

LAS MUJERES, A RITMO DE JAZZ

Mary Farrell
Universitat Jaume I de Castelló

Definición de Jazz

Definir es congelar, y el jazz está siempre en ebullición y en evolución. Pero como animales que hacen categorías para pensar, adaptaremos la definición básica de Joachim Berendt, gran conocedor de esta música. Dice que el jazz se configura alrededor de tres elementos en constante tensión y asimétrica importancia entre sí: el *swing*, la improvisación y el sonido o, según cómo, el fraseo. Una definición un poco más sustancial proviene del crítico Max Harrison:

Todos los intentos de definir el *jazz* han fracasado, lo que ya es un síntoma revelador de la diversidad de sus orígenes y de su posterior variedad estilística. Los esfuerzos para separarlo de otras formas musicales, incluso de aquellas con las que tiene cierta relación, han dado como resultado una falsa primacía a determinados aspectos, tales como la improvisación. De hecho, la improvisación puede que, a veces, no se dé en el *jazz*: piezas de larga duración como *Fontainebleau*, de Tadd Dameron (Prestige S7842, 1956), han sido totalmente compuestas en papel pautado. Otra característica supuestamente distintiva es el tipo de *momentum* rítmico conocido como *swing* (el resultado de pequeñas variaciones a partir de la pulsación regular). Pero éste también falta en ciertos ejemplos de *jazz* auténtico, moderno y antiguo (Harrison, 1990: 187).

Assemblage

Para este breve retrato de las mujeres en el mundo de jazz, utilizaré un término del mundo del arte visual. La colección aquí presentada se fabricará como un *assemblage* de materiales ensamblados de varias fuentes. Para empezar, recorro a una famosa película sobre dos pícaros de los años veinte, dos músicos sin trabajo que se hacen pasar por mujeres, mientras escapan de la amenaza a manos de un mafioso de Chicago. ¿Qué tiene que ver con mujeres o con el jazz? Pues, mucho.

Un poco de historia

Billy Wilder, en 1959, con el no-va-más de los repartos, Marilyn Monroe, Tony Curtis y Jack Lemmon, dirige una película, *Some Like it Hot (Con faldas y a lo loco)*, donde nos muestra una banda de jazz, compuesta totalmente por mujeres. Divierte en alguna medida porque nos parece curioso ver un grupo de músicos de jazz femenino. Eso, desde luego, es el primer indicio del problema, las mujeres no suelen ser otra cosa que una curiosidad en este campo. Sin embargo, durante los años veinte, sí que, con el gran invento del disco, las mujeres empezaron a grabar como vocalistas, especialmente vocalistas de *blues*. También había pianistas que tocaban en New Orleans, como Dolly Adams y Emma Barrett, además de otras pocas que tocaban en Chicago. De hecho, hubo escasas instrumentistas expertas con los trombones, trompetas, saxos, o la batería. Las que trataban de tocar en el terreno de los hombres se veían, como en la película, relegadas a orquestas de mujeres.

La gran depresión de los años treinta tampoco favoreció al desarrollo de mujeres como instrumentistas. Seguían, las que podían, tocando el piano y cantando en los clubes nocturnos. La segunda guerra mundial vio las plazas de los músicos mermadas en las tradicionales *big bands*, u orquestas de jazz. Así pues, empezaban a arriesgarse a emplear a mujeres. Sin embargo, al volver los hombres del frente, las mujeres se encontraron de nuevo con la máxima posibilidad dentro del ámbito de jazz, ante el teclado o como vocalista. En los cincuenta, hubo unas cuantas salidas para mujeres en la televisión, pero siempre con el aire de algo extraño. Los sesenta no brillan por sus estrellas instrumentistas femeninas, salvo quizás Alice McLeod Coltrane (Michigan, 1937), pianista, arpista, percusionista y compositora. Los setenta atestiguan una apertura en el mundo masculino del jazz para las mujeres. Gracias a la renovada valoración de las mujeres en cuanto a roles hasta entonces considerados «de hombres», más mujeres se atrevían a hacerse camino en el jazz instrumental. Para fomentar y celebrar tales ambiciones hubo un festival en Kansas City: *Women's Jazz Festival* (1977).

Y ¡ojalá! pudiéramos decir que desde los ochenta hay un gran número de mujeres tocando todo tipo de jazz con todo tipo de instrumentos, que hay numerosas compositoras y arreglistas, y que hay un gran elenco de líderes de combos y orquestas. Pues, aunque hay unas cuantas mujeres de calidad en estos roles, siguen en nómina bien pocas músicos que no sean vocalistas, y, con suerte, pianistas.

Las damas del jazz

Las divas, las grandes, se suelen nombrar *Las damas del jazz*. Y, en cuanto a vocalistas, hay efectivamente un nutrido listado de grandes damas. Tenían y tienen ideas, creatividad y generosas dosis de tenacidad. Las primeras nacieron negras, pero han ido agregándose, a través de los años, músicos blancas. Sin entrar en las distintas naturalezas entre los *blues* y el jazz, podríamos empezar a formar nuestro *assemblage* con «Ma» Rainey (Missouri, 1886-1939), que empezó a cantar en público en 1900. Cantaba en *minstrel shows*, una especie de vodevil que se burlaba de los negros. «Ma» y su marido «Pa» cantaban y bailaban en giras por el sur de los Estados Unidos, hasta que «Ma» Rainey tuvo su propia compañía en los años veinte. En 1923 grabó con Paramount, que la anunciaba como «La madre de los *blues*», y en cuanto a material grabado, no tenemos constancia de otras cantantes de *blues* previas a ella. Este tipo de música también era «cosa de hombres». Como nos dice Berendt: «El sencillo mundo rural de los *folk blues* fue dominio de los hombres, la mujer era un objeto.»(308)

Con otra gran dama, Bessie Smith, «Ma» Rainey cantaba un estilo de *blues* rural de los aparceros y cosechadores de algodón. Cantaban con especial sentimiento, no sentimentalismo, la tristeza, la pobreza y, sobre todo, la pérdida del amor. Cantante de *blues* clásica como Rainey, Bessie Smith (Tennessee, 1895-1937) fue considerada *the Empress of the Blues*, la emperatriz de los *blues*. Grabó 160 discos durante los años veinte. Y, aunque cantaba a la tristeza, cantaba con humor, además de con una pizca de esperanza. Esa última le valía, porque ganó mucho dinero, vivió bien, pero lo perdió todo al final, debido a la bebida, la generosidad hacia los amigos, los amantes y la familia. Se encontró durante la Gran Depresión, en los años treinta, otra vez en la más absoluta pobreza. Volvió, como Rainey, a cantar en los circuitos del Sur, donde murió en un accidente de coche en Mississippi, el 26 de septiembre de 1937.

Las migraciones del sur hacia las ciudades del norte de los Estados Unidos fueron motivo de cambio de material. Las vocalistas comenzaban a cantar temas y variaciones, ya no sobre los temas de los *blues*, sino sobre las melodías populares, especialmente las propagadas por la radio. En cuanto a instrumentistas, otra gran dama, Mary Lou Williams (Pittsburg, Pa. 1910-1981) rompió barreras, convirtiéndose en pianista, compositora y arreglista. De hecho sus composiciones y arreglos vieron la fama por sus propias interpretaciones, y en las de Benny Goodman, Earl Hines, Tommy Dorsey, entre otros muchos.

Extraordinaria experimentadora, no se le puede categorizar en un estilo u otro. Como Stravinsky, le fascinaba innovar. Compuso para Duke Ellington y para Dizzy Gillespie. Toda su vida está jalonada por sus contribuciones a los distintos tipos de jazz, *swing* orquestal,

bop, free jazz, y música vocal. Tocaba como solista, era líder además de educadora, y su larga carrera fue colmada con varios *Doctor honoris causa*. No obstante, destaca también por ser una excepción entre las mujeres de jazz.

Las vocalistas notables

Como ya apuntamos, las vocalistas se hacían con las canciones populares, las mediocres y las grandes, esas últimas con frecuencia de Cole Porter, Jermone Kern, Irving Berlin y George Gershwin. La gracia de las intérpretes residía en su habilidad para adaptarlas a las inflexiones y al fraseo típicos del jazz. La canción con su melodía conocida y su letra era implacable, sin embargo, las damas se las ingeniaban con arreglos a manera de paráfrasis, yuxtaposiciones originales y alteraciones de las armonías.

Billie Holiday, Lady Day, Eleanora Fagan (1915-1959) es, sin duda, un nombre que suena a muchos. Figura elogiada en la poesía de Frank O'Hara, «The Day Lady died» (New York, 1959), como espíritu puro del jazz. *The Lady* marcaba hitos. Era realmente miembro de la aristocracia del jazz, pero murió triste y joven, a los cuarenta y cuatro años. Tenía en su haber 350 grabaciones, y de ellas las más logradas eran de los años treinta. Después de una niñez y una adolescencia accidentadas, tuvo la suerte de poder trabajar con Teddy Wilson y Lester Young. Fueron influencias decisivas tanto para su estilo como para su carrera. De hecho, lo que grabó con ellos la lanzó a la popularidad entre el público negro, al principio, y luego entre los blancos que solían escucharla en los *jukeboxes* de los cafés y bares.

La fama de Billie ha ido creciendo en oleadas. Se admiraba su voz algo frágil, su sonido de saxo tenor, y el uso que ella hacía con el micrófono. Fue, quizás, la primera cantante que empleó el micro como extensión de su voz. Delante de una audiencia lograba crear matices inaudibles sin él. Se convirtió en la primera cantante negra que acompañó a una orquesta blanca, la de Artie Shaw. Además de ser la única mujer en el grupo, sufrió constantes humillaciones debido a su color. Tuvo que acudir a los locales por la puerta trasera, no pudo comer en lugares públicos con sus compañeros. Por el contrario, irónicamente, cuando cantaba con la banda negra de Court Basie, se tuvo que aplicar maquillaje oscuro, porque parecía escandaloso ver una vocalista casi blanca con un conjunto de negros. Antes de morir en 1959, Billie había perdido su voz; sin embargo, a pesar del abuso con narcóticos, la vida con amantes que no le convenían, mantenía su cálido estilo de gran dama de jazz para sus incontables *fans* en todo el mundo.

Otra gran dama, sobre todo durante la era del swing, era la extraordinaria Ella Fitzgerald (Virginia, 1918-1996). Tenía tres años menos que Billie Holiday, pero con un carácter

algo más soleado, pudo sobrevivir de otra manera. Nunca dejó de encantar a sus públicos hasta su muerte a los 78 años. Ella, en los años treinta, tomó una simple canción infantil, *A tisket, a tasket*, le dio una vuelta jazzística, y consiguió un éxito rotundo por su genial interpretación. Luego causó sensación con su dominio del *scat*, una especie de *bebop* vocal con sílabas y sonidos que recogía los timbres de instrumentos de viento. *How high the moon* marcaba un momento histórico en el *scat* femenino. También Ella cultivó con gran esmero la balada. Contaba con las canciones de los cuatro magníficos: Gershwin, Kern, Porter y Berlin. Gracias a sus grabaciones, primero con Decca, y luego con la compañía de discos de jazz por excelencia, Verve, llegó a ser famosa entre el gran público internacional de la canción popular, además de los amantes y profesionales del jazz. Siempre supo combinar su técnica, su voz delgada pero de múltiples registros. Y su incomparable fraseo con un jovial sentido del humor, y eso le hizo ganar fama en cualquier escenario. En 1980 ganó un Grammy por su espléndida contribución a la música en general, y el jazz en particular.

La dama del *bel canto* de jazz se llama Sarah Vaughn (New Jersey, 1924-1990). ¡Qué voz!, ¡Qué registros! Como otras cantantes, especialmente las de *gospel* y de espirituales, Sarah Vaughn empezó cantando en una iglesia baptista donde también tocaba el órgano. Como Ella Fitzgerald, entró en el mundo del jazz gracias a un premio de un concurso en un teatro. En 1942 se incorporó a la orquesta del gran pianista Earl Hines, ella como segundo piano, ya algo extraordinario, y vocalista con el popular Billie Eckstine, vocalista masculino. Primero cantaba canciones para el mercado comercial, pero poco a poco iba sacando provecho de su formidable voz de contralto, una voz oscura y rica en tonalidades como muestra su *Lover Man*, de 1945. Su voz le permitía elaborar sonidos y un fraseo tan variados como sorprendentes. Cantaba con los mejores en las grandes orquestas, pero sobre todo con la formación de trío. Por su control, calidad y registros, algunos críticos la consideran la mejor cantante de jazz de todos los tiempos, equivalente a la Callas en ópera.

La gran Betty Carter (Michigan, 1930-1998) también es una vocalista negra de marca. Ella misma decía que la época de las cantantes de jazz estaba en extinción. El dinero y la fama residen en los grupos pop, en la música comercial. Ya no hay tantos clubes para una vocalista y hace tiempo que no hay *big bands* para llenar las salas de baile. Sin embargo, Carter supo ganarse la vida cantando en los años cuarenta con la banda de Lionel Hampton, excepcional vibrafonista. Más tarde, en los años cincuenta cantaba con Ray Charles a dúo, y en los setenta formó su propio trío para grabar. Siempre quedaban los festivales internacionales, que, aunque menos íntimos, atraen a gran número de amantes de jazz en todo el mundo. Así pues, Carter se hace conocer en Europa y Japón

por su gran don de improvisación y la manera tan atractiva de presentar su material. Los ochenta vieron una vuelta a los estudios de grabación que finalmente aseguraron su éxito.

Mujeres del jazz latino

Los músicos suelen tener en su repertorio básico un número de temas o canciones populares que pueden compartir con casi todos los demás para una *jam session*. Estas piezas del ethos jazzístico se conocen por el nombre estándar. Podríamos aventurar que el estándar del jazz latino es el bolero, una especie de balada de origen cubano del siglo diecinueve, pero actualmente popular en todos los países de habla hispana. Incluso, algunos boleros, gracias al boom del jazz latino en Nueva York y a sus correspondientes contratos discográficos, forman parte íntegra en otros repertorios de jazz mundial.

Uno de los boleros más cantados en el mundo de jazz es *Bésame mucho*, compuesto por la mexicana Consuelo Velázquez (Jalisco, México 1924). Velázquez tuvo una gran formación musical con profesores particulares y en conservatorios desde una edad muy temprana. Su *Bésame mucho* consiguió la fama en 1941 cuando ella contaba con sólo diecisiete años. Desde entonces esta mujer ha ido componiendo conocidos boleros, pero ninguno tan famoso como éste.

Cuba, cuna del bolero, nos proporciona también unas célebres músicas de la madera de la mexicana Velázquez. Tenemos composiciones por Isolina Carrillo (Cuba, 1933), trompetista en el septeto de mujeres, *Las Trovadoras del Cayo*. Es especialmente famoso su bolero de categoría mundial, *Dos gardenias*. Los años cuarenta fueron justamente la época dorada del bolero, que entonces se destacaba por su toque de *feeling*, o expresión de los sentimientos con nuevos matices. Aquí, de hecho, nos encontramos ante otra muestra de la transculturación del jazz, en donde se intercambian ideas y nociones mutuamente. El caso del *feeling* nos muestra una clara influencia de las vocalistas Ella Fitzgerald y Sarah Vaughn en las intérpretes latinas Ruth Fernández (Puerto Rico, 1919), Olga Guillot (Cuba, 1924), y Blanca Rosa Gil (Cuba, 1937).

Luego, con los cambios políticos, surgieron cambios musicales no especialmente favorables al desarrollo del jazz *in situ*. En los años sesenta hubo una diáspora de intérpretes y músicos de Cuba hacia Nueva York. El jazz estadounidense se vio enriquecido por las tendencias latinas y viceversa. Un ejemplo era La Lupe (1940), una Cubana de gran ímpetu que encontró su dosis de fama en los años sesenta cantando con Tito Puente en Nueva York. Tristemente, por varios escándalos, su carrera cayó en picado, y ella en la pobreza. No obstante, fue estrepitosamente famosa durante sus años buenos.

Y de Brasil con raíces en Nueva York, o al revés, es la gran Flora Purim. No entra dentro de la categoría de jazz latino exactamente, sin embargo, empezó su carrera en el hemisferio latino. Así pues, comentamos su aportación en este sector. Durante los setenta se lanzó a la fama con *Return to Forever* y *Light as a Feather*. Habiendo nacido en Río en 1942 de padres musicales, se trasladó en 1967 a Nueva York con su marido Airto Moreira, también conocido músico de jazz fusión. En Nueva York Flora lució con su impresionante voz. Desde entonces, no ha parado de cantar y grabar con los mejores, siempre con éxito. De hecho, fue nominada varias veces a los Grammy y en 1992 dos de sus álbumes fueron premiados con este galardón, uno para *Best World Music Album* y otro para *Best Jazz Album*. Sigue como gran figura del sonido actual.

Las mujeres del jazz de ahora

Ahora tenemos mayor número de mujeres en el jazz, pero siguen siendo mayormente vocalistas y pianistas. Una de las más conocidas desde los años sesenta es Carla Bley (California, 1938), importante líder, pianista, compositora y arreglista, quizás, opina Berendt, una de las más interesantes después de Thelonious Monk. Una muestra de su ambición es la pieza *chronotransduction* que embarca combinaciones de rock, música de la India y la música clásica europea. ¿Podría ser que le influyera la gran suerte de aprender el piano y el violín con su padre, profesor de música? También aprendió a dirigir a los músicos de su iglesia, estudió teoría y continuó perfeccionando su maestría del piano hasta embarcarse para la meca del jazz, Nueva York. En 1955 se casó con el excelente pianista de jazz Paul Bley, para quien compuso muchas piezas hermosas. En los años sesenta seguía su camino apartada del *free jazz* del momento, pero con gran éxito. Y sigue hoy día en su rol de músico de jazz multifacético.

De Canadá tenemos a Diana Krall, Renée Rosnes e Ingrid Jensen, tres grandes del jazz del momento. De los Estados Unidos, nombramos a la directora de *big band* María Schneider. Son excelentes, eso sí, sin embargo, siguen en la minoría de mujeres en el mundo de jazz. Diana Krall (n. 1965), cantante y pianista, se crió entre discos de jazz y lecciones de piano. Estudió música en *The Berklee College of Music* durante los ochenta, y luego actuó con un trío en Nueva York. Su lado jazzístico va perfilándose cada vez más, aunque no tiene el don del *feeling* de las primeras damas de jazz, no está en inferioridad de talento. Su compatriota Renée Rosnes (1962), como Krall, empezó su carrera muy joven. Comenzó a tocar el piano a los tres años y el violín a los cinco. El pianista y líder de su trío considera Nueva York como su casa musical. Entre Krall y Rosnes existe una gran diferencia de

estilo, Rosnes sigue una línea de *hard bop*, mientras que Krall se mantiene en una línea de las grandes vocalistas como Lena Horn.

En cuanto a Ingrid Jensen, también canadiense con una sólida educación musical, como sus compatriotas, recibe los más calurosos comentarios de los críticos. Toca la trompeta, dice ella, gracias a la influencia de sus excelentes maestros en su escuela, y al gran Clark Terry, máximo trompetista que le invitó a tocar en el escenario durante una gira en Viena, Austria, con nada menos que Lionel Hampton.

Y, finalmente, mencionamos a la nueva mujer en jazz, Maria Schneider (Minnesota, 1960), otra niña que empezó a estudiar música a los cinco años completando estos inicios con estudios universitarios en música. Después de instalarse en Nueva York en 1985, fue la ayudante del gran Gil Evans en la preparación de la película *El color del dinero* (1986), y luego la gira de Sting en 1987. En varias ocasiones dirigió la orquesta del mismo Evans. También dirigió en 2000 *Porgy and Bess* y *Sketches of Spain* en Carnegie Hall. Como compositora recibe importantes encargos internacionales, y su agenda está bien completa en su faceta de directora invitada. *The Maria Schneider Jazz Orchestra* simplemente tiene renombre. Maria Schneider es una compositora y líder que se gana la vida, y pocos recuerdan que es mujer. Las cosas empiezan a cambiar.

Bibliografía

- BERENDT, J. E. (1982) *The Jazz Book, from ragtime to fusion and beyond*, [trad. H. y B Bredigkeit con Dan Morgenstern, org. *Das grosse Jazzbuch*, 1981] Westport Connecticut: Lawrence Hill & Co.
- JOVÉ, Josep R. y Paco MARCO (2003) *Avui Jazz, 2003*, Vila-Real, Castellón: Ajuntament de Vila-Real.
- OLIVER, P., M. HARRISON, Y W. BOLCOM, (1990), *Gospel, Blues & Jazz*, [trad. Ó. de Jódar Bonilla, org. 1986], Barcelona: Muchnik Editores.
- RANDEL, Don (ed) (1986) *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press.
- WILLIAMS, M. (1990) *La tradición del jazz*, [trad. Iñigo Azurmendi, org. *The jazz tradition*, 1983], Madrid: Taurus.

Discografía

- FITZGERALD, Ella (2002) *Golden Greats* London: Disky Communications Europe B.V. *Grandes Damas del Jazz*, (1997) Verve, Polygram Ibérica, S.A., España.
- HOLIDAY, Billie (1993) *Lady sings the blues*. The Verve collection, Polygram.
- KRALL, Diana (2001) *The Look of Love*. Verve.
- VAUGHN, Sarah (1993) *Sarah Vaughn 16 Most Requested Songs*, Columbia, Sony Music Entertainment.

Cinematografía

- WILDER, Billy (1959) *Some like it hot*.

Páginas Web (webbibliografía)

www.apoloybaco.com

www.jazzsingers.com

www.pbs.org/jazz/time/time/women.htm BURNS, Ken. Women in Jazz.por Sherrie TUCKER.

www.tucsonweekly.com/tw/03-09-95/music.htm

Ain't nobody's business if I do

*There ain't nothing I can do
Or nothing I can say
That folks don't criticize me
But I'm going to do
Just as I want to anyway
And don't care just what people say
If I should take a notion
To jump into the ocean
Ain't nobody's business if I do
If I go to church on Sunday
Then cabaret all day Monday
Ain't nobody's business if I do.*

Voz: Billie Holiday