casos, mujeres como *Malú Gatica*¹⁸⁰ o *Carmen Barros*¹⁸¹, se destacaron en el canto profesional (y eventualmente jazzístico) a partir de su actividad principal como actrices.

Continuando este recuento parcial de artistas, en Venezuela se destacaron cantantes como María Rivas¹⁸², Soledad Bravo¹⁸³, Biella Da Costa¹⁸⁴, Mariana Rísquez¹⁸⁵, Falon Koch¹⁸⁶ entre otras.

¹⁷⁸ Escritos, investigador y difusor de jazz. Magister en Musicología Latinoamericana en la Universidad Alberto Hurtado. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica en la Universidad de Chile. Ha sido director del Diplomado de Jazz en la Universidad Miguel de Cervantes (2009) y conduce, desde hace más de una década, el programa radial “Holojazz” en Radio Universidad de Chile (102.5 FM).

¹⁷⁹ 26 de marzo de 1919 - 10 de junio de 2010, Santiago de Chile. fue una actriz chilena de radio y televisión.

¹⁸⁰ 15 de enero de 1922 - 10 de agosto de 1997, Santiago de Chile. Malú Gatica fue una actriz chilena de teatro, radio, cine y televisión. Llegó a ser una de las actrices de Chile más populares durante décadas, no sólo por su atractivo físico, sino también por su elegancia, su encanto y su agudeza. Trabajó con muchos actores del cine de Hollywood de su época.

¹⁸¹ 7 de enero de 1925 (edad 95 años). Carmen Aída Barros Alfonso es una actriz, cantante, compositora, profesora de voz, directora de teatro y diplomática chilena, reconocida como la «dama de la comedia musical» o la «figura fundamental de la música chilena».

¹⁸² 26 de enero de 1960, Venezuela – 19 de septiembre de 2019, Miami. Conocida como La rubia con voz de negra. Pronto se trasladó a Aruba, donde se presentó durante dos años y medio en un *show* nocturno

3.1.5 Cantantes de jazz en Colombia.

En el panorama de Colombia, el jazz se pronuncia en voces como las de *Urpi Barco*¹⁸⁷, quien fue una de las cantantes que abrió uno de los *Jazz al Parque* de Idartes en Bogotá, su mezcla musical conserva diversos matices del folclor colombiano:

“Tengo quince años como cantante profesional, soy una artista de la escena del jazz colombiano, soy profesora de la Universidad Sergio Arboleda, en Bogotá, y en mi camino primero exploré las músicas colombianas y luego las apropié a mi música. Más adelante, me enamoré de la improvisación vocal, una disciplina compleja, difícil, que requiere de mucho más estudio, de conocer el lenguaje, pero también la voz” (Pérez, 2018)

En consonancia con lo anterior, Victoria Sur¹⁸⁸, otra artista del jazz colombiano, quien acompañó a la Big Band Bogotá en su debut en *Jazz al Parque*, asumió que la participación

de jazz llamado *Sentimental Journey Through Jazz* —viaje sentimental a través del jazz—, donde asombró al público con su dominio de las variaciones de jazz y el *scat* al estilo de Ella Fitzgerald y de otras divas notables. Su cualidad latin jazz, ha hecho que Venezuela esté presente en festivales y rankings de gran envergadura a escala internacional, siendo hoy día la criolla interprete del género más significativa a escala internacional.

¹⁸³ Soledad Bravo nació el 1 de enero de 1943 (edad 77 años). Es una cantante venezolana de origen español. Dueña de una potente voz y conocedora del vasto repertorio musical hispanoamericano, ha abordado con solvencia los más variados géneros musicales.

¹⁸⁴ Su excelente condición vocal le ha permitido entrar con éxito en el jazz, rock, blues y música latina, géneros de los que ha hecho síntesis para producir un sonido cálido, acogedor, potente e impecable a la vez. Estudió en el conservatorio José Ángel Lamas y en la escuela de Opera de Caracas. También estudió canto con los maestros Francisco Kraus, Yoshiko Miki, Hilda Breer y con Irene Ebersteins.

¹⁸⁵ Bautizada por la prensa hispana como *The New Queen of Latin Soul*. “*El jazz trae la belleza y el don de la improvisación melódica. Yo soy una artista que transmite emociones y qué mejor género para hacerlo que el jazz*”, comenta Rísquez, quien es invitada a participar en el Detroit Jazz Festival junto a la agrupación latina Aguanko, dirigida por Alberto Nacif (México) y Pepe Espinoza (Cuba).

¹⁸⁶ Cantante y violinista. El crecimiento interpretativo de Koch la hace merecedora de una participación especial en la edición 2017 del Festival Internacional del Jazz Naguanagua con el Ensemble Quatretto.

¹⁸⁷ Urpi Barco es una cantante originaria de Bogotá, Colombia. Maestra en Artes Musicales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas con formación en músicas populares, música clásica y jazz, es una de las cantantes más versátiles y activas de la escena musical bogotana.

de la mujer es muy significativa, sobretodo en la parte vocal. Finalmente, como importantes referentes del jazz en Colombia se destacan artistas ejemplares como Claudia Gómez, Martha Gómez, Naty Hernández¹⁸⁹, Gina Savino¹⁹⁰, María Elvira Escandón¹⁹¹, Adriana Romero¹⁹², María Mónica Gutiérrez¹⁹³ entre otras.

3.1.6 Intérpretes vocales: repertorio del presente trabajo creativo.

La selección del material bajo el cual se realizó el presente trabajo, atravesó una serie de cambios, en un principio, se concibió la idea de explorar y crear a partir de las cantantes femeninas de jazz, sus gestos, historia, relación con el público entre otros elementos. Sin embargo, al momento de conversar con el maestro Jaime Uribe, director de la Big Band de la Universidad de Antioquia, y plantearle la propuesta de crear con la orquesta, despertó su interés por la novedad de llevar a cabo una propuesta multidisciplinaria. Fue honesto respecto al repertorio y arreglos disponibles con los cuales contaba la orquesta, asumiendo que montar varias piezas de una sola cantante por ejemplo, iba en contravía de la propuesta del curso como tal y la dinámica que se manejaba con los estudiantes nuevos cada semestre, ya que debían enfocarse en piezas de diferente tipo (jazz americano, latino...).

¹⁸⁸ Victoria Sur es Cantante y compositora colombiana, recorrió los más importantes festivales de música tradicional de su país entre los 10 y los 20 años de edad como integrante del dúo Sombra y Luz con el que fue ganadora de uno de los más importantes premios de la música andina colombiana 'Mono Núñez' (1994).

¹⁸⁹ Cantautora y multi-instrumentista Colombiana. Ganadora del premio "Mujeres en la Música" (WIM) Chapter Colombia. Su canción "Manos de Agua" ascendió al número 2 en el Top 20 de Radio Nacional de Colombia. Naty fue premiada con becas completas, una como Songwriting de *Berklee College of Music* en Boston, Estados Unidos (2019) y la otra como Guitarrista Jazz de La Universidad EAFIT, en Medellín, CO (2013).

¹⁹⁰ Gina Savino estudió música y canto Jazz en Alemania, en la Universität der Künste de Berlín, la Folkwang Hochschule en Essen y Canto Clásico Hindustani en el Global Music Institut en New Delhi, India.

¹⁹¹ María Elvira Escandón es cantante, compositora, bajista y guitarrista. Su carrera como solista -cantante de jazz- se inició en 2001, de la mano de reconocidos jazzistas como William Maestre, Orlando Sandoval, Germán Sandoval, Mario Baracaldo, Antonio Arnedo y Ricardo Uribe.

¹⁹² Adriana Romero, es una actriz, dramaturga y directora de teatro.

¹⁹³ María Mónica Gutiérrez tiene uno de los colores vocales más particulares de la música colombiana contemporánea. La cantautora bogotana lleva ya años moviéndose por el circuito nacional con proyectos cargados de fuerza como El Último Boabdil, Suricato y, más recientemente, Ságan.

Bajo esta premisa, se revisó el repertorio actual de la *big band*, donde había cantantes como Ella Fitzgerald, Natalie Cole, Diane Schuur entre otras.

- ***Ella Fitzgerald***. Ella Fitzgerald es una de las cantantes más influyentes en la historia del jazz. En algunos textos o fuentes, se afirma que nació el 25 de abril de 1918 en New Port News, Estados Unidos, mientras que en otras ubican el año 1917. Su mayor período de crianza fue en Yonkers, en condiciones de pobreza y ciertas tragedias que asolaron su entorno familiar. Luego del fallecimiento de su madre en un accidente de tránsito, Ella estuvo al cuidado de diferentes familiares, sin embargo siempre quiso huir, estuvo internada en un reformatorio escolar. Desde pequeña Ella disfrutaba del baile y el canto, practicaba en un club escolar y en el coro de la *Bethany African Methodist Episcopal Church*¹⁹⁴. Aprendió a tocar el piano y estudiaba atentamente las grabaciones de *Louis Armstrong* y las *Boswell Sisters*¹⁹⁵

No sólo es una gran vocalista del swing, sino que también es considerada una de las grandes voces del todo el jazz contemporáneo, ha sido referenciada como *Lady Ella*, la *Reina del jazz* y la *Primera dama de la canción*. Su rango vocal alcanzaba las tres octavas, hecho que le permitía gran versatilidad, destacando su vocalización clara y precisa y su capacidad para la improvisación (scat).

Como ya se había mencionado anteriormente, Fitzgerald fue descubierta a los diecisiete años en un concurso para jóvenes talentos realizado en el *Apolo Theater* de *Harlem*, fue adquiriendo una rápida reputación por su talento e impecables cualidades para la entonación y sentido del swing.

¹⁹⁴ Iglesia Episcopal Metodista Africana de Betania.

¹⁹⁵ Las Hermanas Boswell eran un grupo de canto de armonía, compuesto por las hermanas Martha Boswell Lloyd, Connee Boswell y Helvetia "Vet" Boswell, conocido por las intrincadas armonías y la experimentación rítmica.

En el auge de las grandes orquestas y aumentando su atractivo para el público, tras una breve colaboración con la banda de *Tiny Bradshaw*¹⁹⁶, *Ella* logró incorporarse a la banda de *Webb* en 1934 contribuyendo al brillo de las costumbres jazzísticas del grupo. En 1938, su voz alcanzó la lista de éxitos con la canción *A-tisket, A-tasket*. Cuando *Webb* falleció en 1939, *Fitzgerald* se hizo cargo del grupo, dirigiéndolo durante los tres años siguientes hasta su disolución en 1942. A su vez, Efectuó numerosas grabaciones con *Louis Armstrong*, *Count Basie*, *Duke Ellington* y en solitario.

En los años cuarenta, sus vocalizaciones scat sobre temas como “*How High the Monn*”¹⁹⁷ o “*Lady Be Good*”¹⁹⁸ condujeron al surgimiento del bop, en esta década donde inicia su carrera como solista, en 1946 empezó a cantar con regularidad en los conciertos de *Norman Granz*¹⁹⁹ *Jazz at the Philharmonic*²⁰⁰, convirtiéndose *Granz* en su mánager. Estuvo de gira con la banda de *Dizzy Gillespie*²⁰¹ y adoptó el bebop como parte de su estilo, y comenzó a incluir fragmentos de *scat* en sus interpretaciones, hecho que consolidó un gran cambio a su favor. Durante los años cincuenta, *Ella* desarrolló una madura concepción de la balada (melodía). Sus interpretaciones de los “libros de canciones” de los grandes escritores norteamericanos de canciones – *Gershwin*²⁰², *Kern*²⁰³- se encuentra entre los documentos más duraderos de la música de los Estados Unidos. Posteriormente, entre los años sesenta y ochenta, *Ella* conservó un alto dominio de todos los diferentes estilos que interpretó, hecho que la hizo acreedora a catorce premios Grammy, incluyendo el Grammy a toda su carrera. Fue galardonada con la

¹⁹⁶ Myron Carlton "Tiny" Bradshaw fue un líder, cantante, compositor, pianista y baterista estadounidense de jazz y ritmo y blues.

¹⁹⁷ “Qué tan alta la luna”

¹⁹⁸ “Señora, sé buena”

¹⁹⁹ Norman Granz fue un empresario de jazz, considerado «él de más éxito de la historia de jazz». Fue mánager de, entre otros destacados artistas del género, *Ella Fitzgerald* y *Oscar Peterson*.

²⁰⁰ JATP es el acrónimo de Jazz At The Philharmonic, un espectáculo itinerante de jazz creado por el productor discográfico *Norman Granz* y que se desarrolló a lo largo de las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta.

²⁰¹ *Dizzy Gillespie*, fue un trompetista, cantante y compositor estadounidense de jazz. *Gillespie*, junto con *Charlie Parker*, fue una de las figuras más relevantes en el desarrollo del bebop y del jazz moderno.

²⁰² *George Gershwin* fue un compositor y pianista estadounidense. Es reconocido, popularmente, por haber logrado hacer una amalgama perfecta entre la música clásica y el jazz, lo que se llega a evidenciar en sus prodigiosas obras.

²⁰³ fue un popular compositor estadounidense. Escribió más de 700 canciones y más de 100 partituras completas para programas y películas en una carrera que duró desde 1902 hasta su muerte.

Medalla Nacional de las Artes y la Medalla Presidencial de la Libertad de Estados Unidos.

Luego de algunas hospitalizaciones en años anteriores por cuestiones cardíacas y de diabetes, Ella falleció en su hogar el 15 de junio de 1996, a la edad de 79 años. Fue homenajeada en un funeral privado. Para el crítico musical José Ramón Rubio (Bitácora Almendrón, 2017), «la carrera de Ella Fitzgerald sólo tiene un secreto: profesionalidad. Ella vivió consagrada por entero a su oficio de cantante». Su vida, sin embargo, fue cualquier cosa menos un camino de rosas.

"Su voz es la voz de una adolescente perpetua esperando a ver qué le trae la vida", dijo a Efe el crítico de jazz, Stuart Nicholson, biógrafo de esta cantante estadounidense cuya voz "clara, cálida y natural", apuntó, tiene una "cualidad intemporal" (EFE, 2017).

- **Natalie Cole.** Fue una cantante estadounidense de jazz, *soul* y R&B que nació el 6 de febrero de 1950. Siendo hija del cantante *Nat King Cole*, se crio en el adinerado distrito de *Hancock Park* de Los Ángeles. Natalie grababa desde su infancia, a los seis años, cantó con su padre un álbum de navidad y a los once años inició su formación, referenciaban a su familia como "*the black Kennedys*"²⁰⁴ y tuvo la oportunidad de conocer a muchos cantantes de jazz, soul y blues.

Cole tuvo la fortuna de iniciar estudios en reconocidas instituciones, entró en la *Northfield School*, una escuela preparatoria elitista de Nueva Inglaterra hasta que su padre falleció de cáncer pulmonar en febrero de 1965. Se inscribió en the *University of Massachusetts Amherst*. Estuvo brevemente en intercambio en la *University of Southern*

²⁰⁴ Los Kennedy negros.

California. Más tarde, regresó a la University of Massachusetts en donde se especializó en Psicología de la Infancia estando en Alemania, graduándose en 1972.

Con el paso del tiempo, empezó cantando en pequeños clubes con su banda, *Black Magic* (Magia negra). Los clubes le daban la bienvenida debido a que había sido la hija de Nat King Cole, pero se decepcionaron cuando empezó a cantar cover de números de R&B y de rock. Varios sellos rechazaron sus propuestas, excepto uno: Capitol Records, el sello donde grababa su padre, escuchó sus grabaciones y firmaron contrato. Su álbum debut fue *Inseparable*, que incluía canciones que habían sido grabadas por *Aretha Franklin*²⁰⁵ y posteriormente “You”, éste último fue un éxito instantáneo gracias a «This Will Be», llegando al Top Ten y ganando más tarde Cole un Grammy Award for Best Female R&B Vocal Performance.

Cole también ganó *Best New Artist* en *Grammy Awards* por sus logros. Debido a la apariencia de Cole como «la nueva Aretha Franklin». Cole obtendría su primer disco de platino con su tercer lanzamiento, *Unpredictable (Impredecible)* gracias al hit número uno de R&B "*I've Got Love on My Mind*" ("Tengo amor en mi mente").

A principios de 1979, la cantante obtuvo una estrella en el *Hollywood Walk of Fame*. A lo largo de su carrera obtuvo gran cantidad de premios y reconocimientos a pesar de la situación que atravesó con la adicción a las drogas y la reacción de los medios y público. Paulatinamente reinició su regreso a las grabaciones y ritmo musical que llevaba, cantando clásicos de su padre, realizando nuevos sencillos y firmando nuevos contratos.

El elemento que la acercaba más al jazz, que fue en uno o dos trabajos discográficos, predominaba su voz tipo balada, con su registro mezzosoprano evidenciaba la cadencia,

²⁰⁵ 25 de marzo de 1942, Memphis, Tennessee, Estados Unidos - 25 de marzo de 1942, Memphis, Tennessee, Estados Unidos. Aretha Louise Franklin fue una cantante estadounidense de soul, R&B y góspel. Nombrada como «Lady Soul» o «Queen of soul», fue una de las máximas exponentes de aquel género, y una de las más grandes transmisoras de góspel de todos los tiempos, así como una de las artistas más influyentes en la música contemporánea.

suavidad y limpieza. Un ejemplo de ello estriba en el álbum “*Take a look*” con el cual ganó un premio a mejor álbum de jazz vocal y el otro álbum de pop/jazz en la categoría de mejor colaboración, un dueto con su padre Nat King Cole, “*When I fall in love*”. Natalie Cole falleció debido a complicaciones cardíacas a los sesenta y cinco años de edad, en los Ángeles, su lugar de residencia.

- ***Diane Schuur***. Diane Schuur nació el 10 de diciembre de 1953 en el estado de Washington con ceguera, mientras unos afirman que fue congénita otros estiman que se produjo por complicaciones en el hospital, sin embargo, esto no sería impedimento para la vida artística que empezó a forjar. Comenzó a cantar a los dos años y medio y su vida ha estado siempre sobre los escenarios. En sus comienzos su estilo era muy cercano al country y fue evolucionando progresivamente. Su perfil como cantante y pianista la ha elevado a las más importantes experiencias en el mundo del jazz

En 1971 graba su primer *single*, un tema country titulado “*Dear Mommy and Daddy*”. Instruida en la escuela de divas como *Dinah Washington*²⁰⁶, ha logrado una brillante carrera de más de tres décadas, dos Grammys, presentaciones en la Casa Blanca y un sinnúmero de presentaciones en festivales y conciertos en todo el mundo. Ha tocado con *Count Basie Orchestra*²⁰⁷, *Ray Charles*²⁰⁸, *Stan Getz*²⁰⁹, e incluso un álbum conjunto con BB King. En 1987, realizó electrizantes grabaciones – sobretodo blues- con la orquesta de Count Basie, bajo la dirección de Frank Foster, fusionando la robustez de Dinah Washington con la agilidad y la frescura de Ella Fitzgerald. Esta época resulta ser de gran impacto para la artista.

²⁰⁶ Dinah Washington, nacida como Ruth Lee Jones, fue una cantante estadounidense de rhythm and blues, jazz, blues.

²⁰⁷ La Orquesta Count Basie es una gran banda de 16 a 18 piezas, uno de los grupos de jazz más destacados de la era del swing, fundada por Count Basie en 1935 y grabando regularmente desde 1936.

²⁰⁸ Ray Charles fue un cantante, saxofonista y pianista estadounidense de soul, R&B.

²⁰⁹ Stan Getz fue un saxofonista tenor estadounidense de jazz. Considerado como uno de los más importantes saxofonistas tenores de la historia del jazz.

Entre algunas de las críticas a su trabajo, y luego de afirmar que fue una tarea difícil, en vista de que la cantante cuenta con amplios registros vocales y a lo largo de su carrera, ha realizado versiones de casi todos los clásicos, se resalta la siguiente canción:

“Finalmente nos hemos decidido por esta versión del clásico contenido en su grabación *Talkin about you*, en el que destacamos el trabajo vocal, así como un saxo que derrite un iceberg creemos recordar que del mítico Tom Scott: *Louisiana Sunday Afternoon*” (Crítica de Jazz, s.f.)

La crítica se ha referido al potencial de Diane Schuur como una artista que puede situarse entre las más destacadas cantantes de jazz, aunque su repertorio incluya en gran parte, temas pop. Si bien ha alcanzado un reconocimiento mayor en Europa, e incluso en Latinoamérica, todavía parece no suceder de la misma forma en su país natal.

Cabe decir que las piezas que se abordaron en la interpretación voz-cuerpo del presente trabajo, obedecen a versiones interpretadas Natalie Cole y Diane Schuur.

3.1.7 Repertorio musical del presente trabajo creativo.

I wish you love

Composición: Leo Chauliac y Charles Trènet

Letra versión Natalie Cole

Año: 1942

*Goodbye, no use leading with our chins
This is where our story ends
Never lovers, ever friends
Goodbye, let our hearts call it a day
But before you walk away
I sincerely want to say*

*I wish you bluebirds in the spring
To give your heart a song to sing
And then a kiss, but more than this
I wish you love*

*And in July a lemonade
To cool you in some leafy glade
I wish you health
But more than wealth
I wish you love*

*My breaking heart and i agree
That you and i could never be
So with my best
My very best
I set you free*

*I wish you shelter from the storm
A cozy fire to keep you warm
But most of all when snowflakes fall
I wish you love
But most of all when snowflakes fall
I wish you love
I wish you love
I wish you love, love, love, love, love
I wish you love²¹⁰*

²¹⁰ Adiós, no tiene sentido hacernos más daño
Aquí es donde nuestra historia termina
Nunca amantes, siempre amigos
Adiós, dejemos que nuestros corazones se tomen un descanso.
Pero antes que te vayas

La canción fue grabada por primera vez por una cantante francesa llamada Lucienne Boyer en 1942, Truffaut la incluye en su película *Baisers volés* de 1968. La música es muy conocida e incluida en diferentes películas en *Iris* en 2001 y en “*Cuando menos te lo esperas*” en 2003 (*Something’s Gotta Give*) y por último en 2010 en *Ces amours-là*.

Es una canción escuchada y bailada por toda una generación, ahora bien para los franceses se titula *Que reste-t-il de nos amours?* y aun siendo extremadamente popular y conocida, para los hablantes ingleses se titula *I wish you love* y la letra fue adaptada por el compositor americano *Alberty Askew Beach*. Es Keely Smith en 1957 la primera cantante que graba esta canción en inglés obteniendo un éxito arrasador y que a su vez, convirtió la canción en una pieza estándar (El Culturazo, s.f.)

Sinceramente, quiero decir
Te deseo pájaros azules en primavera
que le regalen a tu corazón una canción para cantar
Y luego un beso, pero más que eso
Te deseo amor.
Y en julio una limonada
para refrescarte en algún claro del bosque
Te deseo salud
Pero más que riqueza
Te deseo amor.
Mi corazón roto y yo aceptamos
Que usted y yo nunca podremos ser
Así que con mi mejor deseo
el mejor de todos
Te dejo libre.
Te deseo un refugio en la tormenta
Un fuego acogedor que te dé calor
Pero, sobre todo cuando los copos de nieve caigan
Te deseo amor
Pero, sobre todo cuando los copos de nieve caigan
Te deseo amor, te deseo amor
Te deseo amor, amor, amor, amor, amor
Te deseo amor

Caught a touch of your love

Composición: Craig Bickhardt y Jack Keller

*I'm not feeling like I usually do
I think it might have something
To do with you
Every time you're near me
My body gets hot
Don't need a doctor
I know what I've got*

*Caught a touch of your love
It came on overnight
I must have held you too tight
Last night
Caught a touch of your love*

*Your affection has affected me
I'm feeling kind of dizzy
And weak in the knees
I've been in love before
But never so bad
You're in my system
And it's driving me mad*

*The fever from your kisses
Tears me apart
It starts from your lips
And goes straight to my heart
No use pretending
'Cause, baby, I'm sure
There's no cure
And I've just gotta have more²¹¹*

²¹¹ Atrapé o cogí un toque de tu amor

No me estoy sintiendo como usualmente lo hago
Creo que podría tener algo
Que ver contigo

La versión que se interpretará de dicha canción aparece en *Diane Schuur & the Count Basie Orchestra*, un álbum en vivo en el año 1987 y arreglado por Frank Foster.

3.2 La Unidad en la Voz-Cuerpo.

En el acto de comunicar y expresar ideas, pensamientos, emociones y/o necesidades, la voz comprende un complejo y completo mecanismo que acciona diferentes sistemas y partes del cuerpo, conectando así, aspectos físicos y psicológicos presentes en el ser humano. En este sentido, la emisión de la voz se transparenta en el trabajo del sistema fonatorio, el cual

Cada vez que estás cerca de mí
Mi cuerpo se calienta
No necesito un médico
Yo sé lo que tengo

Cogí un toque de tu amor
apareció de madrugada
Debo haberte abrazado demasiado fuerte
Anoche
Cogí un toque de tu amor

Tu afecto me ha afectado
Me siento un poco mareada
Y se me aflojan las rodillas
He estado enamorada antes
Pero nunca tanto
Estás en mi sistema
Y me estás volviendo loca

El ardor de tus besos
me destroza
comienza en tus labios
Y va directo a mi corazón
Inútil fingir
'Cause baby, estoy segura
No hay cura
Y solo deseo tener más

está dotado de la acción individual y conjunta de diferentes órganos. Entender cómo o de qué manera intervienen en la producción de la voz, sugiere el estudio y asimilación del cuerpo como sistema autónomo y funcional.

3.2.1 Estructura anatómica y funcional de la voz

El sistema fonatorio combina simultáneamente acciones respiratorias, fonatorias y de resonancia. El aire que se inspira y se instala en los pulmones generando un descenso del diafragma, el cual regresa a su posición original una vez que el aire es espirado. En este momento, la fonación se efectúa por la acción de los músculos que se encuentran al interior de la laringe, los cuales tienen como función variar el grado de tensión de las cuerdas vocales al igual que su participación en los movimientos vibratorios de abertura y cierre durante la espiración, generando así, la producción del sonido. Una vez que éste surge, se articula y amplifica través de las zonas bucal, nasal, faríngea u otros apoyos. De acuerdo con lo anterior, Tulón (2016, pág. 14) expone lo siguiente:

“Cuando queremos emitir un sonido, sea para hablar, cantar etc., las cuerdas vocales se cierran. En esta situación, el aire espirado no encuentra vía libre para salir y se crea una presión; cuando ésta alcanza un grado determinado, vence la resistencia que le ofrecían las cuerdas vocales y al pasar a través de la hendidura que éstas le dejan las hace ondular (o vibrar) produciendo un leve sonido que será más grave o más agudo según el grado de tensión al que sean sometidas (entre otros condicionantes). El sonido resultante se ampliará al pasar por las cavidades de resonancia. Estas cavidades son los espacios vacíos de la vía respiratoria: tráquea, laringe, faringe, boca y fosas nasales. El resonador natural de la voz es la boca para los sonidos orales, y las fosas nasales para los nasales. El resto de cavidades son auxiliares de los resonadores principales y entran en acción según el tipo de sonido que queramos producir”

La emisión de la voz atraviesa un proceso natural y orgánico, la cual puede evidenciar, estados de tensión, compensaciones musculo esqueléticas, actitudes psicológicas, entre otros factores. En resumen, la voz devela las características de la conducta comunicativa de

la persona (2016). A continuación, se ampliará la función de los aparatos que intervienen en la producción de la voz.

- **Aparato respiratorio.** El proceso del aparato respiratorio, radica en un intercambio gaseoso en el cual la sangre capta el oxígeno atmosférico y elimina el dióxido de carbono (CO₂) producto de desecho del metabolismo. El órgano principal del aparato respiratorio es el pulmón²¹², el cual consta de bronquios²¹³, bronquiolos²¹⁴ y alveolos²¹⁵; en los alveolos pulmonares se produce el proceso de intercambio gaseoso, generando una eficiente eliminación de dióxido de carbono de la sangre.

En general, las partes que componen el aparato respiratorio son las fosas nasales²¹⁶, boca²¹⁷, faringe²¹⁸, laringe²¹⁹, tráquea²²⁰ y pulmones. Los músculos

²¹² Los pulmones son estructuras anatómicas pertenecientes al aparato respiratorio, se ubican en la caja torácica, a ambos lados del mediastino. Debido al espacio ocupado por el corazón, el pulmón derecho es más grande que su homólogo izquierdo. Poseen tres caras; mediastínica, costal y diafragmática, lo irrigan las arterias bronquiales y las arterias pulmonares le llevan sangre para su oxigenación. Embriológicamente deriva del endodermo.

²¹³ Los bronquios son la entrada a los pulmones. Se dividen en dos, el derecho y el izquierdo; el derecho cuenta con tres ramas mientras que el izquierdo con dos.

²¹⁴ Los bronquiolos son las pequeñas vías aéreas en que se dividen los bronquios llegando a los alvéolos pulmonares.

²¹⁵ Los alvéolos son estructuras microscópicas con forma de saco rodeadas por paredes celulares muy finas. A través de la pared alveolar se produce el intercambio de gases entre la sangre y el aire inspirado, de tal forma que el dióxido de carbono (CO₂) deja la sangre y se expulsa al exterior y el oxígeno (O₂) entra en la sangre para ser transportado a los diferentes tejidos de todo el cuerpo.¹

²¹⁶ Son dos amplias cavidades cuya función es permitir la entrada y salida del aire, el cual se humedece, filtra y calienta a través de unas estructuras llamadas cornetes.

²¹⁷ También denominada como una cavidad bucal o cavidad oral.

²¹⁸ Estructura con forma de tubo situada en el cuello y revestido de membrana mucosa; conecta la cavidad bucal y las fosas nasales con el esófago y la laringe.

²¹⁹ Es un conducto que permite el paso del aire desde la faringe hacia la tráquea y los pulmones. En la laringe se encuentran las cuerdas vocales que dejan entre sí un espacio llamado glotis.

²²⁰ Es un conducto en forma de tubo que tiene la función de hacer posible el paso del aire entre la laringe y los bronquios. Su pared está reforzada por un conjunto de cartílagos con forma de C que dificultan que la vía se colapse por compresión externa sobre el cuello.⁶

respiratorios que intervienen en la inspiración y exhalación son el diafragma²²¹ y los músculos intercostales²²².

El oxígeno que se inspira por las fosas nasales y se conduce por la faringe, laringe y tráquea, llega a los pulmones generando el descenso del diafragma y la apertura de los músculos intercostales, una vez allí, se genera el intercambio gaseoso en los alveolos intercostales y este aire es espirado como dióxido de carbono. Este proceso mecánico y orgánico comprende proceso vital para el cuerpo, sin oxígeno no hay vida.

²²¹ es un tejido músculo tendinoso encargado de la respiración. Cuando se inhala, el diafragma se contrae y el espacio disponible en la cavidad torácica se agranda.

²²² Los músculos intercostales agrupan a las láminas musculares que ocupan los espacios comprendidos entre dos costillas vecinas. Se ubican en la parte anterior y lateral del tórax y su función es actuar en los movimientos respiratorios.

- **Aparato fonatorio.** La fonación es el proceso mediante el cual se produce la voz y se articulan o pronuncian palabras, gritos, llanto, melodías, entre otros. En este aparato confluyen tres conjuntos de órganos diferenciados: órganos de respiración (cavidades infragloticas: pulmones, bronquios y tráquea); órganos de fonación (cavidades glóticas: laringe, cuerdas vocales y resonadores nasal, bucal y faríngeo) y órganos de articulación (cavidades supraglóticas: paladar, lengua, dientes, labios y glotis). Se puede afirmar que dicho proceso atraviesa dos sistemas concretamente, de fonación y articulación, donde el primero es el encargado de generar el impulso de aire cargado de ondas sonoras, abarcando desde los pulmones hasta las cuerdas vocales. Y el segundo, es el encargado de modular los sonidos.

A su vez, se asume que el correcto funcionamiento del aparato fonador es controlado por el sistema nervioso central, ya que el control del habla se ejerce en el área de Broca, situada en el hemisferio izquierdo de la corteza cerebral.

Regresando al mecanismo del aparato fonatorio, para convertirse en sonido, el aire procedente de los pulmones debe provocar una vibración, y la laringe es el primer lugar en que se genera, la cual está formada por un conjunto de cartílagos y una serie de ligamentos y membranas que sostienen unas bandas de tejido muscular llamadas cuerdas vocales. Los músculos que se encuentran al interior de la laringe se clasifican en tres grupos: tensores cordales, aductores cordales y abductor cordal (Ver anexo 5). Tensores cordales (cricotiroideo y tiroaritenideo): tienen por función variar el grado de tensión de las cuerdas vocales. Aductores cordales (ariaritenideo, cricoaritenideo lateral y tiroaritenideo): están inervados por el recurrente o laríngeo inferior y participan en el movimiento de cierre de las cuerdas vocales. El abductor cordal (cricoaritenideo posterior): es el que interviene en el movimiento de apertura de las cuerdas vocales

La tensión, elasticidad, altura, anchura, longitud y grosor de las cuerdas vocales pueden variar, lo que da lugar a diferentes efectos sonoros. Los sonidos (sonoros²²³ o sordos²²⁴) producidos logran moldearse gracias a la apertura o cierre de la cavidad bucal, posicionando la lengua en el camino del aire o haciéndolos rebotar en distintas partes del paladar. Aquí se activan los resonadores encargados de amplificar la voz, los cuales propagan el sonido brindándole más volumen, potencia e intensidad. En el caso de los cantantes, actores u otros profesionales de la voz, se suelen emplear con mayor consciencia y habilidad ya que precisan de una complejidad mayor a la habitual, hecho que integra con mayor frecuencia los diferentes resonadores del cráneo.

- ***Centro de gravedad y equilibrio.*** Confirmando la importancia del sistema nervioso, respiratorio y fonador en la producción del sonido, y reconociendo a nivel general, que el cuerpo es una estructura que funciona gracias al trabajo en red de los diferentes sistemas que compone, es preciso hablar del centro del cuerpo como un lugar que conecta las extremidades y en el cual convergen diferentes funciones de tipo motor, orgánico y emocional.

El centro de energía del bajo vientre, conocido también como centro de gravedad del cuerpo, constituye un lugar concreto para la respiración en la zona ventral, favoreciendo entre otros aspectos, el apoyo de la voz, la cual emerge con energía y conciencia de la respiración, teniendo la sensación que todo el cuerpo coopera en la fluidez, profundidad y alcance del sonido.

“El denominado centro de gravedad es el centro de simetría de masa, donde se intersectan los planos sagital, frontal y horizontal. En dicho punto, se aplica la resultante de las fuerzas gravitatorias que ejercen su efecto en un cuerpo” (Definición.de, s.f.)

²²³ Sonidos que se producen con vibración de las cuerdas vocales. Por ejemplo las vocales y algunas consonantes como m, l, b, d, r entre otros.

²²⁴ Sonidos que se producen sin vibración de las cuerdas vocales. Por ejemplo consonantes como h, j, t y s.

En el caso del cuerpo humano, el centro de gravedad, que a su vez es un punto de equilibrio, se ubica en la pelvis. El sentido del equilibrio se desarrolla en los primeros años de vida del ser humano, el cual consta del funcionamiento adecuado de aspectos como: el sistema vestibular del oído, la vista y el sistema propioceptivo. El primero reside en el oído interno, el cual contiene un líquido y genera movimiento en pequeños filamentos que llevan la orden al cerebro, y éste, a su vez, a los músculos responsables de la acción; el segundo, obedece al sentido de la vista, ya que a través de ella se percibe una panorámica más completa del ambiente, del lugar que ocupa el cuerpo o la profundidad y distancia de los objetos; y en tercer lugar, el cual, a través de unos sensores y receptores nerviosos ubicados en los músculos, articulaciones, ligamentos, tendones y huesos, que envían la información al cerebro y así determinar la posición exacta del cuerpo o reaccionar ante situación imprevista de movimiento.

Al caminar normalmente, dependiendo de su posición, el centro de gravedad es atravesado por la denominada línea de gravedad, la cual comprende una línea imaginaria que atraviesa las vértebras cervicales medias y lumbares medias, así como el frente de las vértebras dorsales. El punto de mayor altura de esta línea se ubica cuando la extremidad que lleva el peso se encuentra en el centro de su superficie de apoyo, y el más bajo, cuando se da el apoyo doble, es decir, cuando los dos pies están apoyados en el suelo. Cuando se produce el cambio o transferencia de peso entre ambos pies, la pelvis y el tronco basculan lateralmente inclinándose al lado en el cual reside.

3.2.2 *Cualidades de la voz.*

Entre las características que determinan y definen la calidad de la voz se resaltan las siguientes. El reconocimiento de las éstas favorece la conciencia vocal-corporal y en gran medida, la adquisición de una mayor potencia y dominio de este instrumento corporal.

- **Tono.** Es la cualidad verbal y no verbal de la voz, esencial en la comunicación, ya que además de obtener información de la “*altura musical*” que se puede alcanzar y sus cualidades (agudo, medio o grave), también brinda información sobre la expresión, dejando en evidencia las emociones que le acompañan. Es así como las formas expresivas desde la alegría al llanto, quedan registradas a través del tono. Por ejemplo: natural, seco, autoritario, dulce, amable, enojado, emocionado, contento, agresivo, natural, irónico, dubitativo, de interrogación, indecisión, exclamación, incertidumbre, suspenso entre otros. Los diferentes tonos otorgan más sentido y expresividad a la palabra.
- **Altura.** es la calidad del sonido, está en relación directa con el número o frecuencia de vibraciones por segundo. Varía entre lo grave y lo agudo. A Mayor cantidad de vibraciones resalta la voz aguda y a menor cantidad de vibraciones, voz grave.
- **Timbre.** Es la cualidad que hace posible que una persona sea diferente de otra, tan solo por escuchar su voz. El timbre refleja la personalidad de la voz, también conocida como el color de la voz o identidad sonora, el cual, está determinado por la forma de los órganos articulatorios, y a su vez, por la educación vocal (timbre nasal, mixto, entre otros).
- **Intensidad.** Depende de la fuerza con la que se expulsa el aire, por tanto, está relacionada fundamentalmente con el mecanismo respiratorio. Conocida también como la fuerza o potencia, condiciona la amplitud de la vibración de las cuerdas vocales y se mide en decibelios.
- **Velocidad.** Es la rapidez con la que nos expresamos. Debe ajustarse al tipo de pensamiento o sentimiento que el orador quiere transmitir.
- **Volumen.** Es la fuerza sonora que se emplea para llegar al público. Equilibrar y ajustar el volumen a las necesidades del espacio y contexto, es de vital importancia para

generar una experiencia agradable tanto para quien emite la voz como para los espectadores u oyentes.

- **Duración.** Es el tiempo que persiste la emisión de la voz.

3.2.3 La voz del cuerpo o el cuerpo de la voz.

En las experiencias y vivencias que teje el ser humano a lo largo de su vida, se enlazan vestigios del pasado, hábitos, preguntas, deseos, proyecciones del futuro entre otros aspectos que van configurando su perspectiva del mundo y el lugar que ocupa en él. En esta construcción, el cuerpo es el primer elemento de materializa dicha panorámica, pues constituye un vehículo físico que ocupa un lugar, un cuerpo que se mueve, que desarrolla habilidades, que responde a una serie de comandos y emociones. Un cuerpo que se expresa, siendo la voz uno de los medios de expresión y en diversas ocasiones, simultáneo al movimiento.

Aunque la voz y el cuerpo puedan verse como dos elementos aparentemente aislados, se decantan en un dúo inseparable, el cual se convierte en un instrumento que expresa y trasluce sensaciones y percepciones internas. En este caso, resulta de gran importancia desarrollar y ampliar una actitud observadora y de escucha frente a aspectos como, los códigos no verbales del cuerpo, el volumen, forma e intensidad de la voz, los gestos, las muletillas, las pausas, todas las posibilidades que den cuenta de la utilización y apropiación de la relación voz-cuerpo, tanto en un ámbito cotidiano como profesional.

Ampliar y explorar la voz que puede traducirse en risas, llantos, vocalizaciones, cantos, gritos, sollozos, entre otros, deriva una multiplicidad de recursos que se activan a nivel

corporal, en el cual, residen apoyos como el abdomen, cráneo y pecho, (incluso movimientos) que constituyen cavidades de acción y resonancia en la emisión de la voz simultáneo a la sensación interna del individuo. En torno a este diálogo, Barba afirma lo siguiente:

“La voz como proceso fisiológico compromete todo el organismo y lo proyecta en el espacio. La voz es una prolongación de nuestro cuerpo. Nos da la posibilidad de intervenir de un modo concreto, incluso a distancia. Como una mano invisible. La voz se extiende más allá de nuestro cuerpo, y actúa, y todo nuestro cuerpo vive y participa en esta acción. El cuerpo es la parte visible de la voz y puede verse dónde y cómo nace el impulso que se convertirá en sonido y palabra. La voz es cuerpo invisible que obra en el espacio. No existe separación ni dualidad: voz y cuerpo. Existen solamente acciones que comprenden a su organismo en su totalidad” (Barba, 1986, pág. 80)

La articulación de la palabra como vehículo de pensamientos, ideas y estados va componiendo la historia personal de los individuos respecto a las formas de simbolizar e interactuar con el mundo. Es así como se va consolidando un sello personal, una forma única de usar el soporte fisiológico, psíquico y emocional de la voz al igual que su materialización.

Al hablar de danza, necesariamente se alude al concepto de cuerpo y al relacionar éste, la voz conserva un carácter implícito. En el capítulo La danza y su voz, Ixiar Rosas²²⁵ presenta algunas afirmaciones de su encuentro con la creadora Irena Tomazin²²⁶, en el cual ésta última expresa lo siguiente: “Nunca habría llegado a lugares a los que estoy llegando

²²⁵ 19 de enero de 1972 (edad 48 años), Lasarte-Oria, España. Ixiar Rozas Elizalde es una escritora, dramaturga, investigadora de artes escénicas y docente. Universidad Autónoma de Barcelona.

²²⁶ 19 de febrero de 1979. Irena Z. Tomažin es una intérprete eslovena, coreógrafa y profesora de voz. El núcleo (corazón) de su trabajo es la voz en su variada existencia. Comenzando su educación de baile por la necesidad de moverse y liberar tensiones e inspiraciones internas, su práctica de actuación se ha desplazado desde entonces hacia la investigación en torno a la voz encarnada. Su trabajo de voz es siempre físico, conectado con el cuerpo, el gesto / la danza y el espacio, pero al mismo tiempo está muy orientado hacia las texturas sonoras de la voz. Su práctica se manifiesta en forma de pensamientos, canciones, eventos de palabras habladas y conciertos experimentales, así como a través de la dirección de danza y teatro. A veces surge del encuentro y la colaboración con otros artistas, otras veces de estar solo, haciendo espacio para escuchar lo que está afuera y adentro.

con la voz si trabajara sólo con el cuerpo” “No quiero decir que sea mejor, sino que la voz me está hablando sobre otro cuerpo. Cómo ese cuerpo interno sale al exterior a través de la voz... Es un lugar muy frágil porque la escucha, el sentido de la escucha es algo muy íntimo” (pág. 68). Es de resaltar la importancia de dialogar con un cuerpo interior, con la sutileza individual de interpretar y escuchar, auscultar las acciones internas y críticas que se potencian en el diálogo ficcional con el pasado consolidan un material importante para la indagación corporal y perceptiva.

El cuerpo se inscribe y actúa paralelamente en esta dinámica, pues, en correspondencia con la voz, constituye vehículos de transmisión, de exposición de un mundo interior y exterior. La experiencia en el uso de la voz no alude solamente a un tema fonético o pragmático, es necesario develar o decantar otras voces que referencian códigos culturales, sociales e ideologías que se materializan en acciones. Dichas acciones se instalan en un cuerpo que se mueve, transita, manipula, funciona de una manera y no de otra, lo cual comprende una constante transformación de éstas.

En el caso de los cantantes, son artistas que pueden gozar de una gran versatilidad ya que su instrumento está comprometido con su ser, cuerpo y todos los aspectos que integran la personalidad. A su vez, es un instrumento complejo que requiere el autoconocimiento y autocuidado ya que se fusiona en alto grado con los demás elementos de la música, en este caso, del jazz y transversaliza todo lo que musicalmente se genera. Vale la pena recordar que el jazz nació directamente de la música vocal, no es ajeno que muchos músicos traten de imitar la voz humana con sus instrumentos, situación que es evidente en los sonidos *growl* de trompetistas y trombonistas. La toma de conciencia en un sentido más amplio, la voz ocupa un lugar preponderante en la formación de la cultura desde tiempos ancestrales, además de favorecer la comunicación, gestó una significativa contribución en el rito, los cantos y los rezos de las congregaciones religiosas o festivas, generando así, identidad de pueblos y sociedades. Una identidad expresada en la voz de un cuerpo y de muchos cuerpos en una sola voz. Tomar conciencia de la conducta del pensamiento. Esto implica la liberación de la energía contenida en diferentes zonas de la cabeza (huesos parietal,

occipital y frontal, centro del rostro y parte alta de la cabeza). Tomar conciencia de las mandíbulas liberando sus posibles tensiones.

Ahora bien, encontrar la expresión auténtica de la voz implica un reencuentro consigo mismo, de autoconocimiento y autocontrol. Al tomar consciencia de la voz y generar esta amplia reflexión de sí mismo, se construye amplia el concepto del cuerpo como caja de resonancia de la voz. Según el método *Cos-Art*²²⁷, *impostar*²²⁸ el cuerpo es preparar la impostación de la voz, y en esta medida, establece los siguientes postulados (2015, págs. 271-274):

Tomar conciencia de la articulación atlantooccipital que se contrae al apretar las mandíbulas. Ya que al forzar estas dos articulaciones se generan grandes tensiones en las cervicales. Tomar conciencia del cuello por delante y por detrás. Realizar un recorrido interior desde el centro del pecho hasta las manos. Importancia y conciencia de las articulaciones como partes que unen. Tomar conciencia de la zona del estómago por delante y por detrás y equilibrar su energía hacia los laterales, a las manos o a los pies. Tomar conciencia del vientre y de la zona de los lumbares, sacro y coxis, percibiendo la relación interior de estas zonas con las piernas y pies.

La toma de conciencia invita a la presencia del cuerpo y la voz como una entidad que influye en la relación consigo mismo y con el otro, en todo momento. Sugiere la capacidad para percibir el movimiento y el sonido que proyecta el cuerpo: por qué se hace, de dónde se genera, por qué no se dice, qué se dice, qué posturas adopta, entre otros elementos que están provistos de sentido y significado, y que tienen una historicidad en la construcción

²²⁷ Cos-Art es un método que ha desarrollado Yiya Díaz en Barcelona, con más de cuarenta años de experiencia en la prevención y superación de problemas psicofísicos, que dificultan el aprendizaje musical, la vida cotidiana y profesional. Es la conciencia de cómo canalizar la fuerza creadora para una acción sin tensión, es conexión con uno mismo para poder comunicar hacia afuera. El método identifica el cuerpo físico con la persona.

²²⁸ Controlar el nivel y la intensidad de la voz para poder emitir un sonido uniforme y pleno, sin vacilación ni temblor.

simbólica y comunicativa del sujeto. *Feldenkrais* citado por Segrera Guzmán²²⁹ (Guzmán, 2014) acude a conceptos como autoconciencia, autoobservación, autoimagen, autoeducación entre otros ámbitos, que conviene citar en el presente texto y establecer puntos de encuentro entre el cuerpo y la voz.

La autoconciencia tiene que ver con la acción y la provee de significado: lo que el individuo hace, piensa y siente. Sin la activación de dicha conciencia, el instinto cobraría un valor central y las acciones carecerían de reflexión. En este caso, y según *Feldenkrais* citado por Segrera, la autoconciencia es un proceso que está íntimamente relacionado con la autoeducación y con dos nociones: la autoimagen y los hábitos. Posibilitar y profundizar en estos aspectos puede facilitar un mayor autoconocimiento y mejoramiento de las prácticas alrededor de la voz-cuerpo.

La autoconciencia sugiere un estado de atención y revisión constante de los hábitos. Es ahí donde se construye el marco general de las metas, proyectos o visualizaciones del ser. Que por una parte, va componiendo, la autoimagen, relacionada con la representación que el subconsciente tiene de sí mismo, determinando así, las acciones que ejerce el individuo. En este sentido, establece un diálogo permanente con el contexto social, graduando los comportamientos que se tejen hacia el exterior. “La autoimagen es, entonces, la representación mental que tiene una persona de sí misma, es el resultado de cómo se ve, la manera en que otros la ven y la manera en que percibe lo que los demás ven de ella; es el diálogo entre lo interno y lo externo” (2014, pág. 14).

²²⁹ Moshé Pinchas Feldenkrais. Slavuta, Imperio ruso, 6 de mayo de 1904 - Tel Aviv, Israel, 1 de julio de 1984. fue un científico (físico y doctor en ciencias) israelí. Feldenkrais estudió la relación que existe entre el movimiento corporal y la manera de pensar, sentir, aprender y actuar en el mundo, estableciendo las bases del método de "Autoconciencia por el movimiento" e "Integración funcional", que hoy día lleva su nombre "el Método Feldenkrais". Este, es un sistema único de educación somática, que explora nuevos patrones de movimientos y acrecienta la facilidad y el placer de moverse al expandir la autoconciencia.

Cuando se evidencia un elemento que no corresponde a la visualización o realización del ser, se inscribe la necesidad de contemplar un cambio, de acudir a la autoeducación y autoobservación para modificar y reestructurar los hábitos, superar la autoimagen y por consiguiente elevar el concepto que se tiene de sí mismo. El cual compromete una postura desde la voluntad para la modificación de los hábitos, no sólo desde la sensación sino de una labor mental y física consciente hasta que el hábito modificado deja de parecer algo ajeno y se transforme en uno nuevo, así lo asume Feldenkrais citado por Segrera (2014, págs. 14-15).

También agrega que la transformación de la autoimagen, así como los patrones de conducta, pueden trascender significativamente a través del movimiento, involucrando el funcionamiento del sistema nervioso, que es quien genera y transmite las órdenes motoras. En esta sentido, el mínimo cambio que se opere en la corteza motriz tendrá influencia en los procesos cerebrales, donde tienen lugar la sensación, el pensamiento y el sentimiento presentes en los hábitos. Se trata de descubrir nuevas opciones respecto al movimiento y adaptarse mejor al entorno.

Feldenkrais elige el movimiento como principal vía de mejoramiento y gran parte de sus principios, se orientan en los siguientes postulados (2014, pág. 17):

La principal función del sistema nervioso es el movimiento. La cualidad del movimiento es más fácil de distinguir que la de cualquiera de los otros factores. Tenemos una experiencia más genuina del movimiento que del pensamiento o sentimiento. La capacidad de moverse influye mucho sobre la propia valoración. Toda actividad muscular es movimiento. Los movimientos reflejan el estado del sistema nervioso. El movimiento constituye la base del conocimiento.

La conjugación del movimiento y la producción de sonido, cantar por ejemplo, deriva una serie de códigos y tendencias en los que es fundamental involucrar la autoobservación, ya

que comprende una relación interior, hacia sí mismo y otra exterior, hacia el entorno. Según Feldenkrais citado por Todorova, la auto-observación es un aspecto clave para el desarrollo de la autoconciencia, que si bien no comprende una práctica constante en algunos casos, es un ejercicio que desarrolla y agudiza a través del tiempo. La lentitud en los procesos de la voz-cuerpo y la fijación en los medios más que en los objetivos van a indicar el centro de análisis, es decir, el proceso. Precisar y contemplar la lentitud de la voz-cuerpo genera nuevos patrones desde el ejercicio cerebral ampliando la autoconciencia, sin emitir juicios de valor y agregando el error como agente activo y en ocasiones enriquecedor del proceso. *“La autoconciencia le permite a un individuo descubrir la manera en que se comporta al momento de realizar alguna acción o actividad. Descubrir esto le permitirá cambiarlo, le permitirá crecer”* (2014, pág. 24). Crecer también implica el dominio en el manejo de las emociones, las cuales intervienen en todos los procesos del individuo y son claves en la construcción de la autoimagen. La claridad en la estructura mental y corporal que se tiene de sí mismo, así como su evolución gradual constituye un mecanismo conciente y práctico.

La construcción de sentido estará presente en la relación voz-cuerpo, donde la sensación y la percepción otorgarán diversas vías de significado. Según Le Breton (Breton, 2006):*“Entre la sensación y la percepción, se halla la facultad de conocimiento que recuerda que el hombre no es un organismo biológico, sino una criatura de sentido, ver, escuchar, gustar, tocar u oír el mundo significa permanentemente pensarlo a través del prisma de un órgano sensorial y volverlo comunicativo. La vigilancia o la atención no siempre resultan admisibles. Aunque el individuo solo posea una ínfima lucidez, no deja de seleccionar entre la profusión de estímulos que lo atraviesan”*

Describe además, que la percepción compromete una transición, no es la huella de un objeto en un órgano sensorial pasivo, sino una actividad de conocimiento diluida en la evidencia o fruto de una reflexión. Lo que el individuo percibe como realidad puede o no ser real, pues constituye otras realidades fragmentadas y un mundo de significados, frente a los cuales irá construyendo su propia percepción.

3.2.4 La improvisación con el cuerpo

La interpretación sugiere la elaboración de un camino que traduce y se aproxima a la comprensión y al sentido de lo que se expresa, se dice o se manifiesta (a nivel textual, corporal, performance entre otros), y que por consiguiente, está dotado de un contenido. El arte de expresar e interpretar se relaciona con la hermenéutica²³⁰, disciplina que surge en aras de las complejidades del lenguaje para develar el sentido que se halla más allá de lo visible, el significado que hay detrás de la palabra. En otros términos, hace alusión a la explicación e interpretación de la comunicación escrita, comunicación verbal y no verbal.

Inicialmente, dicha manera de acercarse a los textos se enfocó en las escrituras sagradas, el cual ubicó al intérprete como mediador entre el texto y el mensaje de Dios. Posteriormente, ha funcionado como herramienta de la filología, la crítica literaria y la filosofía y asimismo, se ha ampliado a cualquier tipo de objeto en el campo de las humanidades. En este sentido, el filósofo Hans – Georg Gadamer²³¹ ha sido considerado como el principal representante de esta corriente filosófica contemporánea a través de su obra *Verdad y método*²³². Uno de los aspectos principales de esta corriente consiste en que, mientras las ciencias naturales se dedican a explicar la realidad, las ciencias humanas la comprenden. En el acto de comprender en las ciencias humanas, se presenta el concepto «fusión de horizontes», que el mismo Gadamer lo define en relación con la actividad del historiador. Así, la comprensión en el saber histórico es posible cuando el historiador interpreta la tradición (las fuentes) a partir de preguntas que él mismo se hace desde su presente.

²³⁰ Del griego ἐρμηνευτική τέχνη [*hermeneutiké tekhnē*], 'arte de explicar, traducir o interpretar.

²³¹ 11 de febrero de 1900, Marburgo, Alemania - 13 de marzo de 2002, Heidelberg, Alemania. Hans-Georg Gadamer fue un filósofo alemán especialmente conocido por su obra *Verdad y método* y por su renovación de la *Hermenéutica*. Fue discípulo de Heidegger y el más relevante de la época.

²³² 1960

Es por ello que el ejercicio de interpretar y comprender determinado objeto de interés, da lugar a la construcción de nuevas miradas, si se refiere a la comprensión del saber histórico por ejemplo:

“Anticipa una totalidad de sentido que será transmitida históricamente y sometida a revisión por la propia tradición, pues, al estar mediada por su recepción, se transforma a sí misma en cada nueva interpretación. Con esta idea, Gadamer refleja la finitud del conocimiento humano ya que el proceso de comprensión nunca se agotará definitivamente. Nuestro conocimiento, en tanto que finito, es también de carácter provisional, falible, abierto a su puesta en cuestión y corrección; pero también siempre orientado hacia un *sentido* compartido” (Barqa, s.f.)

Murillo (s.f.) sostiene que la mediación entre presente y pasado, ubica una acción a la que Gadamer denomina «fusión de horizontes». El historiador ha de mantener entonces un «diálogo» con la tradición, ha de dejarse interpelar por ella para mantener viva su transmisión.

En el arte, la interpretación refleja aspectos subjetivos debido a las experiencias de quién produce y de quién observa respecto a la objetividad o naturaleza de la obra. Por lo general, en el campo de las artes, la obra requiere una preparación previa a la interpretación y esta distinción crea una brecha más amplia en Occidente que en Oriente:

“La rígida distinción entre el teatro y la danza, característica de nuestra cultura, revela una profunda herida, un vacío en la tradición que continuamente conlleva el riesgo de atraer al actor hacia el mutismo del cuerpo, y al bailarín hacia el virtuosismo. Esta distinción parecería absurda a un artista oriental, del mismo modo como hubiera parecido absurda a un artista europeo de otras épocas históricas: a un juglar o aun cómico del siglo XVI. Podemos preguntar a un actor, no a un actor kabuki cómo traducirían la palabra energía en su lengua de trabajo, pero sacudirían la cabeza si les pidiésemos que tradujesen la rígida distinción entre danza y teatro” (1986, pág. 210)

La concepción de intérprete en Oriente destaca un perfil más ontológico, ya que entre muchas más razones, el concepto de unidad está íntimamente relacionado con sus prácticas religiosas y culturales, además del uso de lenguaje y las diversas formas de expresar y perpetuar sus tradiciones culturales. Aunque en Occidente también prevalecen otras corrientes de pensamiento y de religión, la visión y concepto de las artes, que a su vez coinciden en el uso del cuerpo, evidencia una panorámica más segregada.

La potencia en las acciones de la voz-cuerpo despliega una diversa fuente de posibilidades para crear, enunciar y expresar aspectos visibles o esenciales del ser. Este marco de posibilidades genera cierta finitud o un vasto abanico, en tanto las prácticas técnicas y preparatorias de la voz-cuerpo. Se hace presente el juego y una conjunción de aspectos ligados a la expresión y al gesto que proveen una seguridad y libertad para abandonar el control. Improvisar.

La unidad de la voz-cuerpo evoca movimiento y sonoridad. El más mínimo fragmento, órgano o parte que se expande, contrae, oscila, implica movimiento y una sonoridad apenas visible o audible. En este sentido, Barba establece una relación interesante:

“en el fondo, aplicábamos a los instrumentos musicales lo que ha sido una de las reglas fundamentales en nuestro trabajo desde los primeros días: todo lo que es visible (que tiene un cuerpo) debe ser sonoro (encontrar su voz) y todo lo que es sonoro (que tiene una voz) debe ser visual (encontrar su cuerpo). Recuerdo que esta época decía a mis compañeros: en nuestros espectáculos, los sordos deben ver con sus ojos y los ciegos ver con sus oídos” (1986, pág. 121)

En las posibilidades visibles y audibles de la voz-cuerpo y en este caso, relacionado con la funcionalidad de un instrumento musical, dicha semejanza es conveniente en la medida que el cuerpo resuena y la voz se expresa. La voz-cuerpo es un instrumento que se dirige a sí mismo, que explora y se descubre cada vez, sin un límite claramente definido.

La manifestación de la improvisación en el campo de las artes ha estado determinada por una necesidad de amplitud y pregunta alrededor de las prácticas artísticas, hecho que se ha materializado en vías diferentes según la disciplina artística. En el caso de la danza, en principio, se cuestionan los códigos del ballet clásico y cómo éstos suponían una forma única y apropiada de bailar. Es esta medida, la presencia de la danza moderna comenzó a marcar nuevas pautas, que si bien consolidó un sistema de códigos, irrumpió con lo que se concebía formalmente como danza. “Algunos bailarines, con el propósito de rebelarse contra la rigidez que significa para ellos el Ballet Clásico, deciden mirar hacia los orígenes de la danza, e inspirados en los movimientos naturales de la antigüedad y de las culturas aborígenes, comienzan a practicar danza libre” (Castillo, 2008). Los gestos, el ritmo, las sensaciones, el espacio entre otros elementos, orientan el movimiento, y con él, la danza.

La apertura que se genera en la década del sesenta, marca un hito en la historia de la danza y las artes en general. La lucha por la igualdad social, los cuestionamientos por los roles establecidos en el arte y en la cotidianidad, la sociedad de consumo, entre otros, fueron hechos reveladores para la transformación en la concepción de los artistas. La estética de la danza se traslada a un segundo plano, pues la prioridad radica en la exploración y el reto que conlleva profundizar en los propios límites corporales y escénicos.

Durante este período, surge la improvisación de contacto o *contact improvisation* fundado por Steve Paxton²³³:

“El fundamento de esta danza es el constante juego entre gravedad, impulso y dinámica. Básicamente, se desarrolla a partir de un contacto físico permanente a través de un punto o superficie compartida por uno o varios compañeros, pero también puede ser practicada en grupo o en solo y con diferentes objetos, como por ejemplo el piso, paredes, sillas, etc. Los movimientos surgen del resultado de lo que acaba de ocurrir, sin ningún previo acuerdo,

²³³ 21 de enero de 1939 (edad 81 años). Steve Paxton es un bailarín y coreógrafo estadounidense de danza contemporánea. Comenzó sus estudios de danza en Tucson y los continuó en Nueva York con Martha Graham, Robert Dunn, José Limón y Merce Cunningham.

pero en un estado de alerta y atención a cada instante. Es un estilo muy abierto, con infinitas posibilidades, y es una forma de danza que es creada por el bailarín al momento de actuar”

El lenguaje corporal comenzó a enriquecerse, el hallazgo del movimiento fue la resultante de jornadas intensas de exploración y disposición hacia la corporalidad del otro y de lo otro. Los *jams*, nombre que recibieron estos encuentros, fueron plataformas para reconfigurar la relación con el movimiento, donde se podía asumir una postura activa o pasiva. El no moverse también establece una relación con la danza, el no hacer es una forma de expresar y dar lugar a un nuevo camino para la improvisación.

Una situación similar sucede en el campo de la improvisación en el jazz, donde también se realizan jams. Aunque el be bop alcanza un punto significativo en la emancipación de la técnica, es el free jazz quien derroca los convencionalismos establecidos en el jazz:

“El movimiento del free jazz se produce paralelamente con la generación de pintores expresionistas abstractos de los años sesenta, quienes, ya en los años cuarenta, comienzan a experimentar en la improvisación, asociando su trabajo con elementos del entorno como construcciones en el exterior, etc. El cuerpo humano es considerado como parte del ambiente natural, y el uso de elementos del entorno para los fines de la expresión artística evoluciona en aquello que se ha denominado *Performance Art*. *Stuart Brisley* e *Yvonne Rainer*, entre otros, valiéndose de esta forma de arte, y con la intención de exponer una forma corporal distorsionada, realizan espectáculos improvisados basadas en pautas de movimiento. En esta época la improvisación hace que las expresiones artísticas evolucionen hasta crear un nuevo concepto de cuerpo motivado por la “apertura de mente” que provoca la esencia de la misma” (2008, pág. 8).

La improvisación se naturaliza y potencia en tanto se ha adquirido la técnica y más aún si esta ha gozado de versatilidad, pues la gama de herramientas se torna más amplia y la posibilidad del juego aparece sin que necesariamente se ejecuten ejercicios técnicos propiamente. En el caso del uso de la voz, por ejemplo, si bien es imprescindible una

orientación o formación técnica para preservar y explorar con más libertad este instrumento, sino refleja o no tiene sensibilidad, poco transmite, haciendo del ejercicio técnico un elemento en segundo plano. “Cuando el intérprete logra desprenderse de lo que ha aprendido puede optar, de vez en cuando, por alcanzar aquel momento mágico de comunicación con el público, creando esa efímera e irreplicable obra de arte” (1986, pág. 148). La conexión entre la técnica, la sensación, los sentidos y la emoción, comprende la esencia de la improvisación, que en el caso de la voz-cuerpo es altamente visible. El camino de la expresión del intérprete, se fortalece en tanto que se responsabiliza de su formación técnica y devela las formas para liberar y deja ser lo que es.

El autonocimiento progresivo del cuerpo, sus posibilidades y limitaciones constituyen un punto clave para la fusión de la técnica y la improvisación, donde ésta última puede situarse como objetivo final escénico o un recurso para desarrollar otras pautas de creación o introspección.

4 DISEÑO METODOLÓGICO

4.1 Tipo de Investigación

La pregunta por las implicaciones conceptuales, prácticas y reflexivas acerca de lo que sugiere la interpretación y la apropiación hacia un camino escénico, se ubica como un eje potente que atraviesa las exploraciones en términos de la voz y el cuerpo enmarcados en un contexto musical y experimental. El abordaje del repertorio musical promovió una serie de dispositivos que trazaron y dibujaron senderos para desarrollar el acto creativo.

En esta medida, la subjetividad cobra un valor sustancial, precisamente porque se sirve de una mirada atenta, de un interés de vida que se pregunta por el hallazgo de una voz propia, de una voz reconstruida a la luz de otras voces. Aquí la interacción es ineludible en tanto que se sumerge en una diversidad de posturas, donde las voces para el cuerpo y los cuerpos para la voz son esenciales.

Según lo anterior, el presente trabajo se inscribió en una investigación creación dentro un marco cualitativo, persiguiendo el interés por el abordaje de una perspectiva personal y musical en el contexto del jazz de la Universidad de Antioquia.

4.2 Enfoque: Autoetnográfico

La inspiración que promueve usar la voz y el anhelo de generar nuevas experiencias referidas a la exploración con el cuerpo, enlaza la intención de dialogar con diferentes disciplinas presentes en el contexto académico. La naturaleza de esta investigación creación, obedece al enfoque autoetnográfico, el cual procura un diálogo intrínseco entre los rasgos personales y el entorno cultural de quien está investigando. En este caso, la indagación del gesto y la exploración de las vías para interpretar con la voz-cuerpo determinados referentes femeninos y musicales del jazz.

En el marco de dicho enfoque, Guerrero (2014) afirma lo siguiente:

“La auto-etnografía es una estrategia de investigación que incorpora por una parte las tradicionales referencias a la actividad etnográfica, y por otra parte, la propia biografía del investigador. Pero ¿en qué sentido y con qué propósito se añade la voz del investigador que es en este caso actor y sujeto de la propia etnografía? La auto-etnografía es una modalidad de investigación etnográfica²³⁴ que utiliza los materiales autobiográficos del investigador como datos primarios. La auto-etnografía se haya liada a su impronta etnográfica, esto es, a su carácter cultural, como descripción del otro que forma parte de un entramado social y cultural determinado, diferente a nosotros mismos, pero al mismo tiempo, igual en su humana condición” (pág. 237)

El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social y en este caso artística, es un proceso y un producto construido desde la postura antropológica, de la reflexión permanente y la complejidad de asumirme como objeto de estudio a lo largo del proceso. En vista de que enlaza una experiencia personal, la investigación requiere apoyarse de estrategias que me permitan dotar de objetividad en la validación y avances durante la investigación creación:

“En la auto-etnografía se pone en práctica la evocación de hechos y acontecimientos pasados que se incorporan a la narración autobiográfica con cierto sentido y valor. Es decisiva la memoria en esta modalidad etnográfica, pero la memoria tiene beneficios al tiempo que cuenta con evidentes limitaciones, es selectiva por ejemplo, y sus contenidos se ven afectados por el paso del tiempo, existe un deterioro propio del curso de la vida. De ahí que desde un punto de vista metodológico, la evocación deba estar “apoyada” en otros instrumentos, técnicas y fuentes que permitan completarla o verificar el sentido de ciertos hechos o experiencias que se van a relatar” (2014, pág. 240)

²³⁴ La etnografía nos permite describir a un grupo humano en su contexto, a partir de la vida cotidiana, en el entorno natural en el que tienen lugar las diferentes interacciones sociales, reguladas por instituciones, sistemas de creencias y valores, normas y patrones de comportamiento incorporados por cada uno de los miembros que configuran esa colectividad a través de un proceso de enculturación.

Cada momento de este proceso creativo, se relaciona con mi que hacer interpretativo, respaldado por los conceptos y factores claves del jazz, la relación con los músicos, el diálogo con los docentes formadores, la experimentación de la voz-cuerpo y, posteriormente, del gesto. Este ejercicio sugiere la concentración y atención en la solidez del proceso, en los caminos a seguir para entender qué hay detrás de lo que investigo y las posibilidades que tengo como observadora participante de reflexionar entre las líneas de sentido que construye mi voz-cuerpo.

4.3 Estrategias: Observación - participante.

Como su palabra lo indica, adquiero un doble papel. Soy agente activa y participante de mi propia experiencia creativa a partir de la voz-cuerpo y al mismo tiempo, observadora de las relaciones que construyen en el intercambio con los músicos, las asesorías con el docente de técnica vocal, las retroalimentaciones teóricas y prácticas de mi experiencia, las jornadas de exploración física entre otros aspectos. La observación participativa se ubica como la principal técnica de investigación etnográfica, la cual, entre otros intereses, busca construir una realidad social que es su comprensión descriptiva contextualizada de la cultura u objeto de investigación. Si bien adopta un perfil subjetivo, es preciso apoyarse de técnicas y elementos que soporten la experiencia, facilitando el análisis y la construcción de la propia narrativa:

“La auto-etnografía es una modalidad de investigación etnográfica que utiliza los materiales autobiográficos del investigador como datos primarios. A diferencia de otros formatos auto-referenciales como la auto-narrativa, la autobiografía, las memorias o los diarios, la auto-etnografía enfatiza el análisis cultural y la interpretación de los comportamientos de los investigadores, de sus pensamientos y experiencias, habitualmente a partir del trabajo de campo, en relación con los otros y con la sociedad que estudia. Es lo que algunos autores explican en diferentes trabajos sobre este género de etnografía como la exploración de la interacción entre el yo personal y lo

social (Reed-Danahay, 1997), o entre el ser introspectivo y los descriptores culturales (Ellis y Bochner, 2000), esto es, la observación y la descripción detenida y en profundidad de la conexión entre lo personal y la cultura” (2014, pág. 238).

La experiencia y la construcción de realidad bajo esta modalidad, está continuamente mediada por el investigador participante, quien no pretende brindar una explicación directa del mundo, sino evoca una percepción decantada, una nueva mirada.

4.4 Técnicas e Instrumentos.

Durante la materialización del presente trabajo empleé recursos como la bitácora, herramienta donde resalté las anotaciones personales de mis exploraciones de la voz-cuerpo y otros aspectos del proceso, entrevista abierta al músico donde se abordaron 3 preguntas centrales y grabaciones de mis exploraciones.²³⁵

El proceso creativo se abordó desde una serie de fases que sirvieron de referente para organizar y centrar los objetivos del presente trabajo: un primer momento de indagación y análisis conceptual donde estuve en la búsqueda de elementos teóricos e históricos que fueron dándole soporte a mi trabajo; asesorías de técnica vocal que me sirvieron de foco para pulir elementos vocales al interpretar el repertorio y conciencia de mi cuerpo; exploración e improvisación de forma individual en un primer momento, donde estuve escuchando atentamente mi cuerpo y voz en continuas sesiones que tuve en casa; ensamble musical donde trabajamos las piezas desde el arreglo propuesto por el músico y el trabajo de voz-cuerpo que yo tenía instalado; y finalmente, el registro de video y puesta en escena de voces en el cuerpo y cuerpos para voz donde realizamos tomas de los ensayos como de la grabación de las canciones en estudio y la puesta final. Este proceso creativo y audiovisual quedó registrado en un video completo que relata las diferentes experiencias, personas, entidades y reflexiones alrededor de dicha creación.

²³⁵ Ver anexo Bitácora y Entrevista abierta.

5. PROCESO CREATIVO

5.1 Indagación y análisis conceptual.

Consistió en la búsqueda y ampliación teórica que concierne a los ámbitos históricos y prácticos del jazz, la voz cuerpo como unidad y a las cualidades de la investigación-creación.

El desarrollo conceptual se elaboró a la luz de textos escritos hallados en la biblioteca de la Universidad de Antioquia, artículos de música, sitios web, enlaces de video, textos y documentos compartidos por la asesora, entre otros. Citar la historia del jazz, su diversidad y cantidad de elementos que convoca, procuró un trabajo anclado a la minucia en los diferentes niveles y contextos en los que fueron trabajados. Por su parte la revisión de los conceptos en aras de la voz – cuerpo también agregaron tiempo y disposición para comprender dichos ámbitos a nivel fisiológico, emocional y artístico. Así pues, la duración de la producción escrita y atención a los detalles, abarcó seis meses aproximadamente.

5.2 Asesorías de técnica vocal.

En el abordaje de la experiencia que precede al arrojo creativo y como una herramienta que potenciaría la solidez durante el proceso de exploración con la voz-cuerpo, empecé con unas asesorías vocales dirigidas por el maestro de canto Milton Rodríguez²³⁶, las cuales,

²³⁶ Magister en música de la Universidad Eafit, con perfeccionamiento lírico en el Liceu de Barcelona, Maestro en canto lírico de la Universidad de Antioquia, es bachiller en artes opción música y danza del colegio distrital Manuelita Sáenz de Bogotá, se formó como bailarín clásico en el Ballet del distrito de Bogotá bajo la dirección del maestro Plutarco Pardo Santamaría. Actualmente se desempeña como coordinador del programa Música Canto en la universidad de Antioquia. Ha sido solista en producciones sinfónico-corales y óperas con las principales orquestas del país. Ha participado en la construcción de proyectos como la Red Coral de Medellín, El teatro Musical Iuventus, El concurso Nacional de Canto Universidad de Antioquia, la

tuvieron una extensión de 24 sesiones, con una duración de una hora cada una (dos meses aproximadamente). Básicamente, la estructura regular de la asesoría se inscribió en el orden y ejecución de los siguientes ejercicios.

- **Terapia:** esta parte se concentra en la disposición inicial de la voz, básicamente comprende un masaje y precalentamiento de las cuerdas vocales y resonadores.

Susurro de la mmm

Ñam

Sonido de la m – n – u

- **Resonancia:** resonadores de pecho – cabeza - pecho *glissando*²³⁷ en quintas y octavas justas.

brrr / ruuu / “u” en quintas

- **Mecanismo mixto**

“i” redonda o en forma de “u” / u vertical *glissando* / “u” expandida disociando los gestos faciales

“iu” – “ui” /

Nota: Fijar la memoria de cantar relajado con ayuda del espacio

- **Coloraturas:** *legato*²³⁸ y *staccato*²³⁹

“u” / “a”

- **Repaso de repertorio**

reforma del Programa Música Canto, la creación y la implementación de la actual línea de Canto popular en esta misma institución.

²³⁷ en música es un adorno, un efecto sonoro que consiste en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles.

²³⁸ Ligado

²³⁹ indica que determinada nota ha de sonar acertada, de manera que quede claramente separada de la siguiente, y con mayor intensidad.

Un aspecto que me recordaba el maestro a lo largo de las asesorías fue la concepción del sonido blando. Respecto a la emisión del sonido se sugiere cantar con el aliento desde lo más mínimo. En otras palabras, quitarle peso a la voz.

Por otra parte, al cantar las versiones del repertorio me surgía una constante inquietud por encontrar mi propia voz y no hacer la voz de la intérprete de la pieza. Cuando se lo comuniqué al maestro Milton me explicó que el proceso de la imitación es necesario y revelador en un primer momento, la forma en que escucho a la intérprete y el cómo escucho mi voz pueden asociarse en mi mente o bajo mis sentidos como similares, sin embargo, siempre van a percibir de una forma diferente. Esto explica las características únicas de cada voz, la cual va esgrimiendo un estilo particular a medida que trasciende la imitación. Por ejemplo, ya solo el hecho de estudiar y sentir la calidad de la interpretación va a generar una atmósfera distinta, por citar un ejemplo.

5.3 Exploración e Improvisación.

Durante el transcurso del año 2020 experimenté cierta resistencia para moverme y crear desde el lugar que habitaba. Aunque no tuve grandes dificultades que me impidieran hacerlo, mi cuerpo no hallaba la disposición o quizás, la motivación para hacerlo. En medio de la situación de la pandemia y con todas las dinámicas alteradas, el panorama se tornaba difuso. Realicé las exploraciones individuales, donde iniciaba por escuchar durante largos períodos la voz, interiorizando la letra y observando las calidades de la intérprete, en definitiva relacionarme con la sonoridad en estado de quietud corporal.

En el ámbito de la voz-cuerpo se tuvo en cuenta aspectos como el centro de gravedad, tono, intensidad, improvisación, auto-observación y construcción de sentido.

A continuación explico el abordaje de las piezas seleccionadas.

a) I wish you love – Natalie Cole

Inicié con la exploración voz-cuerpo de la canción I wish you love de Natalie Cole. Esta pieza trata sobre una despedida, sobre el deseo de dejar ir y amar en la sensibilidad de las pequeñas cosas. En la primera fase de exploraciones me sentía muy conmovida por el contenido de la pieza y su cadencia musical, que era suave, en primer lugar surgió un cuerpo envuelto en sí mismo, manos entrelazadas, movimientos abiertos y cerrados de los brazos, posición de espera (sentada) y pequeños desplazamientos. Posteriormente, empecé a desarrollar más cada movimiento desde la contención que ya estaba presente y jugar con la pausa. El lenguaje de la voz-cuerpo se fue tornando en una calidad contenida, pero al mismo tiempo suave y pausada.

En el siguiente orden fueron apareciendo los aspectos corporales que mencioné anteriormente:

- Los movimientos tuvieron atención en las manos (dedos enlazados como si no quisieran desprenderse, pies cruzados), espalda curva y hombros levantados. En general un cuerpo cerrado o hacia adentro. Puños cerrados frente a las mejillas, mano abierta frente a la boca. Juego con el hombro, la mano y el codo (sentada). Imagen sentada (espera).
- Más contraste con la lentitud, la atención se centra en las manos. Imagen de contener algo (codos hacia atrás y palmas al cielo). Nivel alto y bajo casi sin desplazamiento.
- El inicio es pertinente, se puede darle más intención y menos movimiento. La lentitud y los movimientos deslizados van en línea con la música. Gestos hacia

afuera con las muñecas y puños cerrados. El balanceo del final con unos breves desplazamientos.

A nivel vocal, sentí que esta canción fue más compleja de montar, de alguna manera sentía que mi voz-cuerpo debía tener una firmeza en la lentitud, en las notas alargadas, en el mismo inicio de la canción que exigía un buen nivel de afinación. Me costaba trabajo hacer movimientos reducidos y contenidos en algunos pasajes de la pieza musical al fusionarlo con la emisión de la voz.

La apropiación de la pieza la fui adquiriendo por partes, observando en que momentos la voz fluía naturalmente y en qué otros debía ser más consciente de la relación voz-cuerpo.

b) I caught a touch of your love – Diane Schuur

Con esta pieza tuve una afinidad respecto al carácter de la canción, ya que refleja una abertura de emociones y energía que se evidencian desde la melodía, el ritmo, la letra y la interpretación de la cantante. Es una pasión que desde la letra invita al gusto y la fiebre de estar cerca, de atrapar un poco de amor, de la percepción de la piel al momento de experimentar un poco de amor, de esa sensación que invade, que contagia y que al momento de recordarla recrea todas estas emociones al presente.

Desde la parte rítmica y melódica es una pieza con arreglos para big band, de ahí su riqueza instrumental y todo el juego de diálogos, solos musicales y entradas de la cantante. Fue en esta pieza donde estaba un poco inquieta por el arreglo solo para piano, ya que de alguna manera en las primeras exploraciones había interiorizado y fijado ciertos pasajes de la parte instrumental.

Al momento que empecé a explorar desde la voz-cuerpo, me movía un impulso constante en la zona del pecho y éste se fue expandiendo a diferentes partes del cuerpo, a medida que

avanzaba y volvía a repasar, sentía que el cuerpo se fragmentaba en movimiento y simultáneamente experimentaba un movimiento deliberado. Los brazos me marcaban el ritmo y las calidades, las cuales seguían en los desplazamientos, las pausas, y los movimientos repetitivos y a la vez ondulantes y fluidos.

De cierta forma sentía o lo asociaba con un líquido que corría por el cuerpo, donde yo era el cauce de trasladaba de un lugar a otro.

La oportunidad de realizar sonidos agudos y potentes a nivel vocal, me daban la fuerza para jugar con las velocidades y las intensidades de los movimientos.

Me sentía identificada con el estilo de esta pieza, pues el movimiento fluía y me invitaba a realizar acciones corporales constantes y fragmentadas.

5.4 Trabajo de ensamble entre la bailarina-cantante y el músico-pianista.

Para este trabajo, se debían poner en marcha diferentes frentes para abordar la interpretación de las dos piezas musicales. Conforme emprendía las exploraciones corporales, el músico adaptaba las piezas en el piano, compartíamos audios y videos entre nosotros para ir mirando puntos de encuentro e ir fijando ideas, este proceso tuvo una duración de un mes aproximadamente. Así, en cada canción surgieron elementos diferenciados respecto a la calidad, intención y ámbitos tanto del jazz como de la voz-cuerpo. Por consiguiente, entre los elementos que se contemplaron para las exploraciones en el marco del jazz, se ubican: el ritmo, la estructura, el arreglo, la melodía y la voz.

Durante esta fase realicé una serie de encuentros para el ensamble musical, corporal y exploratorio con el músico pianista y a su vez, ir registrando la evolución del proceso.

Dichos encuentros fueron en la casa del músico en el municipio de Girardota, en primer lugar, para una mesa de trabajo, donde escuchamos las canciones, analizamos la propuesta

y buscamos elementos y partituras que sirvieran de referente para el arreglo con piano. Posteriormente, nos enfocamos en los ensambles, donde empezamos a ensayar las canciones por partes y adaptarnos desde las propuestas individuales. Aquí surgieron elementos novedosos, ya que la interpretación empezaba a suceder de una manera conjunta y cercana, en el caso de *I wish you love*, sentía una intimidad profunda donde la respiración y cadencia en la forma de interpretar de Luis me orientaban a encausar los movimientos desde la interpretación vocal, también para modificar algunas notas y espacios entre la melodía de la voz.

Me pasaba algo muy singular con esta pieza, sentía la desnudez en la voz, todo se escuchaba con tal detalle que era inmediatamente visible cualquier aspecto que estuviera por fuera de la estructura como tal. Nos invitó a ambos ser mucho más conscientes, acudiendo a la limpieza y honestidad de lo que estábamos haciendo.

En el caso de *I caught a touch of your love* y como lo había expresado anteriormente, hubo un *feeling* y un ritmo musical que nos fue marcando la pauta. La inquietud que tenía respecto a la parte instrumental, cuando exploraba individualmente con la pieza original se fue desvaneciendo. La posibilidad de conectar en la presencialidad nos dio mucha más confianza y estabilidad. Se evidenciaron ciertas libertades en los fraseos y estructuras en la interpretación del piano, que le dieron riqueza y cuerpo a la parte instrumental.

La zona ventral de mi cuerpo se activaba cada vez en dichos ensambles, la respiración se activaba todo el tiempo y cada que repasábamos surgían gestos corporales que paulatinamente iba incorporando de mis exploraciones anteriores y otros que surgían en esos momentos. Sin mirarnos, entre el músico y yo íbamos sincronizando las respiraciones y las pausas, esto nos daba lugar a la interiorización progresiva de la interpretación conjunta.

5.5 Registro de video del proceso y puesta en escena Voces en el Cuerpo y Cuerpos para la voz.

El trabajo creativo se condensó en un registro de video, donde se habla de la propuesta global del proyecto, postulados generales desde la teoría, grabación de las piezas en estudio²⁴⁰, conversaciones con el músico, ensambles y finalmente, la puesta en escena desde la voz-cuerpo de cada canción. Cada una con una experiencia distinta y unas percepciones musicales e interpretativas particulares.

La grabación y registro de video del presente trabajo, tanto de los ensayos como en estudio, se realizaron en el municipio de Girardota, área donde hay continuo movimiento de jazz, ensambles, jams y funciones con músicos de mediana y larga trayectoria.

Así pues, el producto audiovisual se asume como un recuento y evidencia del proceso de investigación-creación, el cual estuvo a cargo de Pablo Mier²⁴¹ y da cuenta de las diferentes etapas del proyecto: los momentos clave en los ensambles con el músico al igual que mi forma de presentar e ir relatando cómo se estructuró el proyecto desde sus objetivos, postulados generales y sensaciones de la experiencia. Adicionalmente contiene la grabación de las piezas en estudio y, finalmente, la puesta en escena final. Todo este proceso tuvo una duración de tres meses aproximadamente, uno en cada fase: preproducción, producción y postproducción.

El contenido global del material anterior tiene una duración de treinta y cinco minutos, agregando los créditos y etiquetas pertinentes de la gestión, realización y ejecución de la propuesta.

A continuación se describen los elementos presentes en la preproducción, producción y postproducción del producto audiovisual:

²⁴⁰ Darc Live Studio. David Alejandro Ramírez.

²⁴¹ Producción audiovisual y soluciones multimediales.

Preproducción:

Durante esta etapa realicé reuniones con el camarógrafo Pablo Mier para presentarle el proyecto y esbozar la intención central del registro, es decir, la realización de un seguimiento audiovisual del ejercicio de creación como un elemento vivo y en proceso. Para ello se esbozó un guión que contenía lo siguiente: relatos personales y presentación del proyecto tanto a nivel teórico como experiencial, fragmentos del ensamble con el músico pianista, grabación de las canciones en estudio, conversación o entrevista abierta con el músico, experiencias y preguntas personales, puesta en escena de las piezas de jazz y agradecimientos.

Por otra parte, también me reuní con Luis Bernardo (músico-pianista) para definir los lugares de ensayo y grabación, los elementos que necesitaríamos para el ensamble y los vestuarios que emplearíamos.

Producción:

El lugar donde realizamos las diferentes grabaciones y registros audiovisuales fue en el municipio de Girardota, área donde reside el músico y también donde está ubicado el estudio de grabación *Darc Live Studio*.

Entre los elementos técnicos para realizar las grabaciones se ubican principalmente los siguientes

- Ángulo normal o plano a la altura de los ojos
- Ángulo frontal
- Ángulo semilateral
- Plano general
- Plano secuencia
- Plano medio
- Plano americano
- Cámara Nikon d7100 a 30 fotogramas por segundo

- Cámara estabilizada DJI osmo pocket para Plano secuencia a 30 fotogramas por segundo y el lente fué un Sigma 17 - 50mm 2.8 estabilizado
- Luz LED neewer 660 LEDS profesional para video, con CRI 96
- Grabadora profesional de audio TASCAM dr05 a una frecuencia de muestreo de 44.100 y una profundidad de 24 bits

Postproducción:

Una vez obtenidos los registros y ejecutadas las grabaciones, me reuní con el camarógrafo para revisar los detalles de edición sobre una primera propuesta general que él ya tenía editada, revisamos cada intervención hablada e interpretada y ubicamos las transiciones correspondientes para darle continuidad y dinámica al guión establecido. Se editó en el software final cut pro x y se grabó y exportó en full HD 1920 * 1080 pixeles.

Se determinó la publicación del mismo en la canal de Youtube de Yaryt Roll el 1 de julio del año 2021.

6. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES

Realizar una interpretación conjunta a nivel interpretativo y llevar a cabo un proceso en el que pude sentir el paso a paso de la evolución de las exploraciones, con sus pausas, intensidades, aislamientos, pasiones y convicción, me refuerza la noción de entrega y claridad que como artista debo ir asumiendo en el ámbito creativo.

La oportunidad de develar pistas que me revelen desde dónde enuncia mi voz-cuerpo, me lleva a transformar y autoconocer progresivamente mi movimiento. Asimismo coincidir musical y sensitivamente con las calidades o silencios propuestos desde las mismas exploraciones para potenciar la voz que he tenido presente y que he querido proyectar mucho más.

En el trayecto de ir creando de forma individual y posteriormente ensamblar el acto creativo con un músico, se han propiciado puntos de encuentro que estimulan y enriquecen la reconstrucción de las piezas musicales y la impronta personal. Estar sincronizados con las respiraciones, las experiencias individuales, los gestos que generan inercias conjuntas al momento de cantar y moverme, de un solo del músico, de la intención de una nota musical o de la actitud con la que se interpreta corresponden a una estructura y sentido que se va creando.

Desde el punto de vista del músico Luis Bernardo en tanto la relación voz-cuerpo y su experiencia desde la música y su corporalidad, afirma que ha sentido conexión en tanto que implica estudiar la canción con el audio, teniendo en cuenta todas las características que sugiere de ritmos, cortes, entradas de vientos, intensidades que al

llegar a ensamblar con la bailarina-cantante alcanzó a experimentar conexión corporal desde los mismos gestos se fueron configurando en códigos.

A su vez, expresa que sintió pertinencia en los movimientos y la letra de las piezas, donde siente que si nos aproximamos a llegar a una interpretación conjunta porque cada uno tiene los elementos y referentes tanto sonoros como corporales desde su carrera y que permitieron generar dicha conexión. Que los movimientos tengan un sentido coherente a la hora de vocalizar, respirar, entrar y salir lo considera fundamental y así lo vivenció. Adicionalmente, afirma que ha quedado muy satisfecho con el resultado de las grabaciones “son canciones de verdad”, - dijo en una conversación -. Le genera inquietud e interés poder realizar este tipo de ejercicio con más obras y nuevas propuestas musicales.

Por mi parte, he sentido un trabajo conjunto muy natural. He tenido pocas oportunidades de estar en jams de jazz, pero no había experimentado la fineza y naturalidad que surgió en compañía del músico Luis Bernardo. Es tan importante la experiencia en la música como las maneras de abordar la comunicación, saber escuchar y disponer un escenario para que la interpretación suceda, para que la voz surja y se reconstruya todo en conjunto.

Fue vital acercarme a las piezas musicales de forma individual en primera instancia, en muchas ocasiones solo me quedé en silencio y quietud, algunas veces concentrada en lo que iba escuchando y otras con un tanto de frustración por no saber qué hacer, como si una voz me dijera que debía hacer algo que fuera importante o atractivo a nivel corporal, la respuesta era volver a la quietud, volver a la pausa y asimilar lo que sucedía al escuchar las canciones.

Controlar y dejar pasar los pensamientos fue un ejercicio necesario para lograr una mayor fluidez de la voz-cuerpo, al igual que acercarme y distanciarme de las exploraciones cuando así lo requería.

En el momento en que sincronizo la emisión y potencia de la voz respaldando dicha intensidad con el movimiento, se convierte en una unidad donde no pienso cuál va primero o después, sino que todo surge de forma encadenada y unísona. Desde luego, el entrenamiento vocal que tuve con el maestro Milton fue de gran soporte ya que trabajaba a partir la respiración con apoyos corporales desde los brazos y el centro del cuerpo, hecho que me proporcionaba la limpieza en la voz y el tono.

En este sentido, relaciono lo siguiente:

- El cuerpo y la voz se convierten en una unidad de sentido, en tanto que el cuerpo habla a través del movimiento trazado por la voz y la voz modula con mayor fluidez mientras que el cuerpo emplea puntos de apoyo y atención.
- La interacción entre las diferentes artes se puede consolidar como una relación horizontal y única en pro de nuevas búsquedas interpretativas.
- El entrenamiento y la exploración de la voz-cuerpo no necesariamente deben estar siempre en sincronía o estar aisladas por completo. Se da de forma gradual y en cada exploración o entrenamiento van apareciendo luces que se traducen en gestos, apoyos, tipos de respiración entre otros elementos que puedo aprovechar indiscriminadamente.
- La experiencia y estudio individual de las piezas musicales facilita en gran medida la interpretación conjunta o un trabajo de ensamble.

- La expresión es una herramienta clave en la interpretación voz-cuerpo y música.
- El jazz es un género musical que promueve la exploración y evolución de quienes tengan la intención de trascender su capacidad interpretativa.
- La coherencia entre lo que se interpreta a nivel de la voz-cuerpo, la respiración y la narrativa de una pieza musical debe ser integral y nivelada.
- La voz-cuerpo es una unidad que se entrena y potencia gradualmente.

Hay algo importante que me transmite la vivencia de esta experiencia y que se traduce en el inicio de una continuidad y una razón de ser para encontrarme como intérprete, para materializar caminos que me puedan impulsar como artista intérprete o artista integral, para abordar un camino profesional en el cual pueda crear mi propio trabajo musical y saber que es posible. Que no es un ejercicio tan inalcanzable como solía verlo en determinados momentos y que puedo construir un camino donde pueda potenciar lo que he venido trabajando, de la mano de una curiosidad por la formación musical y la valentía para enunciar lo que tengo para decir desde la voz-cuerpo.

7. BIBLIOGRAFÍA

- (s.f.). Obtenido de <http://cittadiroma.es/iniciacion-a-la-consciencia-corporal-metodo-cos-art-para-musicos-y-vida-cotidiana/>
- Arfelis, C. T. (2016). *Cantar y hablar*. España: Paidotribo.
- Barba, E. (1986). *Mas allá de las islas flotantes*. Ciudad de México: Grupo Editorial Gaceta.
- Berendt, J. E. (2001). *El Jazz de Nueva Orleans a los a los años 80*. México: Edición reelaborada y actualizada por Gunther Huesmann.
- Bitácora Almendrón* . (2017). Obtenido de <https://www.almendron.com/blog/ella-fitzgerald/>
- Clásicos del Jazz*. (s.f.). Obtenido de <https://www.classicjazzstandards.com/canciones/all-the-things-you-are/>
- Cortés, H. J. (2019). *Revista Unidistrital Francisco José de Caldas*. Obtenido de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/15008>
- Crítica de Jazz*. (s.f.). Obtenido de <https://www.musiccorner.es/critica-de-la-lista-jazz-ladies-alive>
- Definición.de*. (s.f.). Obtenido de <https://definicion.de/centro-degravedad/#:~:text=En%20el%20cuerpo%20humano%2C%20el,piernas%20tienen%20una%20extensi%C3%B3n%20menor.>
- EcuRed*. (s.f.). Obtenido de [https://www.ecured.cu/Blues_\(g%C3%A9nero_musical\)](https://www.ecured.cu/Blues_(g%C3%A9nero_musical))
- EFE*. (2017). Obtenido de <https://www.efe.com/efe/america/cultura/el-mundo-del-jazz-celebra-centenario-de-su-primera-dama-ella-fitzgerald/20000009-3246975>
- El Culturazo*. (s.f.). Obtenido de <http://elculturazo.es/chrissie-hynde-i-wish-you-love/>
- El lenguaje es la llave del mundo: Laurie Anderson* . (2016 de Septiembre de 2016). Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=1r5Y_RJkGro
- Elizalde, I. R. (2015). *La danza y su voz. Experiencias en la práctica coreográfica actual*. Obtenido de AUSART: <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/ausart/search/authors/view?firstName=Ixiar&middleName=&lastName=Rozas%20Elizalde&affiliation=Mondragon%20Unibertsitatea.%0D%0AAZALA%20espazioa&country=ES>

- Exordio*. (s.f.). Obtenido de <https://www.exordio.com/1939-1945/Sounds/allthethingsuare.html>
- Gioia, T. (2015). *Historia el Jazz*. Madrid: Turner Publicaciones S.L. .
- Jazz*. (s.f.). Obtenido de <https://jazzmusica.weebly.com/elementos.html>
- Letras Traducidas*. (2014). Obtenido de <http://letras-traducidas.net/swing-low-sweet-chariot/>
- meredithmonk.org*. (s.f.). Obtenido de [meredithmonk.org: https://www.meredithmonk.org/about/biography/](https://www.meredithmonk.org/about/biography/)
- Milar, J. M. (2020). *Sonograma Magazine*. Obtenido de <http://sonograma.org/2020/01/las-formas-en-el-jazz-i-el-blues/>
- Naverán, I. d. (2010). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. España: centro coreográfico Galego. Institute del Teatre. Mercat de les Flors.
- Pérez, G. T. (2018). *ElMundo.com*. Obtenido de <https://www.elmundo.com/noticia/Las-mujeressinonimo-de-elegancia-y-calidad-en-eljazz/374755>
- Revista Garbos*. (2019). Obtenido de <https://revistagarbos.com/noticia/cinco-mujeres-la-vguardia-del-jazz-cubano-seg%C3%BAAn-new-yorker>
- Revista Panamerican World*. (s.f.). Obtenido de <https://panamericanworld.com/revista/viajes-y-cultura/las-seis-inolvidables-reinas-de-la-musica-cubana/>
- Sánchez, I. B. (2014). *La Voz. La técnica y la respiración*. Barcelona : Segunda Edición Editorial Paidotribo.
- Solano, J. (s.f.). La influencia del arquetipo jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe Colombiano. *Revista de la Universidad del Norte*. Vol 67 y 68.
- Teatro Metropolitano José Gutiérrez Gómez*. (2018). Obtenido de <https://www.teatrometropolitano.com/blog/una-historia-ritmo-jazz/>
- Torti, D. (s.f.). *Jeanne Lee, art of the move* . Obtenido de The expressive urgency of the first sound by Diana Torti: http://www.dianatorti.eu/wp-content/uploads/2017/09/Jeanne-Lee-article_diana-torti_translated-in-English.pdf
- Youtube*. (s.f.). Obtenido de <http://letras-traducidas.net/swing-low-sweet-chariot/>

ANEXOS

Foto 1²⁴²



²⁴² Todas las fotos fueron tomadas por Pablo Mier. En las fotos aparecen Luis Bernardo Durando (músico-pianista) y Yaryt Mazo (cantante-bailarina).

Foto 2.



Foto 3.



Foto 4



Foto 5

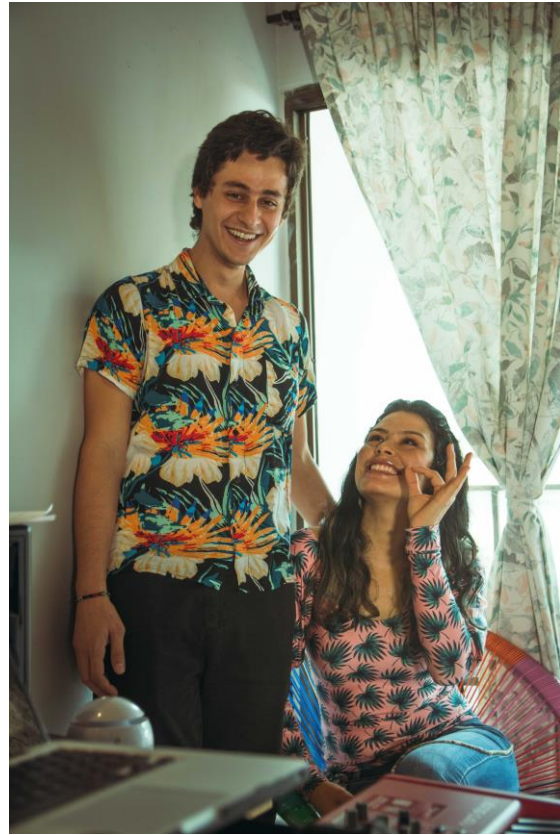




Foto 6

BITÁCORA

En principio, había experimentado resistencia para moverme en el espacio que habito con la intención de escuchar o explorar atentamente las canciones y mi cuerpo, sin embargo, decidí empezar, fueron momentos continuos de silencio y quietud, el movimiento no aparecía aún. Me conmovía la letra de las canciones, fue el primer elemento que consideré. En los últimos meses había experimentado cambios radicales y la necesidad de indagar sobre nuevas posibilidades a nivel artístico y personal empezaba a tomar fuerza.

En medio de la situación de la pandemia y con todas las dinámicas alteradas, el panorama se tornaba difuso. Solo quedaba la posibilidad de adelantar y procurar la búsqueda de otras dinámicas que pudiesen darle motor al ámbito creativo y finalmente al cierre académico. En esta medida, se contempló reducir el repertorio a una o dos piezas para grabar en estudio y así, lograr un producto audiovisual. En cuanto expresé dicha alternativa al maestro Jaime Uribe demostró agrado, sin embargo, agregó que evaluaría sus posibilidades y alcance. Posteriormente, me explicó que la inversión económica para materializar este tipo de proyectos era considerablemente alta, contemplando la grabación en estudio (veinte músicos), masterización, grabación y edición de video. Aunque estaba dispuesta a invertir cierta cantidad y equipararla con el apoyo financiero del CODI, rebasaba significativamente el valor.

Fue así como el maestro me sugirió esperar la apertura de la universidad y hacer la obra en el teatro (Camilo Torres Restrepo), tal cual estaba prescrito desde el inicio. Situación con la que estuve de acuerdo, pues en realidad quería presentar la obra completa. Si bien se desconocía el regreso a la normalidad académica, en este momento experimenté un vehemente deseo de comenzar las exploraciones y darle vía libre al ámbito creativo.

Hacia principios de septiembre del año 2020, inicié con la exploración voz-cuerpo de la canción *I wish you love* de Natalie Cole. Esta pieza trata sobre una despedida, sobre el deseo de dejar ir y amar en la sensibilidad de las pequeñas cosas. En la primera fase de exploraciones me sentía muy conmovida por el contenido de la pieza y su cadencia musical, que era suave, en primer lugar surgió un cuerpo envuelto en sí mismo, manos entrelazadas, movimientos abiertos y cerrados de los brazos, posición de espera (sentada) y pequeños desplazamientos. Posteriormente, la asesora me sugirió desarrollar más cada movimiento en la contención que ya estaba presente, jugando con la pausa. El lenguaje de la voz-cuerpo se fue tornando en una calidad contenida, pero al mismo tiempo suave y delicado.

Con la exploración de *I wish You love* en casa y surgieron los siguientes elementos:

- Los movimientos tuvieron atención en las manos (dedos enlazados como si no quisieran desprenderse, pies cruzados), espalda curva y hombros levantados. En general un cuerpo cerrado o hacia adentro. Puños cerrados frente a las mejillas, mano abierta frente a la boca. Juego con el hombro, la mano y el codo. Imagen sentada (en posición de espera)
- Más contraste con la lentitud, la atención se centra en las manos. Imagen de contener algo (codos hacia atrás y palmas al cielo). Nivel alto y bajo casi sin desplazamiento
- El inicio me parece pertinente, habría que darle más intención. La lentitud y los movimientos deslizados me gustan. Gestos hacia afuera con las muñecas y puños cerrados. El balanceo del final con unos breves desplazamientos

Al año siguiente, la situación de la apertura de la universidad continuaba igual y en efecto, los ensayos con la Big Band. Solicité una prórroga al CODI para ejecutar el proyecto hasta el segundo semestre del 2021 dadas las circunstancias y aun así, me había desmotivado con el trabajo, sentía que había perdido fuerza.

Fue en marzo del año 2021 que retomé la primera pieza (*I wish you love*). En los meses anteriores escuchaba la canción y veía los videos de exploración ya realizados, más no me surgían deseos de moverme. En la primera exploración grabada pude fusionar por primera vez voz *a cappella* y movimiento, fue refrescante poder acercarme de nuevo a la obra y empezar a hallar puntos de encuentro en una sola franja, sin hacer pausas en la canción y desde luego retomando los gestos que ya estaban fijados.

Dado que la entrega de este proyecto comprende un apartado de un proyecto macro que se piensa realizar a futuro con la Big Band teniendo en cuenta la situación social actual, se seleccionaron las piezas *I wish you love* y *I Caught a touch of your love* para trabajar de una forma más personal con el músico pianista Luis Bernardo Durango.

Con “*I caught a touch of your love*” tuve una afinidad respecto al carácter de la canción, ya que refleja una abertura de emociones y energía que se evidencian desde la melodía, el ritmo, la letra y la interpretación de la cantante. Es una pasión que desde la letra invita al gusto y la fiebre de estar cerca, de atrapar un poco de amor, de la percepción de la piel al momento de experimentar un poco de amor, de esa sensación que invade, que contagia y que al momento de recordarla recrea todas estas emociones al presente.

Desde la parte rítmica y melódica es una pieza con arreglos para big band, de ahí su riqueza instrumental y todo el juego de diálogos, solos musicales y entradas de la cantante. Fue en esta pieza donde estaba un poco inquieta por el arreglo solo para piano, ya que de alguna manera en las primeras exploraciones había interiorizado y fijado ciertos pasajes de la parte instrumental.

Al momento que empecé a explorar desde la voz-cuerpo, me movía un impulso constante en la zona del pecho y éste se fue expandiendo a diferentes partes del cuerpo, a medida que

avanzaba y volvía a repasar, sentía que el cuerpo se fragmentaba en movimiento y simultáneamente experimentaba un movimiento deliberado. Los brazos me marcaban el ritmo y las calidades, las cuales seguían en los desplazamientos, las pausas, y los movimientos repetitivos y a la vez ondulantes y fluidos.

De cierta forma sentía o lo asociaba con un líquido que corría por el cuerpo, donde yo era el cauce de trasladaba de un lugar a otro.

La oportunidad de realizar sonidos agudos y potentes a nivel vocal, me daban la fuerza para jugar con las velocidades y las intensidades de los movimientos. Me sentía identificada con el estilo de esta pieza, pues el movimiento fluía y me invitaba a realizar acciones corporales constantes y fragmentadas.

Al momento de grabar las canciones en estudio, surgieron elementos nuevos a nivel vocal, donde la experiencia de grabar hizo que surgieran elementos genuinos a nivel interpretativo.

Entrevista abierta al músico Luis Durango

Preguntas

- ¿Cómo has sentido el diálogo con la voz de la bailarina-cantante y la corporalidad-voz desde tu instrumento?
- ¿Durante la realización del proceso creativo y/o posteriormente te queda alguna pregunta o inquietud cómo intérprete?
- ¿En el escenario de un futuro proyecto te atreverías a hacer algo con tu cuerpo, tomando distancia de tu instrumento como tal?

Link de video

Proceso de investigación – creación Voces en el cuerpo y Cuerpos para la voz.

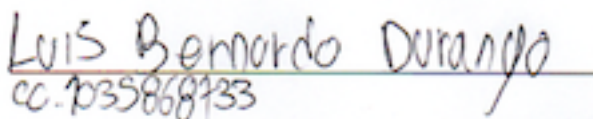
<https://www.youtube.com/watch?v=K48Sd-oZLqQ>

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo, Luis Bernardo Durango Hoyos, identificado con cédula de ciudadanía 103586873, reconozco que participé en el proyecto Voces en el cuerpo y Cuerpos para la voz en calidad de músico intérprete en las fases de exploración, ensamble, y producción musical de la reconstrucción de las piezas de jazz “*I wish you love*” y “*I caught a touch of your love*” en conjunto con Luz Yaryt Mazo Agudelo, investigadora central del proyecto. De igual forma, permito que circule libremente con fines artísticos y académicos el material audiovisual del cual hice parte.

Gracias por la invitación.

Atentamente,



Luis Bernardo Durango
cc. 1035868733

LUIS BERNARDO DURANGO

CC. 1035868733