



**ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA:  
abordagens metodológicas**

organização:  
ISABEL PORTO NOGUEIRA  
SUSAN CAMPOS FONSECA



ANPPOM

PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL  
volume 3



ANPPOM



ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA:  
abordagens metodológicas

organização:  
ISABEL PORTO NOGUEIRA  
SUSAN CAMPOS FONSECA

ANPPOM

PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL  
volume 3

ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA

abordagens metodológicas

ANPPOM



ANPPOM

**ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA:**  
**abordagens metodológicas**

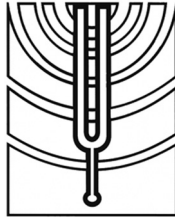
organização:

ISABEL PORTO NOGUEIRA

SUSAN CAMPOS FONSECA

SÉRIE PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL  
VOLUME 3

**ANPPOM**



**ANPPOM**

**ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
EM MÚSICA**

**Diretoria 2013-2015**

Presidente: Luciana Del-Ben (UFRGS)  
1a Secretário: Marcos Nogueira (UFRJ)  
2a Secretário: Eduardo Monteiro (USP)  
Tesoureiro: Sérgio Figueiredo (UDESC)  
Editora: Adriana Lopes Moreira (USP)

**Conselho Fiscal**

Claudiney Carrasco (UNICAMP)  
Ana Cristina Tourinho (UFBA)  
Marcos Holler (UDESC)  
Alexandre Zamith Almeida (USP/FAPESP)  
PauxyGentil-Nunes Filho (UFRJ)  
Cláudia Ribeiro Bellochio (UFSM)

**ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA:**  
**abordagens metodológicas**

SÉRIE PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL  
VOLUME 3

**ANPPOM**

© 2013 os autores

**ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA:**  
**abordagens metodológicas**

CAPA

Simone Kestelman, "Teresinha de Jesus," ©2012.

Reproduzido sob permissão.

Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas / Isabel Porto Nogueira (introdução e organização), Susan Campos Fonseca (introdução e organização) – Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

xxx p. : il. : 21 cm.

ISBN 978-85-63046-02-4

I. Música. 2. Musicologia. 3. Composição (Música). 4. Música – Instrução e Ensino. 5. Música – Interpretação. I. Nogueira, Isabel Porto. II. Campos Fonseca, Susan. III. Título.

CDD 781

**ANPPOM**

Associação Nacional de Pesquisa e  
Pós-Graduação em Música  
[www.anppom.com](http://www.anppom.com)

Printed in Brazil  
2013

INTRODUÇÃO – INTRODUCCIÓN	5
<i>Susan Campos Fonseca &amp; Isabel Nogueira</i>	
DEDICATÓRIA	11
A <i>María Ignez Cruz Mello, in memoriam</i>	
<i>Susan Campos Fonseca</i>	
I. ESTADO DA ARTE NOS ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA	
Género, musicología histórica y el elefante en la habitación	27
<i>Teresa Cascudo &amp; Miguel Ángel Aguilar-Rancel</i>	
Feminismos expandidos, <i>queer</i> y poscoloniales en la musicología histórica	56
<i>María Palacios</i>	
Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes	70
<i>Talitha Couto Moreira</i>	
A performance musical e o gênero feminino	89
<i>Catarina Domenici</i>	
Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões	110
<i>Laila Rosa, Michael Iyanaga, Eric Hora, Laurisabel Silva, Luciano Medeiros de Moraes, Neila Alcântara, Sheila Araújo</i>	
II. ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E PERFORMANCE	
Chanteuses e cabarés: performance, gênero e identidade na Porto Alegre do início do século XX	138
<i>Fabiane Luckow</i>	
Fotografias de intérpretes entre 1920 e 1940: negociações e desbordamentos do corpo contido	168
<i>Isabel Nogueira, Fabio Vergara Cerqueira &amp; Francisca Ferreira Michelin</i>	



“Quero ficar no teu corpo feito tatuagem”: cantoras brasileiras, fãs homossexuais e performatividades	203
	<i>Rafael Noletto</i>
Eliane Elias, “Fallen Diva”: musicar una corpografia	233
	<i>Susan Campos Fonseca</i>
III. ESTUDOS DE GÊNERO E HISTÓRIA COMPENSATÓRIA	
Mulheres compositoras – da invisibilidade à projeção internacional	279
	<i>Vanda Freire &amp; Angela Celis Henriques Portela</i>
As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da <i>Belle Époque</i> : práticas e representações	303
	<i>Mônica Vermes</i>
As senhoritas e o violão: os anos 20 na ‘Capital Irradiante’	323
	<i>Marcia Taborda</i>
Música e Gênero: impressões de um trabalho de campo no Rio de Janeiro	336
	<i>Vania Beatriz Muller</i>
A Casa do Samba, o Samba da Rua: relações de gênero, arte e tradição no samba carioca	354
	<i>Rodrigo Cantos Savelli Gomes</i>
ANEXOS	
Musica lésbica e guei	383
	<i>Philip Brett &amp; Elizabeth Wood</i> <i>tradução e notas de Carlos Palombini</i>
Uma entrevista com Elizabeth Wood, 13 e 14 de maio de 2003	456
	<i>Elizabeth Wood &amp; Carlos Palombini</i>
Fora do diapasão: um florilégio de definições e caracterizações	467
	<i>Wayne Koestenbaum</i> <i>tradução de Carlos Palombini</i>

# Eliane Elias “Fallen Diva”: musicar una corpografía

SUSAN CAMPOS FONSECA

*Moça do corpo dourado*

Cuando me propuse este proyecto de investigación hace algunos años, encontré en el término “corpografía”, una herramienta conceptual para estudiar un problema que me obsesionaba: el cuerpo como memoria<sup>1</sup>. Me remití a las epistemologías del cuerpo en las ciencias sociales (Le Breton y Turner), los cuerpos *de-formados*, y la reconstrucción del cuerpo en las sociedades complejas. Tomé esta decisión porque las categorías, como las disciplinas, nos “colonizan”. Todo aquí son preguntas, este es un estudio experimental de “feminismo corporal”<sup>2</sup>.

Puede que no resulte “científico” iniciar hablando de “obsesión”, pero este es un estudio de obsesiones, de cuerpos y deseos. Los estudios “corpográficos” en música todavía son un campo abierto a la oscuridad, y varias son las líneas que confluyen en el cuerpo como mapa de la historia cultural. Por ejemplo, cuando Elisabeth Le Guin pensó una “musicología carnal” (LE GUIN, 2005), e introdujo, en mi opinión, una posibilidad todavía por explorar. Se trata de pensar el cuerpo como medio de creación y memoria. No solo en el gesto y la performatividad, sino, como pretendo aquí, en las “políticas de la memoria”, – término propio de la filosofía

---

<sup>1</sup> Este ensayo es producto de una investigación en proceso desarrollada por la autora, dedicada al “cuerpo como memoria”, y a las cantantes, pianistas y compositoras de jazz, con especial interés en las autoras de origen español e iberoamericano. Aquí se recoge la conferencia dictada por la autora bajo el título “Musicología “carnal” y estudios de género: una propuesta experimental”, en el marco del Congreso Internacional Música y Corpografías, celebrado del 6 al 8 de junio de 2012 en la Universidad de La Rioja, Logroño, España. Otros trabajos relacionados con esta investigación son: “La “Voz” que te lleva” publicado en *Convergencias. Encuentros y desencuentros en el jazz latino* (2012); “Four Women de Nina Simone: el cuerpo como memoria”, en *ITAMAR. Revista de investigación musical* (2010); y “¿Una habitación propia en el “Jazz Latino”?”, en *IASPM@Journal*, (2010).

<sup>2</sup> Véase: “Feminist Perspective on the Body”. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en: <<http://plato.stanford.edu/entries/feminist-body/>>, consultado el: 23 dic. 2012.

política –, que se encarnan en la construcción cultural de los cuerpos humanos, y viceversa.

Este es un ensayo interdisciplinar en el marco de los estudios sobre jazz, en tiempos del “jazz/not jazz” y el “post-jazz” (AKE; GOLDMARK; GARRETT, 2012), tomando como sujeto de estudio a Eliane Elias (São Paulo, 1960). Las categorías “mujer”, “género” y “raza”, resultan especialmente críticas aquí, convertidas ellas mismas en problemas “corpográficos”, es decir, en formas de “escribir el cuerpo”, de “escribir sobre/con/en/de el cuerpo”, siendo el cuerpo, en sí mismo, una posibilidad en construcción.

Elegí a Eliane Elias por ser una jazzista brasileña, pero también porque su “corpografía” recoge una memoria del Jazz, de sus “sonidos”, “cuerpos”, “culturas”, “historias”, “políticas” e “identidades”. Mi propósito es introducir aquí una provocación... ¿Qué si no debería ser? ¿Qué sentido tendría entonces en el marco de este volumen, cuyo objetivo es abrir vías de estudio, investigación, creación y pensamiento?

**234** Las propias políticas de la memoria que encontré en las categorías “mujer”, “género” y “raza”, es más, en los mismos “estudios sobre jazz”, me llevan a considerar críticamente su uso. Procuero, en consecuencia, proponer aquí una posibilidad de ejercitar el pensamiento *liminal* dentro de algo aún más *liminal*, el jazz. No pretendo que este estudio sea entendido dentro de la historia del jazz en Brasil, ni de las “mujeres brasileñas” en el jazz, no soy especialista en estudios brasileños, pero ambas líneas confluyen, a través de Eliane Elias, con algo llamado “jazz latino”. Apelo, en consecuencia, a ese eje común, y a una “corpografía” de la creación como método conceptual frente a una pregunta básica: ¿qué ocurre cuándo ideas sólidas sobre músicas y cuerpos se vuelven líquidas?

### Políticas de la memoria en el Jazz Latin©

Si el jazz latino y/o Latin jazz es, como indica el filósofo belga Luc Delannoy, una “música en encrucijada” (borde crítico), “testimonio musical de diversos movimientos migratorios”, “memoria social y cultural”, “espacio de diálogo entre diferentes racionalidades”, y, en palabras de la pianista argentina Lilian Saba “sensación potencial de libertad a partir de lo que cada uno es desde su propia identidad” (DELANNOY, 2005, p.13). Nacen preguntas cómo ¿de qué “memoria” estamos hablando? Y en tanto memoria colectiva (social y cultural) ¿qué políticas *median* en su “recordar”? ¿cómo se recoge, escribe y transmite, es decir, se narra, dicho “testimonio musical”? En definitiva, si se trata de una “música en encrucijada” ¿qué políticas y normas sociales influyen en los

procedimientos a través de los cuales son recordados, registrados, o descartados los acontecimientos?

Por esta razón, me remito a la terminología “políticas de la memoria”, que refiere al papel de la política en la formación de la memoria colectiva, y cómo los recuerdos pueden diferir notablemente de la verdad objetiva de los hechos tal como sucedieron. La influencia de la política en la memoria, se evidencia en cómo se escribe y se transmite la Historia. Los recuerdos son influenciados por las fuerzas políticas y culturales. Las políticas gubernamentales y las normas sociales sobre las que se establece la literalidad, la ruina, el testimonio intransferible, los espacios simbólicos, y cómo los debates históricos sobre el pasado aluden a marginalidades, discriminaciones y prejuicios de hoy (JELIN, 2011). He considerado pertinente ilustrar metafóricamente esta condición política de la memoria a través de un símbolo que se ha convertido en icono de los debates sobre creación y propiedad intelectual: el copyright ©. De este modo espero evidenciar cómo las políticas de la memoria están presentes en las narrativas del jazz “latino”, desde constructos específicos de “latinidad” y de “lo latin©”.

Con este objetivo exploré las principales publicaciones dedicadas al tema escritas durante los últimos 12 años, procedimiento gracias al que, en una primera parte, procuraré introducir algunas evidencias y estrategias politizadas del narrar, incluidas las amnesias, fenómenos de la memoria que se identifican dentro del discurso político de los estudios sobre jazz frente a “lo latino”. En segundo lugar, dada la delimitación del periodo de estudio ubicado en la primera década del siglo XXI, me centraré en la creación de un “concepto”, el de *Calle 54* (2000), del director español Fernando Trueba. Quien una década después ha retomado la égida y producido otro homenaje al jazz latino, esta vez una película de animación titulada *Chico & Rita* (2011). Cuyo corto publicitario fue presentado junto a una proyección de la edición remasterizada de *Calle 54*, para inaugurar el primer festival de “Latin Jazz” celebrado en Madrid y Barcelona: el *Clazz*.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Programa de la primera edición del *Clazz*: Paquito D´Rivera Big Band; Pepe Rivero and Friends; Tributo a Bebo Valdes; Alain Pérez; “Voces Femeninazz” (María Toledo, Eva Cortés, Montse Cortés, y Elsa Baeza); Jerry González; El Negri; Javier Colina; Yelsy Heredia, entre otros. En su web oficial incluye una sección titulada “El Latin Jazz”, donde se indica, cito: “El latin jazz o jazz latino es una rama del jazz que se nutre los ritmos africanos y caribeños. El jazz latino se originó a finales de los años 40 cuando Dizzy Gillespie y Stan Kenton comenzaron a combinar el ritmo y la estructura de la música afro-cubana, ejemplificada por Machito y sus Afro-Cubans, con instrumentos de jazz. En comparación con el jazz americano, el jazz latino emplea un ritmo fijo usando a la vez una forma de clave. La conga, el timbal, el güiro y las claves son instrumentos de percusión que contribuyen al sonido latino. **Vertientes del jazz latino:** Las dos principales ramas del jazz latino son: la

Varios son los ejes del conflicto y la controversia, por eso trabajaré con una muestra concreta. Procederé al análisis de cómo las ideas de “latinidad” son construidas no sólo a partir de “testimonios musicales” y subsecuentes determinismos geográficos, económicos, socio-culturales, políticos y étnicos, sino, “corpográficos”. Y en este caso, siendo *Calle 54* el eje de inflexión de esta corpografía, me centraré en un caso específico, el de Eliane Elias y Diana Krall, ¿por qué? La siguiente cita de Diamela Eltit me permite ilustrar la cuestión:

Cómo entender el cuerpo en medio de la crisis que en cada una de las historias y a lo largo de los siglos, ha puesto en evidencia un programa político que propone un cuerpo que está fuera del cuerpo y ese afuera lo ha convertido en un sueño difuso o confuso en el que yace siempre la nostalgia o el malestar o el ingenuo deseo de que el cuerpo finalmente se haga presente y pertenezca, se pertenezca. Pero no. Porque, en definitiva, es propiedad de los discursos del cuerpo que lo han desalojado de sí para capturarlo como botín o como rehén social para ensayar sus experiencias. Doble rehén el cuerpo de la mujer atrapado en la categoría de lo femenino, ese femenino que ha sido el objeto más imperioso de los discursos que, en cada uno de los tiempos históricos, se han reservado la última y la única palabra para decidir aquello que resulta inextricable: el cuerpo (ELTIT, 2007).

236

---

brasileña y la afro-cubana. El jazz latino brasileño incluye la bossa nova y la samba. El jazz afro-cubano se nutre de la salsa, el merengue, el songo, el son, el mambo, el bolero, la charanga y el cha cha cha. Otras no menos importantes corrientes del género son la Onda Nueva venezolana y el Tango Contemporáneo argentino. Aunque algunas tendencias actuales son proclives a afirmar que para entender el latin jazz es fundamental la canción "Manteca", de Chano Pozo - donde se aplicaba la clave de salsa y patrones rítmicos asincopados propios de las formas tradicionales del jazz norteamericano -asociándolo casi preferentemente con ritmos afrocaribeños, también es conveniente considerar otras corrientes como las antes mencionadas, que surgieron más o menos en la misma época; tal vez, como manifestación latina del llamado Crossover Jazz. **Iconos del jazz latino:** Como intérpretes importantes de jazz latino podemos mencionar a Gato Barbieri, Bebo Valdés, Rubén González, Cachao, Chucho Valdés, Tito Puente, Puntilla, Chico o'farrill, Carlos "Patato" Valdés, Michel Camilo, Gonzalo Rubalcaba, Paquito D'Rivera, Cal Tjader, Poncho Sánchez, Jerry González, Pepe Rivero, Arturo Sandoval, Eliane Elias, Jorge Pardo, Chano Domínguez, Horacio Hernandez, y Luis Salinas. Una buena referencia sobre este género es la película/documental llamada "Calle 54", dirigida por Fernando Trueba, en la que se puede ver y escuchar a algunos de los músicos anteriormente mencionados y apreciar este género." (CLAZZ FESTIVAL, [s.a.], [s.n.]).

Nacen así preguntas complementarias como: ¿Qué pasa cuando ideas acerca del “jazz” y la “latinidad” se establecen contingentemente?, por ejemplo, en los márgenes establecidos por las políticas étnicas y geográficas dominantes, “afrocéntricas”, hay que decirlo (BROWN, 2004, p. 241), en este caso concreto, “afrocaribeñas” (La Habana, especialmente), así como “latino(ibero)americanas” en sentido “mestizo”, “sincrético” e “híbrido” (RECASENS, 2010), pero, desarrolladas en los Estados Unidos (Nueva York, Nueva Orleans y California, por ejemplo). ¿Qué sucede cuando se trata con un tipo de “latinidad” que no está ni propiamente dentro ni propiamente fuera?, ¿cuándo el caso es “una mujer actual, rubia y pianista de jazz” (LANDO, 2009), brasileña, residente en Nueva York? ¿Qué ocurre cuando un icono del jazz “latino” coincide con un icono del jazz “estadounidense”?

Obviamente estas preguntas llevan a otra más compleja que sobrepasa los objetivos de este ensayo, pero que está implícita aquí: ¿es el jazz “latino” música “latinoamericana”? La respuesta depende según desde qué “idea de América” se este argumentando, cuán “integrista” se considere el discurso del jazz y cuánto el de la “condición latinoamericana”, entendidos ambos canónicamente por supuesto. Puede argumentarse en consecuencia, como resume Delannoy, que el jazz latino es un fenómeno cultural, una fotografía de lo que la “cultura latina” está haciendo alrededor del mundo, de cómo influye en otras culturas y de cómo éstas han influido en ella (DELANNOY, 2011). En este sentido, mi investigación pretende ser un proyecto interdisciplinar que compara y combina, el estudio de América Latina y las comunidades latinas en los Estados Unidos, sumando su relación con España. Acotado, en este ensayo, al caso de la jazzista brasileña Eliane Elias, una figura internacional especialmente imbricada en el problema propuesto.

Las identidades musicales crean comunidades imaginadas, pero ¿es el jazz “latino” también una “audiotopía” (KUN, 2005), espacio simbólico construido en sonotipos a través de performances sociales?, ¿cómo median las “políticas de la memoria” en dichos performances?, siendo articuladas además por estrategias de *marketing*, *personal branding* y *advertising*, diseñadas por la industria cultural. Y tomando en consideración este dato ¿en qué términos se establece la responsabilidad individual?, más aún tratándose de una forma de arte que rinde culto *aural* al instante, a la *poiésis* del sí mismo...

Sin duda pongo demasiadas preguntas sobre la mesa, por eso elijo iniciar con una expresión que las resume.

## Mucho caliente



Fig. 1: Los carpinteros, *Mucho Caliente*, 2010.

238

Cuando conocí la obra de Los carpinteros (Marco Antonio Castillo Valdés y Dagoberto Rodríguez Sánchez), especialmente su pieza titulada *Mucho caliente*, comprendí que era la imagen perfecta para expresar el problema que suponen las “políticas de la memoria” en el jazz latino. Por sí mismo el título reflejaba la encrucijada entre “las Américas” que dio a luz esta forma de arte, esta práctica preformativa, este estilo, este género, por utilizar algunas denominaciones posibles para designarlo. También indicaba hacia su raíz canónica, el jazz afro-cubano o cubop, pero desde una perspectiva generacional que coincidía con mi periodo de estudio (la primera década del s. XXI).

Los carpinteros empezaron siendo un trío de jóvenes creadores cubanos que inició su producción en la década de los noventas, y que como dúo ha tenido un fuerte impacto internacional desde el año 2000, especialmente por su revisión de cómo se construyen, reconstruyen y deconstruyen los espacios, las arquitecturas acerca de la identidad “objetiva” y la memoria. Por último, a mi entender, *Mucho caliente* representaba también el eje fundamental por el cuál se define “lo latino” en el jazz: el ritmo, la percusión afrocaribeña. Obsérvese cómo la conga en cuestión se derrite, aludiendo a una “música caliente”, tópico común, pero también a su di-solución, al paso de un estado físico a otro, como si se tratara de una metáfora de esa “modernidad líquida” propuesta por el sociólogo polaco Zygmunt Bauman (1999)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> La “modernidad líquida” es un término de Bauman para la condición actual del mundo, en contraste con la modernidad “sólida” precedente. Según Bauman, el paso

Marcado el itinerario con esta pieza de arte actual, me remito a un residuo ilustrado de la enciclopedia, en este caso, partiendo de la institucionalización de los conceptos relativos a la Música: el *Grove* en su edición *Oxford Music Online*. Criterio de autoridad para la comunidad académica, donde se “recogen y explican de forma ordenada voces de una o más lenguas, de una ciencia o de una materia determinada” (RAE, 2011), aquí los términos se “solidifican” permitiendo identificar políticas que serán replicadas dependiendo desde qué *espacio/tiempo/memoria* de “las Américas” se posicionen.

Empiezo remitiéndome a la voz “Afro-cuban jazz [Cubop]” escrita por Gunther Schuller. Solamente con ver la bibliografía se comprueba una referencia común con la voz que Barry Kernfeld dedica al “Latin Jazz”: John Storm Roberts, su *The Latin Tinge* (New York 1979, 2/1999) y *Latin Jazz* (New York 1999)<sup>5</sup>. A quien encontramos también en

---

de modernidad “sólida” a la “líquida” ha creado un escenario nuevo y sin precedentes para realizar actividades de vida individual, una serie de retos que nunca antes se había encontrado. Las normas sociales e instituciones ya no tienen tiempo suficiente para solidificarse y no pueden servir como marcos de referencia para las acciones humanas y los planes de vida a largo plazo, por lo que los individuos tienen que encontrar otras maneras de organizar sus vidas. Los individuos tienen que enfrentar una serie interminable de proyectos a corto plazo, y los episodios ya no cuadran con secuencias basadas en conceptos como “carrera” y “progreso”. Una vida tan fragmentada requieren que las personas sean flexibles y adaptables, para que estén constantemente preparadas y dispuestas a cambiar de táctica a corto plazo, a abandonar compromisos y lealtades sin arrepentimiento para aprovechar las oportunidades de acuerdo a su disponibilidad actual. En la modernidad líquida el individuo debe actuar, planificar acciones y calcular las ganancias y las pérdidas probables del actuar (o dejar de actuar) en condiciones de incertidumbre endémica.

<sup>5</sup> Debo señalar que en la primera edición de su *The Latin Tinge* (1979), John Storm Roberts si que hace referencia al tema de la memoria, especialmente en sus capítulos 7, 8 y 9, “The 1960’s: Going Underground” (ROBERTS, p. 160), “The 1970’s: The Return to the Mainstream” (p. 186), y “Coda: Mundo Latino” (p. 212), respectivamente. Asimismo en su “Glossary” (p. 220), Roberts incluye una amplia gama de ritmos y danzas de diferentes países de Iberoamérica, lo que quizás explique la idea de “latinización” expuesta que aparecerá más adelante en la voz de Schuller. Igualmente en su capítulo 7, Roberts incluye a la música popular brasileña, hablando del bossa nova, el “jazz-bossa”, “jazz- baião”, “jazz-samba” (p. 170-175), incluso indica: “Both in Brazil and the United States, in fact, the bossa nova bridged “mass” popular music and “art” popular music. In the U.S., it provided several new standards to the popular repertoire and also had some significant effects on jazz.” (p. 173). Lo mismo sucede en el capítulo 8 con la cultura Chicana (p. 198), resulta especialmente interesante cómo Roberts cita “El Corrido de Cesar Chavez”, cito: “No pedimos limosna/solo un pago mas decente/Les exige Cesar Chavez/Para ayudar la gente”. Y el coro de “Mexicano Americano”, cito: “Yo soy de



las entradas dedicadas al “Bossa nova”, la de Kernfeld y Gerard Béhague. La ausencia de bibliografía más allá del siglo XX es abrumadora, a lo que debe sumarse la omisión de trabajos fundamentales como los de Leonardo Acosta (2001), Paul Austerlitz (2005), Nat Chediak (1998), Luc Delannoy (2001, 2005, 2011), Raúl A. Fernández (2002, 2006), Isabelle Leymarie (2003), Steven Loza (1999), Ed Morales (2003), John P. Murphy (2006), y Martha Tupinambá de Ulhôa (Grupo de Pesquisa Música Urbana no Brasil), por ejemplo. Es más, sólo se menciona un trabajo en castellano, *La africanía de la música folklórica de Cuba* de Fernando Ortiz publicado en 1950, y los trabajos en portugués sobre música popular brasileña son todos de finales de la década de 1960, y principios de 1970.

240 Si el *Grove* es la referencia canónica internacional, queda claro en primer término una jerarquización de la memoria por medio de la selección de testimonios específicos. Se evidencia aquí cómo dentro de la propia Academia late el problema omnipresente de la sociedad occidental (aglocéntrica, en este caso), de convivir con los otros, separándoles al excluirles, asimilándoles al “despojarles” de su otredad, e invisibilizándoles al provocar su “desaparecer” del mapa mental, teórico e historiográfico en este caso, incluso cuando comparten el mismo idioma (Austerlitz, Fernández, Loza, Morales, Murphy, por ejemplo). Pero hay más, las voces construyen una idea de homogeneidad del fenómeno, una “visión turística” se podría decir, al referir a fuentes y crónicas de un periodo específico con prioridades éticas y estéticas concretas, que darán fruto, como se verá más adelante, en el “concepto” *Calle 54* y su continuación en *Chico & Rita*, o el *Clazz*.

En el *Grove* —al día de hoy, espero que finalmente se actualice—, el tiempo parece haberse detenido, como si el jazz y su relación con músicas y creadores(as) entendidas(os) como “latinoamericanas(os)” también se hubiese “solidificado”. Pero al igual que en la pieza de Los carpinteros, no es así. El problema del cambio, de la transmutación, es que cuando algo es “líquido” se escurre entre los dedos. De repente lo que

---

la raza de oro,/Yo soy Mexicano-Americano” (p. 199). Otra cita relevante de esta primera edición es la siguiente: “This fusion style, which blended Latin and jazz (and often other) elements in indiosyncratic ways, developed rapidly toward the end of the decade. Chick Corea made a notable contribution in his *My Spanish Heart* album, which in his words, “floats over my perception of the history of Spain, Africa and Latin-America.” Chicano trumpeter Perez Prado, Mongo Santamaria, Stan Kenton, Woody Herman, and even Janis Joplin, recorded two thorough-going fusion albums, *Born to Love* and *Collage*, in the mid-1970’s.” (p. 203). Las políticas de la memoria quedan expuestas aquí, resumidas en su “Coda: Mundo Latino”, cito su primera frase: “The popularity and influence of Latin-American music is an International phenomenon.” (p. 212).

estaba claro, delimitado y politizado bajo “racionalidades” específicas, ubicado entre categorías precisas, se vuelve crítico, anómalo. Peor aún, se deslegitiman los discursos y las comunidades que sobre ellos han construido sus criterios de autoridad, de “Objetividad” (DASTON, 2007). Las políticas de la memoria se evidencian incluso aquí, porque la “Objetividad” también es un concepto históricamente constituido, como el de “Latinoamérica”, “lo latino”, “la latinidad”, el propio “jazz” y “América” (utilizado para denominar tanto al continente como a los Estados Unidos). Porque las fronteras (de diversa índole) entre Estados Unidos y “esa otra América” (latina en este caso) son permeables, porque Estados Unidos también es “Latino”. Lo mismo que España y Europa. Dicho así parece simplista, pero lo son a través de continuas y diversas migraciones bajo cuya experiencia, paradójicamente, la división también es posible, gracias a “políticas de la memoria” relacionadas con esos mismos procesos.

Esta perspectiva coincide con los dos epígrafes que Luc Delannoy utiliza para introducir su libro *¡Caliente! Una historia del jazz latino* (2001), cito manteniendo la tipografía elegida por el autor: “*Music was the first integrated thing in the World. Before sex.* HERBIE MANN, 1999 / Aclarar el pasado, que es fortalecer el presente. JOSÉ LEZAMA LIMA.” Se observa en esta elección del autor, como en *Mucho caliente*, la encrucijada entre dos mundos, el “anglo”, representado por el *jazzman* estadounidense, y el “latino”, representado por el escritor cubano. La “Música” es presentada aquí como una audiotopía primigenia capaz de “integrar”, como el acto sexual, distintas corpografías, manteniendo su diversidad en la experiencia, posibilitando además dicha integración a partir de un *musicar* (SMALL, 1999), vinculado con la revisión crítica del pasado. Pero debo agregar, que no se trata solamente del pasado reciente, contemporáneo a la posguerra, sino del pasado colonial y su narración desde la “nación moderna” (MADRID, 2005), es decir, de un pasado como historia contingente.

### Distopías de una “música caliente”

La constitución del pasado subsiste en la memoria colectiva, que requiere ser analizada desde la perspectiva de la organización narrativa. En concreto, del relato proporcionado por un contexto sociocultural, por ejemplo, el Estado moderno, cuyas narrativas requieren ser examinadas según su capacidad de servir como herramientas culturales para los miembros de un colectivo y su forma de contar el pasado (MARTÍNEZ MILLÁN, 2010). El poder de estas herramientas para dar forma colectiva al recuerdo, puede ser examinado a través de una distinción entre narrativas específicas, que incluye días, lugares, actores, y así sucesivamente, como a partir de formas abstractas de la representación narrativa (WERTSCH, 2008). En este caso referidas, citando al teórico chileno Gabriel Castillo-

Fadic, a cómo “el relato musicológico construye una identidad musical; [y], la manera en que la expresión musical, como relato, ha construido o ha participado históricamente en la construcción de una identidad social.” (CASTILLO-FADIC, 1998).

Las voces del *Grove*, así como los trabajos de Acosta, Austerlitz, Chediak, Delannoy, Fernández, Leymarie, Loza, Morales, Murphy o Ulhôa, a los que deben sumarse los de Álvaro Menanteau (2006) y Sergio Pujol (2004), el *Latin Real Book* (1997), guías, tesis y otros medios de comunicación alternativa (webs, revistas, blogs y comunidades 2.0), construyen narrativas específicas y abstractas, coincidentes a partir de la práctica referencial, o no, del estado de la cuestión. Pero estas narrativas están divididas por “políticas de la memoria” relativas a una identidad entendida como “latina”, que refiere a una discriminación positiva (en tanto comunidad) y negativa (en tanto *ghetto*), frente al *mainstream* del jazz (estadounidense, por ejemplo). Estableciéndose como base para discursos etnológicos (etnocéntrico deterministas y esencialistas), de los que el jazz latino es memoria y testimonio.

242

Por ejemplo, para Schuller el “Cubop” se diferencia del “Latin Jazz” porque ambos designan espacios de especificidad y generalidad concretos. No obstante, Kernfeld remite a la misma narrativa que Schuller para referirse al “nacimiento” del término, muy *grosso modo*, la percusión cubana (y brasileña) en conjunción con el jazz en términos generales; es más, Kernfeld pone de ejemplo musical el ritmo de una habanera. Pero debo destacar cómo Kernfeld hace mención de la inserción del bossa nova y la música popular brasileña dentro del concepto “jazz latino”, –siguiéndoles hasta los años ochenta y noventa del siglo XX—, y lo hace en dirección al “resurgimiento del “Afro-Cuban jazz”, a pesar de que para Delannoy “con los ritmos mexicanos y brasileños, no se puede hablar de un jazz latino” (DELANNOY, 2001, p. 75); es el mercado el que los unifica dentro del género. Sobre este punto volveré más adelante.

Por su parte, en la voz de Schuller la “latinidad” parece ser un medio de homogeneizar la experiencia, sentencia: “Ray Barretto, Eddie Palmieri, Bobby Paunetto and [Mongol] Santamaria helped further to ‘latinize’ Afro-Cuban jazz and thereby also to broaden its scope and definition.” (SCHULLER, 2007) ¿Se puede “latinizar” el jazz afrocubano?, ¿no es la música “afro-cubana” música “latinoamericana”?, ¿de qué “latinización” se está hablando?, ¿de la inserción de nuevos sonotipos ajenos a la “música cubana” entendida canónicamente? Difícil cuestión, más aún si se remite a la última frase de Kernfeld en su voz: “The late 1980s and the 1990s witnessed a resurgence of Afro-Cuban jazz, particularly under Gillespie and Jerry Gonzalez.” (KERNFELD, 2007) En ambos casos ninguno es cubano. Más interesante todavía, en ninguna de las dos voces se

menciona al grupo responsable de la transformación definitiva del jazz afro-cubano: *Irakere*. Tampoco se menciona que el término “jazz afrocubano” apareció con la grabación en 1944 de *Tanga*, el término “rumbop” con la de *Killer Joe*, y el de “cubop” con *Cubop City*, versión bebop de *Tanga* (DELANNOY, 2001, p. 93). Aunque *Manteca*, de Chano Pozo y Dizzy Gillespie, se considera la composición “canónica” del género<sup>6</sup>.

Omisiones, amnesias, en el caso de Leymarie y Delannoy, la genealogía de “lo latino” en el jazz parece ir más allá. En el primer caso las fuentes históricas de la autora se remontan al siglo XIX, coincidiendo con Schuller/Roberts, lo que parece justificar su primer capítulo titulado “El matiz español”; pero la autora señala hacia un *Limes*<sup>7</sup> entre la agonizante, pero fundente, ocupación de la Monarquía hispana, los intereses coloniales de la República francesa (creadora del término *Amérique Latine*), y los Estados Unidos. En el segundo caso, la frontera es el “cuerpo” mismo del jazz, porque para Delannoy:

El jazz es una música de mezclas, de orígenes latinos y caribeños. Si los ritmos latinos de origen africano han formado siempre parte del jazz, hubo que esperar la década de 1940, con el concurso de músicos cubanos residentes en Nueva York, a que la industria del espectáculo y el público en general reconocieran oficialmente este aspecto latino cuya evolución ha hecho nacer lo que hoy se llama jazz latino (DELANNOY, 2001, p. 17).

243

<sup>6</sup> Schuller si menciona varias grabaciones representativas en función a una genealogía: “Gillespie's big band made several notable recordings in the late 1940s, including Pozo's compositions *Manteca* (1947, Vic.), *Afro-Cuban Suite* (on the album of the same name, 1948, Swing), and *Guarachi guaro* (1948, Vic.), and George Russell's *Cubana be/Cubana bop* (1947, Vic.); these pieces, which feature Pozo's conga drumming, were the first to integrate authentic Afro-Cuban polyrhythmic concepts with the bop idiom. Soon other big bands began to make recordings in the Afro-Cuban style; Stan Kenton's *Machito* (1947, Cap.), *Peanut Vendor* (1947, Cap.), *Cuban Episode* (1950, Cap.), and *Twenty Three Degrees North, Eighty Two Degrees West* (1952, Cap), and Machito's *Cubop City* (1948, Roost), *Afro Cuban Jazz Suite* (1950, Clef), *Kenya* (1957, Roul.), and ‘Afro-jazziac’ (on the album *With Flute to Boot*, 1958, Roul.) are noteworthy examples. Smaller groups also contributed significantly to the new genre, in particular those led by Tadd Dameron (*Jahbero*, 1948), Charlie Parker (*My Little Suede Shoes*, 1951, Mer./Clef) and Bud Powell (*Un poco loco*, 1951, BN).” (SCHULLER, 2007).

<sup>7</sup> Se conocen como *Limes* (singular, en latín; plural: *limites*) los límites fronterizos del Imperio romano (el término *limes* significa «límite», «frontera», en latín). Los *limes* solían atraer a los comerciantes, y las familias de los soldados que se instalaban también en las cercanías, por lo que a la larga se convirtieron en núcleos de población romana (a pesar de estar expuestos a las incursiones extranjeras) y en centros de intercambio comercial y cultural entre latinos y bárbaros.

Para el filósofo belga, el jazz en sí mismo es el fruto de la “memoria de varios pueblos, de dos universos culturales, el europeo y el africano, que se encontraron en un lugar preciso: las islas del caribe.” (DELANNOY, 2001, p. 18-19). En resumen, las “políticas de la memoria” entran en acción aquí, cuando la referencia común entre ambos mundos es el desarraigo, la esclavitud, la discriminación y la segregación: una música capaz de devolver a sus autores(as) la dignidad humana negada por el opresor. Pero la narración del *Grove* no se detiene en estos aspectos “extramusicales”, describe datos, no la experiencia compartida, omitiendo un factor fundamental: que el jazz es memoria, ritual, espacio de legitimación individual y existencial, que subsiste como un ejercer Derecho en el Recordar. La propia percusión y los ritmos utilizados son fruto de prácticas vinculadas con lo sagrado, el abakuá, la santería, los bantúes, por ejemplo. Práctica que persiste, como queda demostrado en la música del Chucho Valdés Trio, por ejemplo en *Jazz Batá* (Cuba 2007), o en la mística de producciones como *El Enigma* (Acqua 2010) de la pianista y compositora argentina Paula Shocron, junto al saxofonista Pablo Puntoriero. En resumen, no se trata solo de: “A term applied to jazz in which elements of Latin American music, chiefly its dance rhythms, are particularly prominent.” (KERNFELD, 2007).

Por sí mismo el término “jazz latino” puede aglutinar diferentes modos de entender el jazz y la latinidad. Pero reducciones del fenómeno como las del *Grove* no son casuales, responden a formas de entender “qué es la música”, obviando qué hace y qué pasa cuando esta música sucede (MADRID, 2009). Al tiempo que reducen el aporte intelectual y estético de sus autores(as) a manifestaciones más o menos pintorescas, que eventualmente pueden convertirse en esperpentos de “latinidad”. En un primer momento, la necesidad de legitimar un espacio propio, la narrativa de la propia identidad y la memoria selectiva frente a un otro entendido como opresor, convirtieron al jazz latino en un acto político, y a sus autores(as) en símbolos de una comunidad (DELANNOY, 2001, p. 51). Performance social de una latinidad dentro/frente al *mainstream* del jazz (AUSTERLITZ, 2005). Pero no todos(as) sus exponentes son de origen latinoamericano, su relato se vuelve por lo tanto, en ocasiones, poscolonial y posnacional. He aquí otro serio problema que el crítico y sociólogo Simon Frith resume:

At issue here is what one might term an ontological dispute, familiar from the arguments provoked in the USA by Ken Burns's *Jazz* (see Stanbridge 2004). Is jazz is best understood canonically, by reference to its history, its great names, its established sonic and stylistic conventions? Or is it best understood as a process, by reference to principles of composition and performance rooted in improvisation and

experimentation, with unpredictable and unexpected outcomes? Where once jazz as an institution seemed characterized by its ability to hold these approaches in tension, as it were, as part of the same field of activity, now the different accounts of jazz seem to refer to quite distinct music worlds (FRITH, 2007, p. 17).

Por ejemplo, los relatos acerca del jazz latino y/o afrocubano refieren, contingentemente, a sus distopías y audiotopías, especialmente a la necesidad de documentar un nacimiento simultáneo en Nueva York y en La Habana (DELANNOY, 2001, p. 103). Situación vinculada muchas veces al problema de la migración ilegal, los plagios y deudas pendientes, o las colaboraciones no reconocidas entre *jazzmen* (DELANNOY, 2001, p. 137-140, 145). A los que se suman la desigualdad frente a la industria, los mercados, estados nacionales, totalitarios y dictaduras, que lo han prohibido o fomentado como música “políticamente incorrecta”, fuera entre derecha, centro o izquierda... en fin, se trata de un problema de “canon” expuesto en términos de *in place* y *sacralización* que no está ni propiamente dentro ni propiamente fuera, pero también, de tipos de audiencia y consumo.

245

Volviendo a Frith, si: “Jazz musicians have had a key role in the use of ‘jazz’ as a label, in determining what jazz is.” (FRITH, 2007, p. 21) Real y efectivamente, en su “modernidad líquida”, los *jazzmen* han sido también responsables del relato distópico que subsiste en la propia designación “jazz latino”. Víctimas y cómplices, en comunión con quienes organizan y narran sus testimonios “solidificándolos”, han convertido al Jazz en *Limes*, pero no sólo entre culturas y sonotipos fomentados por los discursos de la nación moderna, sino por formas de pensamiento que finalmente se reconocen mirándose a través del espejo. Hablar de jazz “latino” es dar testimonio de espacios y tiempos que remiten a memorias divididas.

### El concepto *Calle 54*

Luego de esta breve introducción del estado de la cuestión, pasemos al estudio de casos concretos en relación al problema que nos interesa aquí: las “políticas de la memoria” conservadas en la corpografía jazzística de Eliane Elias. Para comenzar, en su artículo “El Bolero de Trueba y Mariscal” (*El país semanal* 2011), el crítico de cine Borja Hermoso introduce la nueva producción de Fernando Trueba y Javier Mariscal, *Chico & Rita*, como parte de un “concepto”, el de *Calle 54*. Nombre que se debe, como indica el propio Trueba, al “Sony Music Studios de la calle 54, en Manhattan”, donde se instalaron para grabar la película (TRUEBA, 2000, p. 14).

Estrenada en el año 2000, *Calle 54* inauguró un proyecto más amplio que incluyó no sólo la producción de un CD, DVD, y el *Libro de la película*, sino la actividad de Trueba como productor discográfico, y “un fantástico bar musical del paseo de La Habana de Madrid abierto por Trueba y sus amigos, también diseñado por Mariscal, y que acabó cerrando sus puertas” (HERMOSO, 2011, p. 46). Ahora bien, ¿por qué se entiende como “concepto”? En la introducción al *Libro de la película* Trueba expone:

Creo que la gran aportación de los latinos al jazz ha sido devolverle la vida, la alegría, la energía que jamás debió perder. Además de aportar la infinidad de ritmos, a veces complejissimos, de todas las músicas latinas. [...] Lo latino, [...] creo que encuentra a través del jazz su expresión más noble, exaltante, sofisticada y exuberante (TRUEBA, 2000, p. 10).

Ampliamente recogida por la crítica ha sido la narración acerca de cómo el cineasta tuvo su primer contacto “consciente” con el jazz latino, a principios de los años ochenta, cuando escuchó el primer disco norteamericano de Paquito D´Rivera: *Blowin*. Y la “revelación” que esto significó para él. Trueba menciona también algún disco “latino” de Dizzy Gillespie, *Jazz/Samba* de Stan Getz y Charlie Byrd, *Chapter One* a *Chapter Four* de Gato Barbieri, e incluso la banda sonora de *El último tango en París...* También a través de D´Rivera y su música, Trueba entra en comunión con la memoria de *Irakere*, cuyo otro gran protagonista es el pianista Chucho Valdés, que junto a su padre, Bebo Valdés, e incluso la abuela “Caridad Amaro” (que da título a la colaboración de Chucho Valdés en la película), y la hija-nieta, Leyanis Valdés, completan una genealogía.

El concepto de la película tiene así su par en el sello *Calle 54 Records*, como lo demuestran las producciones: *Lágrimas Negras* (Bebo & Cigala); *We could make such beautiful music togeder* (Bebo Valdés & Federico Britos); *Suite cubana-El solar de Bebo-Cuaderno de Nueva York* (Bebo de Cuba [Bebo Valdés]); *Bebo* (Bebo Valdés); *Boomerang* (Habana Abierta); *Paz* (Niño Josele); *Primavera en Nueva York* (Martirio), *Blanco y Negro en vivo* (Bebo & Cigala); *Live at Village Vanguard* (Bebo Valdés & Javier Colina); *Juntos para siempre* (Bebo & Chucho); *Frankly* (Paquito Hechavarría); *Caribe* (Michel Camilo); y más recientemente *L-O-V-E* (Issac Delgado). A lo que debe sumarse que *Fernando Trueba producciones* patrocinó la publicación del *Diccionario del Jazz Latino* de Nat Chediak (1998), quien comparte autoría con Trueba en *Calle 54 el Libro de la película*.

El círculo conceptual tejido por el cineasta español está claramente dibujado, así como su objetivo: participar en la experiencia preformativa de un Jazz entendido como Latino. Porque para él: “[...] *Calle 54* es un musical. Un musical sobre música, sobre cómo se crea, sobre cómo surge. Su argumento, su guión, son las piezas elegidas. Sus protagonistas, los músicos. No la veo como un documental, sino como una ficción, otro tipo de ficción.” (TRUEBA, 2000, p. 10) Su intención parece ir más allá de un supuesto acerca de “qué es la música”. Como indiqué anteriormente, a diferencia de las voces del *Grove*, el cineasta y productor confiesa un interés mayor en qué hace y qué pasa cuando esta música sucede: “Creo [comenta] que la función del arte no es otra que ayudar a la gente a vivir: *Calle 54* es una película claramente iniciática. Su propósito no es otro que hacer “entrar” al espectador en el laberinto paradisiaco de la música más vivificante de nuestro tiempo.” (TRUEBA, 2000, p. 14)

El trabajo de Fernando Trueba claramente refiere a un tipo de audiotopía, que es en sí misma una elección “rigurosamente subjetiva”, como él mismo confiesa. Pero su elección también remite a memorias concretas, a una música como memoria que narratológicamente hablando dirige hacia una función narrativa específica, a un narrador y su punto de vista, su entidad y espacio narrativo (G. PRINCE apud KINDT, 2003, p. 4). En este caso, refiriendo a discursos y *tempos* canónicos vinculados con narrativas acerca de un “jazz latino”, que le proporcionan una base para varias formas de proyección imaginativa, incluidas las necesarias para la identificación empática con unos “Otros”, representados en este caso por Tito Puente, Gato Barbieri, Jerry González, Bebo Valdés, Chucho Valdés, Cachao, Michel Camilo, Eliane Elias, Patato, Chano Domínguez, Chico O’Farrill, Puntilla, Paquito D’Rivera..., situados en Suecia, La Habana, San Juan de Puerto Rico, Nueva York y España (Puerto de Santa María, Cádiz).

Pero esta “narrativa específica se repite en *Chico & Rita*, en consonancia, cabe decirlo, con el relato historiográfico del *Grove* acerca del nacimiento y desarrollo del jazz latino. Coincidiendo además con “políticas de la memoria” responsables no solo de una audiotopía (recuérdese los epígrafes de Luc Delannoy), sino de corpografías y distopías. Lo que puede comprobarse en esta entrevista publicada por *El país semanal*, donde leemos:

La sudorosa magia del bolero y del mambo, la Negra Tomasa bailando, el embrujo inmanente del jazz, Budd[sic] Powell tocando, la orquesta del Tropicana, los bongos y las congas, Mario Bauzá y Dizzy Gillespie, Machito y Tito Puente, el sexo y el teclado de un piano, [...] la luz del malecón y el gris del río Hudson, los patios rotos de La Habana y un señor cubano de 93 años perdido entre Málaga y Estocolmo, Bebo Valdés, alma, principio y fin de esta película...



[...]

Esta película es una historia de amor, vale, pero detrás de ella hay un montón de cosas más si se quiere buscar; la película pretende contar cómo era Cuba en los años cuarenta y cincuenta, qué dice Alejo Carpentier de Cuba, qué dice Cabrera Infante, cómo eran las películas de entonces, cómo sonaban aquellas orquestas, cómo era La Habana [...] (TRUEBA, 2011, p. 46).

Por esta razón coincide con la idea que dirige este ensayo: la condición corpográfica primordial de la memoria. Que contiene, a su vez, la interacción social entre “Memoria” e “Identidad” llamada “cultura de la memoria” (WALDMAN, 2006). Un concepto que propone al Recordar como una función social en el centro de las investigaciones históricas. Así considerado, el relato de Trueba se suma a la historia contingente de la “modernidad” frente a la creación de unos “Otros”. Considérese la respuesta de Trueba a dos preguntas de Borja Hermoso, “¿Nostalgia en ‘Chico y Rita’? ¿Exceso de sentimentalismo ante los personajes y las músicas de ayer?”:

248

No hay nostalgia. Se puede escuchar con nostalgia a Frank Sinatra y acordarte de cuando te enamoraste, pero no se puede escuchar con nostalgia a Budd[sic] Powell, a Stravinski[sic] o incluso a Charlie Parker, ni se podrá nunca contemplar con nostalgia *Las señoritas de Avinón...*, ¿y por qué? Porque *Las señoritas de Avinón* es una pedrada contra ese cristal, y lo mismo Stravinski[sic] o Budd[sic] Powell. El moderno de verdad, el que está creando un lenguaje nuevo, rara vez será recordado con nostalgia (TRUEBA, 2011, p. 49).

En ambas citas su relato refiere a una memoria performativa como revisión crítica del pasado. En su respuesta, como en *Chico & Rita* y *Calle 54*, subsiste la empatía con una música cuyo pasado remite a discursos concretos. Pero lo que más me interesa de estas citas es cómo el relato conforma una corpografía, identificada en ambos casos con el proceso creativo dialéctico entre tradición e innovación, entre ruina y monumento. Proceso movido por el Deseo (y quizás la obsesión), retomando la provocación que introduce este ensayo. Porque se trata de un “deseo”, su proyección y narración, en el cuerpo de una “mujer”, según la trilogía “pueblo-étnia-sexo” (FRAISSE, 2005).

Este imaginario “erótico-matricial”, *poiético* si se quiere, puede verse resumido en la portada de *El país semanal*, y en la de *Calle 54*, creadas ambas por Javier Mariscal. En ambos casos el cuerpo de una

“mujer” es la figura mediadora y centrífuga que aglutina la experiencia musical, construida por una otredad étnica, y espacio-temporal, reconocible. En la primera, donde aparecen Mariscal y Trueba sumergidos en *Chico & Rita*, y en la segunda, donde una figura abstracta de “mujer” emerge y condensa el musicar de los “elegidos” para representar esa música “vivificante”, sobre la cual “ficcionaliza” Trueba.



Fig. 2: Portadas de *El país semanal* (2011) y *Calle 54* (2000).

Eliane Elias según *Calle 54*



Fig. 3: Andrew Stevovich, *Fallen Diva*, 1981-82.

250

El problema de “lo otro” como fuente de “modernidad” está muy presente aquí, se trata con una “otredad feminizada”, cuyas repercusiones se verán materializadas en cómo se representa a Eliane Elias, dentro de esta “otra forma de ficción” musicada, propuesta por Trueba y su equipo, conformando una corpografía. Cuando una jovencísima Eliane Elias (São Paulo, 1960), sustituyó al pianista Don Grolnick dentro de *Steps Ahead* (Michael Brecker: saxo tenor; Eliane Elias: piano; Mike Mainieri: vibráfono, marimba; Eddie Gómez: contrabajo; Peter Erskine: batería), el disco del mismo nombre editado en 1983 tomó como portada *Fallen Diva*, un lienzo de Andrew Stevovich, cuya imagen delimitará la corpografía que constituirá el *personal branding* de la pianista brasileña, razón que justifica el título de este ensayo. Una imagen glamorosa, entre renacentista y expresionista, que remite alternativamente a la estética de Stevovich, y a los mitos eróticos del cine de los años cuarenta y cincuenta<sup>8</sup>. Imagen que Trueba recogerá en *Calle 54*, como base para el performance de *su idea* acerca de Eliane Elias, única “mujer” incluida como jazzista en la película.

<sup>8</sup> En su sitio web Andrew Stevovich comenta: “There are two major influences on my work: the early Italian Renaissance, (from Giotto to Fran Angelico and Piero della Francesca), and Expressionism, (which I define to include not only artists such as Heckel, Munch and Beckmann, but also Gauguin and, though he is outside the category, Seurat)”. Disponible en: <<http://www.andrewstevovich.com/Biography.html>>, consultado el: 4/3/2011.

La narrativa de Trueba es documentada por Nat Chediak en el *Libro de la película*. Elias es la elegida para el primer día de rodaje: “Martes, 7 de marzo de 2000”. Quien conoce la película recordará la secuencia documentada con fotografías de Jordi Socías: 1) *Close up* de Elias, de perfil, mirando introspectiva por la ventada la ciudad de Nueva York, envuelta en una densa niebla; 2) Una vez más, junto a la ventana, vestida en elegante, ajustado y glamoroso negro, sentada en la silla del maquillador que está de espaldas, ocupado preparando algo mientras Elias se mira en un espejo de mano; 3) Elias de espaldas caminado por un pasillo; 4) Elias de frente, vestido y guantes largos, gargantilla clásica, por el mismo pasillo caminando hacia un fotógrafo (TRUEBA, 2000, p. 17).

La secuencia remite a una memoria preformativa relativa a estereotipos de “femineidad” y su relación con el proceso *poiético*. Los retratos renacentistas de Venus mirándose al espejo y mitos eróticos del cine como Sylvia en *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini, por ejemplo. Aspecto que retomaré en el epígrafe siguiente, ya que este tipo de “arte como performance” (DAVIES, 2006), es compartido con Diana Krall (Columbia Británica, 1964). Sumando su mutuo vínculo dentro del mercado del jazz y el bossa nova. En este sentido, Eliane Elias, como “Fallen Diva”, es descrita por Chediak en los siguientes términos:

251

[...] Con su blonda melena rizada, entra Eliane Elias y se apodera, sin rodeos, del piano. Acaricia brevemente el teclado. Le bastan un puñado de notas para declarar, entusiasmada: “Aquí me quedo. Sin maquillaje. ¡Grabemos ya!”

Pero no habla en serio. Le trae a Trueba una colección de vestidos negros para elegir. La decisión se toma a puerta cerrada. El director regresa a sus quehaceres. Poco después, aparece Elias con un vestido ceñido al cuerpo que deja los hombros al descubierto (olvida los guantes largos). Lleva sus cuarenta años con garbo (TRUEBA; CHEDIK, 2000, p. 17).

La frase de Trueba en la película coincide con este relato visual, justo en la secuencia descrita anteriormente, comenta: “Ella añade sofisticación y elegancia al jazz latino”. Subsiste, por lo tanto, alrededor de la pianista brasileña, toda una narrativa sobre el cuerpo, relativa en este caso a estereotipos concretos e históricos de “lo femenino”, y su relación *poiética* con el yo creador. Aspecto que remite a la cita de Diamela Eltit incluida al principio de este ensayo. Narrativa que dirige el lenguaje de las cámaras durante la ejecución de Elias: se enfoca la rubia cabellera, el niveo rostro, los senos, la abertura del vestido, los pies descalzados, la piel descubierta y a la vez velada sensualmente por el vestido ajustado. Como indiqué anteriormente, este relato sensual, glamoroso, no es extraño a la

imagen de Eliane Elias, pero determina su representación en la película, convirtiéndola en “objeto”, incluso cuando es “sujeto” de su propio performance.

A diferencia de los demás pianistas y compositores que participan en *Calle 54*, en su caso se destaca *una idea* que de ella se tiene, no quien ella es como jazzista<sup>9</sup>. Trueba no sólo elige “a puerta cerrada” cuál de los vestidos utilizará en el rodaje, sino sobre qué música realizará su performance, algo que no se repite con ninguno de los otros pianistas. Chediak informa: “Trueba le dio a escoger entre dos temas: *Luiza*, de Jobim, y *Samba triste*, de Baden Powell. Este último no lo conocía. Fernando le envió una versión grabada con la voz de “La Divina” Elizeth Cardoso.” (TRUEBA; CHEDIK, 2000, p. 17). Elias interpreta a Trío junto a Marc Johnson, su esposo, al contrabajo, y Satoshi Takeishi en la batería<sup>10</sup>.

252

<sup>9</sup> Aunque fundamentalmente es reconocida como pianista y cantante, Eliane Elias también ha incursionado en la composición, el *Dicionário Cravo Albin da Música popular brasileira* documenta las siguientes obras: “A long story/ At first sight; Back in time/ Barefoot; Bowing to Bud/ Caipora/ Chorango/ Crystal and lace/ Fantasia (To Amanda)/ Get it/ Horizonte/ Iberia/ Illusions/ Introduction on Guarani/ Jungle journey/ Jupin fox/ Just for you/ Just kidding/ Karamuru/ Let me go/ Life goes on/ Loco-motif/ Messages (con Herbie Hancock)/ Missing you/ Na up now/ Still hidden/ Straight across/ That's all it was/ The Nile/ The time is now/ With you in mind.” Disponible en: <<http://www.dicionariompb.com.br/eliane-elias/obra>>, consultado el: 4/3/2011.

<sup>10</sup> Baden Powell de Aquino (6 de agosto de 1937 - 26 de septiembre de 2000). Por un momento podría pensarse que la “imposición” de Trueba se debe al fallecimiento, ése mismo año, de Powell, pero según las notas de Chediak, Elias grabó en marzo, varios meses antes de la muerte del autor, no obstante no deja de ser interesante esta especie de “homenaje póstumo” no premeditado. De todos modos es extraño que Elias no conociera la obra, ya que, como informa el *Dicionário Cravo Albin da Música popular brasileira*, cito: “Seu primeiro grande sucesso como compositor[Powell] foi “Samba triste”, composto em 1956, em parceria com Billy Blanco e lançado alguns anos depois na voz de Lúcio Alves.” Disponible en: <<http://www.dicionariompb.com.br/baden-powell/dados-artisticos>>, consultado el: 17/3/2011 Como se verá más adelante, la letra de Blanco resulta de especial interés si se considera comparativamente con la narración tejida alrededor del performance de Elias: “Samba triste/ A gente faz assim/ Eu aqui/ Você longe de mim, de mim/ Alguém se vai/ Saudade vem/ E fica perto/ Saudade, resto de amor/ De amor que não deu certo/ Samba triste/ Que antes eu não fiz/ Só porque/ Eu sempre fui feliz, feliz, feliz, feliz/ Agora eu sei/ Que toda vez que o amor existe/ Há sempre um samba triste, meu bem/ Samba que vem/ De você, amor.” Disponible en: <<http://www.losacordes.com/acordes/baden-powell/samba-triste>>, consultado el: 4/3/2012. Además existe una versión instrumental interpretada por Powell (1968, Berlin Festival Guitar Workshop), también a Trío (como Elias), grabada en la década de los 1960's, cuyas estructuras generativas dentro de la improvisación pueden identificarse en la ejecución de Elias.

Otra cuestión importante es cómo se le impone una obra que “no conoce” a partir de “la voz de “La Divina” Elizeth Cardoso”, remitiendo al *paradigma femenino* de la cantante en el jazz. Mientras que en los otros casos, sus colegas Chano Domínguez, Michel Camilo, Bebo y Chucho Valdés, no sólo *eligen* si no que *crean* según su propio repertorio, ejerciendo su derecho de autorepresentación *poética*.

Claramente esto no es circunstancial, Eliane Elias sirve a un discurso que la sitúa como objeto frente a sus colegas *jazzmen*<sup>11</sup>. Incluso a pesar de que para el “diálogo musical” entre Chucho y Bebo Valdés, Trueba propone “*La comparsa*, de Lecuona” (TRUEBA; CHEDIAK, 2000, p. 50), la intencionalidad de este acto es diferente, ¿por qué? En el primer caso es un antecedente y en el segundo un consecuente. En el segundo caso se trata de unir a padre e hijo a través del diálogo con uno de los compositores que participó en la constitución de la “música cubana” en la primera mitad del siglo XX, es decir, existe un sustrato nacionalista y genealógico en sentido a una identidad “entre creadores” (volviendo a *Chicho & Rita*, “entre modernos”). En el primer caso, a Elias se le proponen dos autores fundamentales, pero se impone para el rodaje el que ella “no conoce” ¿por qué no Jobim? a quien la pianista brasileña ha dedicado dos discos, *Eliane Elias plays Jobim* (Blue Note 1990) y *Eliane Elias sings Jobim* (EMI 1998), siendo además un autor integrador en su repertorio. En último caso, si los Valdés interpretan a Lecuona en sentido a una identidad, ¿por qué Elias no a Heitor Villa-Lobos? a quien dedica, junto a Johann Sebastian Bach, Federico Chopin y Maurice Ravel, su disco: *On the Classic Side* (EMI 1993).

253

No, Elias toca lo que Trueba ha elegido para ella, es él quien determina su lugar en el discurso que sobre el jazz latino construye el concepto *Calle 54*. Obviamente existen razones “rigurosamente subjetivas”. Lamentablemente esto genera que frente al conjunto ella sea un objeto, no un sujeto como sus colegas, quienes, erigidos en próceres imaginarios, completan un ideario del “jazz latin©” según *Calle 54*. Narrativa cinematográfica que remite así a otra memoria performativa, la que vincula a Elias con modelos devenidos de la “educación musical femenina”. Recuérdese el modo en que Trueba resume su formación al presentarla

---

Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=TSUNbvb-DWg>>, consultado el: 17/3/2011.

<sup>11</sup> Las amnesias no sólo se aplican a la creación de Elias, cuando Chediak se refiere al baterista uruguayo Guillermo McGill como “el primer músico que ha llevado la filosofía al jazz” con su primer álbum en solitario *Los sueños y el tiempo* (TRUEBA; CHEDIAK, 2000: 20-21), no precisa la fuente de McGill: la filósofa española María Zambrano (1904-1991). Se supone que el disco fue un homenaje a ella (MCGILL, 2004).

como “hija de una pianista clásica”, a lo que se agrega el comentario de Chediak acerca de su ejecución jazzística, especialmente dirigido por la presencia del esposo:

En las inflexiones de la pianista, esta nota es una güiño[sic]; aquélla, un signo de interrogación. Así va hilvanando su fraseo, oprimiendo los pedales descalza, como acostumbra interpretar. Johnson es el cómplice ideal. Los cónyuges se comunican sin palabras. Elias vence los nervios y consigue una absoluta concentración en su empeño. Takeishi matiza su ejecución para no opacar al piano. [A lo que suman:] Antes de abandonarnos Eliane Elias graba una versión de su balada *That's All It Was (Eso fue todo)*, casi idéntica a la que figura en el recién editado álbum *Everything I Love (Todo lo que amo)*. Es un diálogo entre amantes (piano y contrabajo) que no llegaron a más. La escobillas de Takeishi hacen las veces de coro griego, testigo de un amor que nunca fue (TRUEBA; CHEDIAK, 2000, p. 18-19).

254

Hija de... esposa de... hermosa “mujer” que toca el piano (dama “post-decimonónica”). Pero el performance no termina aquí, Chediak concluye: “La cabina de grabación en pleno aplaude al concluir el playback. Elias se dirige a Trueba y le dice: “Es hermoso. Lo puedes poner en tu película. Sin problema.” Dejando entrever cierta severidad entre dulzura y dulzura, añade: “Soy hipercrítica, pero esto lo tiene todo..., mucho corazón..., el ritmo..., el espíritu..., tanto. Estoy feliz.” Para enfatizar su satisfacción, baila con Julio Martí, el productor musical.” (TRUEBA; CHEDIAK, 2000, p. 19). Resumen: Sylvia danzando descalza al ritmo de un beguine de Nino Rota... Musa, Gracia, como en las portadas diseñadas por Mariscal para *El país semanal* y *Calle 54*.

Incluso a pesar de que posteriormente, como “bonus track”, graba un tema propio, el comentario de Chediak subraya: “es casi idéntico al grabado en su disco más reciente”; palabras que, comparadas con la exaltación a la “versatilidad”, “espontaneidad”, “virtuosismo” y “genialidad” de sus colegas (TRUEBA; CHEDIAK, 2000, p. 19-55), deja a la pianista en una posición muy endeble como jazzista. Algo que no se corresponde con los hechos, como lo demuestran sus producciones y trayectoria<sup>12</sup>. El

<sup>12</sup> El *Dicionário Cravo Albin da Música popular brasileira* resumen los datos artísticos de Eliane Elias en los siguiente términos: “Em 1981, mudou-se para os Estados Unidos, convidada pelo baixista Eddie Gomez para preencher a vaga de tecladista no Steps Ahead, grupo integrado também por Michael Brecker, Peter Erskine e Mike Mainieri. Atuou com o conjunto durante um ano, participando da gravação do LP "Steps ahead", lançado pela Elektra. Em seguida, iniciou sua carreira solo, desenvolvendo um trabalho de trio piano/baixo/bateria. Em 1986, gravou,

performance completo se ve resumido en el álbum fotográfico del *Libro de la película*, donde Elias es presentada como "La primera dama del piano brasileño en el jazz" (TRUEBA, 2000, p. 62), completando así un

com o trompetista Randy Brecker, o LP "Amanda" e, no ano seguinte, o LP "Illusions". Lançou, em 1988, o CD "Cross currents", relacionado em 5º lugar na lista de discos de jazz mais vendidos e executados nesse ano, segundo a revista "Billboard". Em 1989, gravou o CD "So far, so close", produzido por Eumir Deodato, registrando composições próprias como "At first sight" e "Still hidden". O disco, que contou com a participação de Michael Brecker (sax), Peter Erskine (bateria) e Will Lee (baixo), além dos percussionistas Café e Don Alias e de Randy Brecker (trompete), figurou em 1º lugar na relação dos mais executados em rádio, segundo a "Radio & Records". Em 1990, lançou o CD "Eliane Elias plays Jobim", interpretando canções do compositor, como "Sabiá" (Tom Jobim e Chico Buarque) e "Passarim" (Tom Jobim). Dois anos depois, gravou o CD "A long story", contendo composições próprias, como "Back in time" e "Karamuru", além da faixa-título, entre outras. Em 1995, lançou o CD "Eliane Elias solos and duets with Herbie Hancock", interpretando clássicos da música norte-americana, como "All the things you are" (J. Kern e O. Hammerstein) e "The way you look tonight" (D. Fields e J. Kern), entre outras. Gravou, em 1997, o CD "The three Americas", registrando canções de sua autoria, como "Caipora", "Chorango" e "Jungle journey", entre outras, além de "O Guarani", de Carlos Gomes. No ano seguinte, voltou a interpretar canções de Tom Jobim, como "Garota de Ipanema" (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), "Samba de uma nota só" (Tom Jobim e Newton Mendonça) e "Anos dourados" (Tom Jobim e Chico Buarque), entre outras, no CD "Eliane Elias sings Jobim". Em 2000, lançou o CD "Everything I love". No ano seguinte, participou da noite latina, intitulada Calle 54, do JVC Jazz Festival, nos Estados Unidos, ao lado de Paquito D'Rivera, Gato Barbieri, Michel Camilo e Jerry González. Em 2002, foi indicada para o Grammy, nas categorias Álbum de Jazz de Grandes Formações e Melhor Álbum de Jazz Latino, pelo CD "Impulsive!", gravado ao lado do trombonista e arranjador Bob Brookmeyer, com a Danish Radio Jazz Orchestra. Lançou pela BMG brasileira os CDs "Kissed by Nature" (2003) e "Dreamer" (2004). Em 2004, esteve no Brasil, onde apresentou-se, como atração internacional, ao lado de Johnny Alf, João Donato, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Marcos Valle, Wanda Sá, Leny Andrade, Pery Ribeiro, Durval Ferreira, Os Cariocas e Bossacucanova, no espetáculo "Bossa Nova in Concert", realizado no Canecão (RJ). O show foi apresentado por Miele e contou com uma banda de apoio formada por Durval Ferreira (violão), Adriano Giffoni (contrabaixo), Marcio Bahia (bateria), Fernando Merlino (teclados), Ricardo Pontes (sax e flauta) e Jessé Sadoc (trompete), concepção e direção artística de Solange Kafuri, direção musical de Roberto Menescal, pesquisa e textos de Heloisa Tapajós, cenários de Ney Madeira e Lídia Kosovski, e projeções de Silvio Braga. É considerada uma das mais importantes pianistas da área do jazz nos Estados Unidos, destacando-se pela mistura desse gênero com a música brasileira. Sobre sua performance ao piano, afirmou Herbie Hancock: "Ela toca tão lindamente que me faz chegar às lágrimas. Eu adoro as harmonias que ela utiliza." Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/eliane-elias/dados-artisticos>>, consultado em: 4 mar. 2011.



imaginario, y las políticas de la memoria que lo dirigen: Eliane Elias como “Fallen Diva” en medio de *Calle 54*, performance parnasiano de “lo latino” en el jazz.

### Venus ante el espejo

256 En su reseña para *JazzTimes* dedicada a *Impulsive! Eliane Elias/Bob Brookmeyer & the Danish Radio Jazz Orchestra Plays The Music of Eliane Elias* (STUNT, 2001), el crítico y jazzista estadounidense Harvey Siders escribe: “Elias is the poster girl for jazz globalization. Brazilian-born, now New York-based, Elias reveals her Latin roots, her classical apprenticeship, her harmonically complex composing skills and her refreshingly contemporary keyboard chops in her performance.” (SIDERS, 2002). La cita es corta, pero recoge un tipo de recepción estética común a *Calle 54*, que entiende la producción de Elias como reconfiguración de una tradición, en sentido a la coexistencia orgánica entre sus “raíces latinas”, y la apropiación gramatical de recursos compositivos dentro de los cánones del jazz, mediados ambos por su formación “clásica” (de tradición académica), y sus destrezas en el marco de la música contemporánea. Se revela así un tipo de reificación del “Otro” excéntrico, similar a la que tienen que enfrentar todavía hoy los(as) compositores(as) académicos(as) de origen iberoamericano. Esto puede sonar a herejía en algunos círculos, pero el jazz está hoy tan institucionalizado como la llamada “música de arte”. En todo caso, considero pertinente explicar este punto, resumido en la siguiente argumentación del compositor uruguayo Coriún Aharonián:

[...] la otredad puede también volverse una fuente de posibilidades de sometimiento de las áreas coloniales. Una otredad habitualmente robada de las culturas sometidas. En realidad, esa vía de la otredad ha constituido un camino de permanente renovación de modelos metropolitanos (desde la zarabanda hasta la polca, desde Debussy a través de Picasso hasta Stockhausen y Cage) (o Abba, o Mano Negra). Al mismo tiempo, ha constituido una forma de escape controlado de la propia población metropolitana, una otredad en tanto transgresión controlada (el tango, el jazz, el rock, en la Europa del siglo XX), [...] (AHARONIÁN, 1996).

Como indica Gabriel Castillo-Fadic, “El problema de la identidad sigue siendo, en América, un hoyo negro hacia el que convergen ineluctablemente expresión musical y teoría musicológica.” (CASTILLO-FADIC, 1998). La jerarquización entre músicas creadas por la Academia no resiste la prueba de esta realidad práctica descrita por Ahanorián, incluso cuando los autores(as) la asumen como propia, o en función de diferentes

tipos de resistencia *est*-ética. En comunión con estas evidencias, obsérvese cómo Siders entiende la relación de Elias con la música “latina” como inmanente, y en términos de “globalización” sus destrezas compositivas. Suponiéndolas dentro de un marco “más amplio” otorgado por el jazz canónico, la música académica “clásica” y “contemporánea”.

Se establece así una relación contingente entre tradiciones, que como “poster girl for jazz globalization” es *corporizada* por Eliane Elias. Por esta razón, es necesario revisar cómo dentro de la Industria y en los ámbitos de consumo, el jazz y su relación con la “música popular brasileña” son mediatizados por narrativas y políticas de la memoria acerca del jazz latino. El caso de Elias y Krall ofrece un buen ejemplo, ya que los relatos “representacionales” de carácter etnocéntrico y geográfico adquieren entre ellas otros matices.

Retomando el ejemplo de *Impulsive!*, donde Elias comparte créditos con Robert Brookmeyer (EUA, 1929), su performance encarna el *Limes* que subyace entre la idea “solidificada” de dos tradiciones: la regional (brasileña) y la internacional (jazz/música de arte). La colaboración y “diálogo musical” con Brookmeyer y la Danish Radio Jazz Orchestra ponen en evidencia lo reduccionista y determinista de este tipo de narrativas dualistas. El problema aquí es analizar en qué medida “lo latino” es memoria, recurso técnico, música sobre músicas... como las vanguardias, por ejemplo, para el “jazz moderno” o el free jazz. Y cómo este factor ha funcionado dentro del jazz en diferentes periodos históricos, vinculado a *jazzmen* específicos, su repertorio y discursos identitarios, constituyendo cánones y paradigmas como los reflejados en las voces del *Grove* e incluso en *Calle 54*, a pesar de estar dirigidos por “racionalidades” distintas.

Para ilustrar esta cuestión me remito a Diana Krall, guiada por sus performance del bossa nova. Desde los incluidos en *When I Look in Your Eyes* (Verve, 1999), por el que obtuvo un Disco de Platino y dos Grammy<sup>13</sup>. Hasta *Quiet Nights* (Verve, 2009) —traducción al inglés del clásico “Corcovado” de Antonio Carlos Jobim—, que contó con arreglos de Claus Ogerman (Alemania, 1930) colaborador de Jobim y Gilberto, así como de Frank Sinatra, Stan Getz y Bill Evans. Un aspecto crítico se revela aquí, porque las coincidencias entre Krall y Elias, establecidas por su *personal branding*, han ocasionado que sus figuras como jazzistas se confundan y transformen mutuamente sobre la base del supuesto

<sup>13</sup> *When I Look in Your Eyes* es el quinto álbum de Diana Krall, fue nominado como “Album of the Year” 1999, la primera vez en 25 años —en 1974 el ganador fue *Fulfillingness’ First Finale* de Stevie Wonder— que un álbum de jazz era nominado para el premio más codiciado de los Premios Grammy de los cuales ganó en dos categorías: “Best Jazz Vocal” y “Best Engineered Album”. La revista *Billboard* lo clasificó como el número 9 entre los álbumes de su lista Top Jazz de la Década.

repertorio común, pero sin que Krall sea integrada dentro del concepto “jazz latino”. Obsérvese comparativamente su imagen contemporánea en relación a su discografía en solitario:



258

Fig. 4: Eliane Elias por Jordi Socías (*Calle 54*, 2000), Diana Krall (*Down Beat*, 2001).

Tabla 1: Discografía comparada en solitario

DÉCADA	Eliane Elias	Diana Krall
2000's	1. (2013) <i>I Thought About You (A Tribute To Chet Baker)</i> • Concord Music (EUA) • CD	1. (2012) <i>Glad Rag Doll</i> • Verve (EUA) • CD
	2. (2011) <i>Light my fire</i> • Concord Music (EUA) • CD	2. (2009) <i>Quiet Nights</i> • Verve (EUA) • CD
	3. (2009) <i>Eliane Elias Plays (Live)</i> • EMI (EUA) • CD	3. (2007) <i>The Very Best of Diana Krall</i> • Verve (EUA) • CD
	4. (2008) <i>Bossa Nova Stories</i> • EMI (EUA) • CD	4. (2006) <i>From This Moment On</i> • Verve (EUA) • CD
	5. (2007) <i>Something for you</i> • EMI (EUA) • CD	5. (2004) <i>The Girl in the Other Room</i> • Verve (EUA) • CD
	6. (2006) <i>Around the City</i> • RCA Victor/BMG • CD	
	7. (2004) <i>Giants of Jazz: Eliane Elias</i> • SLG, LLC (EUA/JAPAN) • CD	

	<ul style="list-style-type: none"> <li>8. (2004) Dreammer • RCA Bluebird/BMG • CD</li> <li>9. (2003) Brazilian Classics • Blue Note (EUA) • CD</li> <li>10. (2003) Kissed by Nature • RCA Victor/BMG • CD</li> <li>11. (2003) Timeless Eliane Elias • SLG, LLC (EUA/JAPAN) • CD</li> <li>12. (2001) Impulsive! • Stunt Records • CD</li> <li>13. (2000) Everything I love • Blue Note (EUA) • CD</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>6. (2002) Diana Krall: Collaborations • (Unofficial) • CD</li> <li>7. (2002) Diana Krall: Live in Paris • Verve (EUA) • CD <b>(PREMIO GRAMMY: Best Jazz Vocal Performance)</b></li> <li>8. (2001) The Look of Love • Verve (EUA) • CD</li> </ul>
1990`s	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. (1998) Eliane Elias sings Jobim • Something Else/EMI-Odeon • CD</li> <li>2. (1997) The three Americas • Blue Note (EUA) • CD</li> <li>3. (1995) Eliane Elias solos and duets with Herbie Hancock • Blue Note (EUA) • CD</li> <li>4. (1995) The Best of Eliane Elias (Vol. 1 Originals) • Blue Note (EUA) • CD</li> <li>5. (1993) On the Classic Side • EMI (EUA) • CD</li> <li>6. (1993) Paulistana • Blue Note (EUA) • CD</li> <li>7. (1992) Fantasia • Blue Note (EUA) • CD</li> <li>8. (1991) A long story • Manhattan/EMI-Odeon • CD</li> <li>9. (1990) Eliane Elias plays Jobim • Blue Note (EUA)/EMI-Odeon • CD</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. (1999) When I Look in Your Eyes • Verve (EUA) • CD <b>(DISCO DE PLATINO/PREMIO GRAMMY: Best Jazz Vocal Performance)</b></li> <li>2. (1997) Love Scenes • Impulse! (EUA) • CD</li> <li>3. (1996) All for You: A Dedication to the Nat King Cole Trio • Impulse! (EUA) • CD</li> <li>4. (1995) Only Trust Your Heart • GRP (EUA) • CD</li> <li>5. (1993) Stepping Out • Justin Time (Canada) • CD</li> </ul>
1980`s	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. (1989) So far, so close • Blue Note (EUA) • CD</li> <li>2. (1988) Cross currents • Denon/Blue Note (EUA)</li> <li>3. (1987) Illusions • Blue Note/EMI-Odeon • LP</li> <li>4. (1986) Amanda. Eliane Elias &amp; Randy Brecker • Passport Jazz/Sonet • LP</li> </ul>	
<b>Total</b>	<b>26 discos</b>	<b>13 discos</b>

¿Dos mujeres actuales, rubias y pianistas de jazz? Si se compara la producción de cada una en solitario, queda en evidencia cómo el jazz y el bossa nova juegan roles estructuralmente distintos en su discografía, a lo que se suma el llamado “jazz fusión” en el caso de Elias. Además existen otros aspectos pendientes de precisar y que las diferencian, el primero salta a la vista y es cuantitativo, Elias tiene una trayectoria que precede y duplica la producción discográfica de Krall, pero sólo Krall ha sido acreedora, como intérprete, de un Disco de platino y dos premios Grammy en la categoría de: “Best Jazz Vocal Performance”. Mientras que Elias, nominada en varias ocasiones, lo ha sido en las categorías de: “Best Jazz Solo Performance”, en 1995 por su disco *Solos and Duets* junto al pianista Herbie Hancock, y por su colaboración con Bob Brookmeyer como “Best Large Jazz Ensemble Album” en 2001, el mismo año en que *Calle 54* fue aclamado y nominado al Grammy Latino en la categoría de “Best Latin Jazz Album”<sup>14</sup>. Elias es, efectivamente, “La primera dama del piano brasileño en el jazz”, pero no ha ganado al día de hoy ningún Grammy. Podría decirse, aunque suene a opinión, que Diana Krall esta propiamente dentro, mientras que Eliane Elias se mantiene, o es sometida, en el *Limes*.

260

Sin duda estas categorías responden a intereses de la Industria sobre los cuales no ahondaré aquí. Pero Diana Krall, al día de hoy, no ha producido ningún disco exclusivamente como pianista de jazz, a diferencia de Eliane Elias, cuya mayor producción es en este ámbito. Además, las nominaciones a los Grammy ponen en evidencia que su perfil como jazzistas es diferente. Sin embargo, han ido coincidiendo mediadas por su aspecto físico, sobre la base del paradigma de la cantante de jazz que se acompaña al piano, incluyendo en su performance improvisaciones u obras propias.

He aquí cómo un año antes de que Krall sacara *Quiet Nights* (Verve, 2009), Elias presentó *Bossa Nova Stories* (EMI, 2008), – contando con la participación del guitarrista Oscar Castro-Neves y el percusionista Paulo Braga, colaboradores de Jobim—, disco nominado a los “Brazilian Grammys” (Prêmio da Música Brasileira, 2009) en la categoría de “Best Foreign Album”, mientras *Quiet Nights* ganó el Grammy en 2010 en la categoría de “Best Instrumental Arrangement Accompanying Vocalist(s)”. Esto podría considerarse circunstancial si ambas no cantasen en inglés y

---

<sup>14</sup> En esa ocasión *Calle 54* — Varios Artistas, compitió junto a *Live At The Blue Note* — Paquito D’Rivera Quintet; *Carambola* — Chico O’Farrill; *Motherland* — Danilo Pérez; *Melaza* — David Sánchez; *Solo: Live In New York* — Chucho Valdés.

portugués, y si el arreglista en ambos casos no fuera el mismo: Claus Ogerman<sup>15</sup>.

Retomando la argumentación de Aharonián, puede decirse que el performance de Krall es *reconocido* como “un camino de permanente renovación de modelos metropolitanos”, y “una forma de escape controlado de la propia población metropolitana, una otredad en tanto transgresión controlada”. Mientras que el de Elias es asumido bajo supuestos de identidad: “poster girl for jazz globalization”, “primera dama del piano brasileño en el jazz”. Neutralizando, en lugar de legitimar sus aportes innovadores, “modernos”. No obstante, podría pensarse que ambas están unidas por un aspecto narrativo singular, construido como corpografía: “Doble rehén el cuerpo de la mujer atrapado en la categoría de lo femenino, ese femenino que ha sido el objeto más imperioso de los discursos[...]” (Eltit 2007)

Para precisar este aspecto preformativo me remito de nuevo a *Quiet Nights* y *Bossa Nova Stories*, porque en ambos discos se incluye “The Girl from Ipanema” de Jobim, originalmente “Garota de Ipanema”. Famosa en la versión de *Getz/Gilberto* (Verve 1963) según el performance de la cantante brasileña Astrud Gilberto (Bahía, 1940), voz emblemática del género, el saxofonista estadounidense Stan Getz (Filadelfia, 1927), quien la tradujo al inglés y vinculó con el “Cool jazz” (Kernfeld, 2007), y el guitarrista João Gilberto (Juazeiro, 1931), considerado junto a Jobim creador del bossa nova.

---

<sup>15</sup> En *Quiet Nights*, junto a su repertorio en inglés, Diana Krall incluye por primera vez en su discografía un performance en portugués con “Este Seu Olhar” de Tom Jobim, grabada por Luiz Cláudio en 1959, según el *Dicionário Cravo Albin da Música popular brasileira*. Información disponible en: <<http://www.dicionariompb.com.br/tom-jobim/obra> y <http://www.dicionariompb.com.br/luiz-claudio/discografia>>, consultados el: 4/3/2011 La versión de Krall remite a João Gilberto, como se informa en la “bio” de su web oficial, léase: “Antonio Carlos Jobim (who composed “Quiet Nights” and “The Girl from Ipanema”) and Joao Gilberto (“Este Seu Olhar”) are two of the pioneers of the music, revered as national heroes in Brazil to this day.” Disponible en: <<http://www.dianakrall.com/bio.aspx>>, consultado el: 4/3/2011. La referencia de Krall es *João Gilberto Interpreta Tom Jobim* (EMI Odeon LP 1985), donde se incluyen: “A Felicidade; Desafinado; Insensatez; Este Seu Olhar; Chega de Saudade; Meditação; Samba de Uma Nota Só; O Nosso Amor; O Amor Em Paz; Só Em Teus Braços; Corcovado; Discussão.” Dentro de este mismo canon, en *Bossa Nova Stories* Elias graba: “The Girl from Ipanema; Chega de Saudade; The More I See You; They Can’t Take That Away From Me; Desafinado; Estate (Summer); Day In, Day Out; I’m Not Alone (Who Loves You?); Too Marvelous for Words; Superwoman; Falsa Baiana; Minha Saudade; A Ra (The Frog); Day By Day.”

Ahora bien, a diferencia de Eliane Elias, dentro de cuyo repertorio “The Girl from Ipanema” tiene un espacio propio<sup>16</sup>, Krall elije, contingentemente, “The Boy from Ipanema” (variable de la versión inglesa de Getz), repitiendo su experiencia de *Collaborations* (Unofficial, 2002) junto a Rosemary Clooney. Krall elije vincularse, podría decirse, con una genealogía que remite a Clooney, Shirley Bassey, Petula Clark, Ella Fitzgerald, Eartha Kitt, Peggy Lee, The Supremes, Crystal Waters y Sarah Vaughan... ¿Qué políticas de la memoria median aquí?

### *The Girl from Ipanema*

En el caso de Eliane Elias y Diana Krall, es evidente cómo las mismas audiotopías que nos unen pueden separarnos, la música íntegra, sin duda, pero las experiencias separan. La memoria dividida entre “las Américas” queda manifiesta incluso en los performances de latinidad. A lo que debe sumarse cómo, dentro de América Latina, Brasil conforma una otredad frente al bloque hispanoamericano (PIZARRO, 2004). La propia audiotopía del jazz latino refleja esta fractura. Frente a una “música caliente” basada en la percusión afrocaribeña, se levantan, por ejemplo, el bossa nova, el “jazz-bossa”, el “jazz- baião”, y el “jazz-samba”, vinculados en un principio al “Cool jazz” (ROBERTS, 1979, 1999. KICHNER, 2005. GENNARI, 2006. KERNFELD, 2007). La crónica de Roberts lo narra en los siguientes términos: “Both in Brazil and the United States, in fact, the bossa nova bridged “mass” popular music and “art” popular music. In the U.S., it provided several new standards to the popular repertoire and also had some significant effects on jazz.” (ROBERTS, 1979, p. 170-175). Siguiendo esta narrativa, David Treece, en comunión con Roberts, afirma: “the bossa nova movement, given the influence of that tradition within Brazil and beyond, and as Latin America's most successful musical export” (TREECE, 1997, p. 1). No obstante, Luc Delannoy comenta:

En 1961, fascinados por los ritmos y las armonías refinadas de esta nueva música popular, los primeros jazzistas estadounidenses arriban a Brasil: el guitarrista Charlie Byrd, Dizzy Gillespie, Herbie Mann y el trombonista Bob Brookmeyer. Por desgracia, no serán los primeros en penetrar en los estudios de grabación. Otros, como Stan Getz en particular, serán considerados erróneamente como los primeros en haber incorporado el bossa nova al jazz. [Y agrega, citando a Herbie Mann:] Cuando preparáramos el álbum *Do the Bossa Nova with Herbie Mann*, sugerí a

<sup>16</sup> “The Girl from Ipanema” en la discografía de Eliane Elias: *Bossa Nova Stories* (track 1), 2008; *Brazilian Classics* (track 4), 2003; *Eliane Elias Sings Jobim* (track 1), 1998; y *Fantasia* (track 1), 1992.

Jobim que cantara. Él se puso a componer *La chica de Ipanema*, con el objeto de cantarla él mismo, pero en realidad fue Stan Getz el primero en grabar el tema (DELANNOY, 2001, p. 242-243).

Elias y Krall son “hijas” de esta relación, los juegos del poder revelan aquí matices más sutiles acerca de la “otredad robada” (utilizando el término de Aharonián), que es a su vez una “otredad representada”. Para ilustrar esta performatividad de la otredad me remito a “Garota de Ipanema”, a la obra como entidad (según unas propiedades específicas), y como paradigma (según determinados performance), que en términos técnicos, como indica Franklin Bruno:

Given that performance practices may change, becoming more familiar and normatively acceptable over time, an account of the work-performance relation cannot legislate how the properties of works must relate to the properties of their performance, or how performers' intentions towards these relations must be realized (BRUNO, 2006, p. 362).

263

Considérese por ejemplo cómo para David Treece esta obra es:

[...] the fusion of the projected desire with its object, is achieved in a number of songs where the aura of ‘grace’ - that ‘loveliest thing, so full of grace’, in the words of “Garota de Ipanema” (The girl from Ipanema, Jobim/Moraes) - appears as the focus of erotic or ecological contemplation. ... “Garota de Ipanema” itself, for example, the celebration of an idealized, unattainable female beauty is suspended in a kind of trance, as the melodic phrase hypnotically follows the girl’s self-possessed swaying, dancing walk [...]” (TREECE, 1997, p. 10-11)

[In communion with] the introspective, coolly complacent sophistication of bossa nova, with its intimate language of “love, smiles and flowers” [...] (TREECE, 1997, p. 1).

Siguiendo esta recepción estética, obsérvese el manuscrito de Jobim y Moraes:



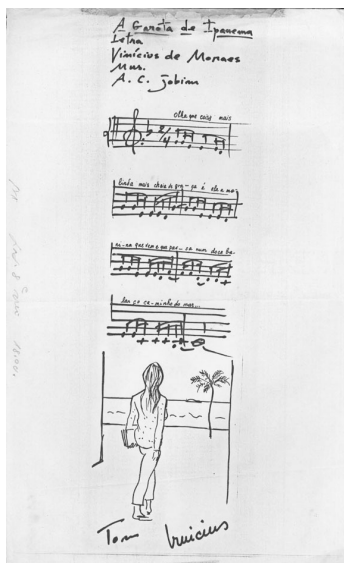


Fig. 5: Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes,  
*A garota de Ipanema*, Ms, s.f.

264

En *Bossa Nova Stories* (y nunca mejor dicho: *story* no *history*), Eliane Elias comulga con este paradigma, como Astrud Gilberto, utiliza tanto la traducción inglesa de Getz como el original de Jobim y Moraes. Elias asume el “aura de gracia”, como jazzista forma entidad con ella apropiándose a través de múltiples performance a lo largo de su carrera. Podría decirse que realiza un “empoderamiento corporal” de esta idealización feminizada, en tanto audiotopía de “sus raíces” y su yo creador. El suyo es un performance del erotismo y la contemplación, proyección *sui generis* de una “Venus-humanitas”<sup>17</sup>. Pero como en las obras emblemáticas

<sup>17</sup> Obras de Sandro Botticelli (1445-1510) que pueden ser consideradas en relación a esta narrativa son: *Venus y Marte* (Venere e Marte), 1483, Temple y óleo sobre tabla, 69 cm × 173 cm, National Gallery de Londres, Londres, Reino Unido. *El nacimiento de Venus* (La Nascita di Venere), 1484, Temple sobre lienzo, 384,5 cm × 585,5 cm, y *La primavera* (Primavera), 1482, Tempera en panel, 203 cm × 314 cm, ambas en Galería Uffizi, Florencia, Italia. El poder del amor (Venus-Humanitas), esto es, el grado más elevado de la evolución humana, expresión del mensaje neoplatónico según el cual el amor, entendido por Platón como fuerza espiritual, es capaz de vencer a los horrores de la guerra y de la violencia, en línea con las teorías del filósofo Marsilio Ficino. La obra de Sandro Botticelli es representativa de este pensamiento. Respecto a Eliane Elias, es evidente que este aspecto de su

de Sandro Botticelli, en el manuscrito de Jobim y Moraes, mujer y paisaje, música y texto, forman también una entidad, una coreografía del ideal *poético*. El musicar de Jobim construye así un espacio, retiene un tiempo para la proyección del Deseo, como audiotopía encarnada en el cuerpo de una “mujer”, de modo similar que en Trueba y Mariscal (*Calle 54, Chico & Rita*).

Este aspecto es fundamental, porque a pesar de que Jeanette Bicknell documenta cómo: “[...] “The Girl from Ipanema” has been successfully recorded by both men and women, despite the narrative perspective being male.” (BICKNELL, 2005, p. 264) El performance de Diana Krall, con su pequeña *variable*, revela la imagen dialéctica del paradigma anterior. Ella, en comunión con la genealogía y memoria del jazz con que se identifica, no está dentro de la contemplación, sino que contempla al otro exótico (*Girl/Boy from Ipanema*), objetivizándolos.

Krall encarna de este modo la mirada metropolitana sobre la latinidad, objeto de deseo en la medida que implica una “transgresión controlada”, una “renovación” en la experiencia sensual y erótica con “lo otro”, paradójicamente también, como en Trueba, Mariscal y su “concepto”. La suya (Krall), es una “visión turística” pero también contingente. Supone la intención de vincularse con una tradición, pero como *urtext*, en función de legitimar una narración. En ambos casos la obra *como* performance revela su vínculo a través de memorias divididas, imagen dialéctica frente al espejo. Pero existe otra *variable*, el espejo se ha roto...

## Conclusiones

Si el jazz latino es una “música de resistencia” (RUIZ, 2001), resiste en función de una memoria. Memoria colectiva (social y cultural) basada en paradigmas y cánones que se “autoconstituyen” y/o son constituidos, en este caso, como “otredad canónica”. Esto es posible bajo principios que en sí mismos excluyen a “otros” que no coincidan con su “recordar”. La memoria del jazz latino, como *simulacra* y performance,

---

performance requiere de un estudio más riguroso que supera las capacidades de estas páginas, pero considero pertinente señalarlo ya que forma parte importante del problema de estudio que pretende introducir este ensayo. La propia iconografía de Mariscal en la portada de *Calle 54*, y la organización de las fotografías de Socias dentro de la imagen promocional de la película, por ejemplo en la que sitúan a Elias en el centro de una cuadrícula, rodeada por los *jazzmen*, remiten a este concepto. Incluso su ejecución de “Samba triste” frente a las competitivas ejecuciones de Camilo, Domínguez y los Valdés, puede ser analizada desde esta perspectiva *estética*.

recoge, escribe, y transmite, en este caso, “testimonios musicales” que en sí mismos son “pedradas”, –retomando la imagen de Fernando Trueba—, lanzadas contra un espejo. Pero contrariamente a lo que se pensaría, este espejo no es el jazz canónico, sino la *Kultur*, idea de un “espíritu del pueblo” según la cual se construye su narrativa. Se establece así, como cité anteriormente, la literalidad, la ruina, el testimonio intransferible, los espacios simbólicos, y cómo los debates históricos sobre el pasado aluden a marginalidades, discriminaciones y prejuicios de hoy, que real y efectivamente subsisten en “lo latin©”.

Esto me ha permitido ilustrar la condición política del recordar, pero a su vez, los elementos para argumentar cómo Memoria e Identidad, jaulas doradas, completan la narración canónica acerca del jazz frente a supuestos de “latinidad”. Según políticas etno-históricas devenidas de la *Kultur*, del paradigma de “estado nación” y sus “próceres imaginados”, sean estos patriarcas o *jazzmen*. En este contexto, un estudio de la corpografía de Eliane Elias, “poster girl for jazz globalization”, “primera dama del piano brasileño en el jazz”, expone el problema poscolonial y posnacional condensado en su recepción.

266

Me he remitido a “The Girl from Ipanema”, una obra que no tendría porqué ser política en absoluto, para demostrar cómo, incluso allí, –a través de un estudio comparado entre el performance de Elias y Krall—, están presentes las políticas de la memoria. La frontera como cuerpo. Y la corpografía de “lo femenino” que, como en el caso de Eliane Elias en *Calle 54*, demuestra ser otra jaula, “[...] propiedad de los discursos del cuerpo que lo han desalojado de sí para capturarlo como botín o como rehén social para ensayar sus experiencias.” (ELTIT, 2007).

A nivel metodológico, esto nos permite indagar en cómo las categorías “mujer”, “género” o “raza”, constituyen dentro de los estudios sobre jazz, la musicología feminista, y la historia cultural, una corpografía; es más, como los propios estudios sobre “música y mujeres” son en sí mismos un problema corpográfico. Se manifiesta así la necesidad de un marco interdisciplinar para el estudio de estos fenómenos. Consecuentemente, en este ensayo he procurado introducir un problema de investigación que abarca diferentes líneas de trabajo: los estudios sobre músicas y corpografías, los estudios sobre jazz, los estudios de género, los estudios sobre las mujeres, los estudios de performance y política, incluso podría decirse, los estudios “decoloniales”.

El legado de Eliane Elias al jazz, y si se quiere, a la “música brasileña”, obliga, como en el caso de Nina Simone, Alice Coltrane, o Carla Bley, grandes *jazzwomen*, un marco de estudio capaz de pensar su historia contingente. Mi objetivo con este ensayo ha sido ofrecer una vía posible para ese estudio pendiente. Abierta queda la invitación y la provocación.

## REFERENCIAS

ACOSTA, Leonardo. *Raíces del jazz latino: un siglo de Jazz en Cuba*. Barranquilla: La Iguana Ciega, 2001.

AHANORIÁN, Coriún. *¿Otriedad como autodefensa o como sometimiento?* Una encrucijada para el compositor del Tercer Mundo. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MÚSICA E MUNDO DA VIDA: ALTERIDADE E TRANSGRESSÃO NA CULTURA DO SÉCULO XX. *Anais...* Cascais, 1996. Disponible en: <<http://www.latinoamerica-musica.net/puntos/aharonian/otriedad-es.html>>, consultado el: 8 mar. 2011.

AKE, David; GOLDMARK, Daniel; GARRETT, Charles Hiroshi. *Jazz/not jazz. The music and its boundaries*. Berkeley: University of California Press, 2012.

APARICIO, Frances R.; JAQUEZ, Candida. *Musical migrations: transnationalism and cultural hybridity in Latin(o) America: studies in Latin & Caribbean music*. Philadelphia: Temple University Press, 2001.

APARICIO, Frances R.; CHAVEZ-SILVERMAN, Susana (Orgs.). *Tropicalizations: transcultural representations of latinidad*. Hanover, NH: Dartmouth College / University of New England Press, 1997.

APARICIO, Frances R. On sub-versive signifiers: U. S. Latina/o writers tropicalize English. *American Literature*, v. 66, n. 4, p. 795-801, dic. 1994.

ATKINS, Taylor. *Jazz planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

AUSTERLITZ, Paul. *Jazz consciousness: music, race, and humanity*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. The jazz tinge in Dominican music: a Black Atlantic perspective. *Black Music Research Journal*, v. 18, n. 1/2, p. 1-19, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

BENJAMIN, Walter. *El narrador*. Madrid: Taurus, 1991.

BERKMAN, Franya J. *Monumental eternal*. The music of Alice Coltrane. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2010.

BICKNELL, Jeanett. Just a song? Exploring the aesthetics of popular song performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 63, n. 3, p. 261-270, summer 2005.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

BOWERS, Jack. Impulsive! The music of Eliane Elias. *All About Jazz*. May 1, 2001. Disponible en: <<http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=7742>>, consultado el: 27 feb. 2011.

BUDDS, Michael J. *Jazz and the Germans. Essays on the influence of hot American idioms on 20th-century German music*. New York: Pendragon Press, 2002.

BÉHAGE, Gerard. Bossa nova. *Grove Music Online* [2007] Disponible en: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/03663>>, consultado el: 27 feb. 2011.

BROWNING, Barbara. *Samba: resistance in motion*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

BROWN, Lee B. Marsalis and Baraka: an essay in comparative cultural discourse. *Popular Music*, v. 23, n. 3, p. 241-255, oct. 2004.

BRUNO, Franklin. Representation and the work-performance relation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 64, n. 3, p. 355-365, summer 2006

CAMPOS FONSECA, Susan. La "voz" que te lleva. In: DELANNOY, Luc (Org.) *Convergencias: encuentros y desencuentros en el jazz latino*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 315-336.

CAMPOS FONSECA, Susan. *Four women* de Nina Simone: el cuerpo como memoria. *ITAMAR*, n. 3, p. 167-175, 2010.

CAMPOS FONSECA, Susan. ¿Una habitación propia en el "jazz latino"? *IASPM@Journal*, v. 1, n. 2, 2010. Disponible en: <[http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM\\_Journal/article/view/368](http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/368)>, consultado el: 23 dic. 2012.

268

CASTILLO-FADIC, Gabriel. Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano. *Revista musical chilena*, v. 52, n. 190, julio 1998. Disponible en <[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-2790199801900004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-2790199801900004&script=sci_arttext)>, consultado el: 28 feb. 2011.

CASTRO, Ruy. *Bossa nova: the story of the Brazilian music that seduced the world*. Chicago: A Capella Press, 2000.

CHEDIAK, Nat. *Diccionario del jazz latino*. Madrid: Fundación autor/SGAE, 1998.

COOK, Nicholas. Between process and product: music and/as performance. *Music Theory Online*, v. 7, n. 2, 2001. Disponible en: <<http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>> consultado el: 10 mar. 2011.

COOKE, Mervyn; HORN, David. *The Cambridge companion to jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CORONA, Ignacio; MADRID, Alejandro L. (Orgs.). *Postnational musical identities: cultural production, distribution, and consumption in a globalized scenario*. Lanham: Lexington Books, 2007.

CORREIA, Maria das Graças Meirelles. *Sabor feminino na música brasileira*. In: XI ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. *Anais...*, São Paulo, v. 1, 2007. p. 1-10.

CLARK, Walter A. (Org.). *From tejano to tango: Latin American popular music*. London: Routledge, 2002.

- DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. *Objectivity*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007.
- DAVIES, David. *Art as performance*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2004.
- DELANNOY, Luc (Org.). *Convergencias: encuentros y desencuentros en el jazz latino*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- DELANNOY, Luc. *Carambola. Vidas en el Jazz Latino*. México D.F.: FCE, 2005.
- DELANNOY, Luc. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México D.F.: FCE, 2001.
- DILLA ALFONSO, Haroldo. "Los próceres imaginados". *Cubaencuentro.com/opinión*. Santo Domingo, 01 de febrero, 2011. Disponible en: <<http://www.cubaencuentro.com/opinion/articulos/los-proceres-imaginados-254914>>, consultado el: 12 mar. 2011.
- ELTIT, Diamela. Cargas y descargas. *E-Misférica*, New York: Hemispheric Institute, v. 4, n. 2, 2007. Disponible en: <[http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/eng/en42\\_pg\\_eltit.html](http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/eng/en42_pg_eltit.html)>, consultado el: 26 feb. 2011.
- FELDSTEIN, Ruth. "I don't trust you anymore": Nina Simone, culture, and black activism in the 1960s. *The Journal of American History*, v. 91, n. 4, p. 1349-1379, mar. 2005.
- Feminist perspective on the body*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Disponible en: <<http://plato.stanford.edu/entries/feminist-body/>>, consultado el: 23/12/2012.
- FERNÁNDEZ, Raúl A. Introducing Leonardo Acosta, music and literary critic. *Contra corriente*, v. 5, n. 3, p. 95-121, spring, 2008.
- FERNÁNDEZ, Raúl A. *From Afro-Cuban rhythms to Latin jazz*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- FERNÁNDEZ, Raúl A. *Latin jazz: the perfect combination/ la combinación perfecta*. San Francisco: Chronicle Books, 2002.
- FRAISSE, Geneviève. Los contratiempos de la emancipación de las mujeres. *Pasajes*, n. 19, invierno 2005. Disponible en: <<http://www.revistasculturales.com/articulos/24/pasajes/533/1/los-contratiempos-de-la-emancipacion-de-las-mujeres.html>>, consultado el: 27 jul. 2009.
- FRITH, Simon. Is jazz popular music? *Jazz Research Journal*, v. 1, n. 1, p. 7-23, 2007.
- GAMMOND, Peter. Cool jazz. *Grove Music Online* [2007]. Disponible en: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1606>>, consultado el: 8 mar. 2011.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España*, 1919-1996. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- GENNARI, John. *Blowin' hot and cool: jazz and its critics*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

GENNARI, John. Jazz criticism: its development and ideologies. *Black American Literature Forum*, v. 25, n. 3, p. 449-523, autumn 1991.

GONZÁLEZ, Roger. ¡LATIN JAZZ! *A syncretic journey from Spain, Cuba, the United States and back (radio documentary & exegesis)*. Tesis (Master of Arts) – Queensland University of Technology, 2009. Disponible en: <<http://eprints.qut.edu.au/29931/>>, consultado el: 10 ene. 2011)

GUNTHER KODAT, Catherine. Conversing with ourselves: canon, freedom, jazz. *American Quarterly*, v. 55, n. 1, p. 1-28, Mar. 2003.

HERMOSO, Borja. El bolero de Trueba y Mariscal. *El país semanal*, n. 1.795, p. 40-49, 20 feb. 2011.

ÍÑIGUEZ, Fernando. Bebo, Chucho y Leyanis Valdés unen sus pianos en un solo corazón. *El país*, Madrid, 30 ago. 2003. Disponible en: <[http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/Bebo/Chucho/Leyanis/Valdes/unen/pianos/solo/corazon/elpepirdv/20030830elpepirdv\\_5/Tes](http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/Bebo/Chucho/Leyanis/Valdes/unen/pianos/solo/corazon/elpepirdv/20030830elpepirdv_5/Tes)>, consultado el: 26 feb. 2011.

JELIN, Elizabeth. ¿Espacios para la memoria? ¿Para quiénes?. *E-Misférica*, New York: Hemispheric Institute, v. 7, n. 2, 2011. Disponible en: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/jelin>>, consultado el: 26 feb. 2011).

270

KAHL, Willi; KATZ, Israel J. Bolero. *Grove Music Online* [2007]. Disponible en: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03444>>, consultado el: 27 feb. 2011.

KERNFELD, Barry. Cool jazz. *Grove Music Online* [2007]. Disponible en: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06405>>, consultado el: 8 mar. 2011.

KERNFELD, Barry. Bossa nova. *Grove Music Online* [2007]. Disponible en: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J990003>>, consultado el: 27 feb. 2011.

KERNFELD, Barry. Latin Jazz. *Grove Music Online* [2007]. Disponible en: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/41299>>, consultado el: 27 feb. 2011.

KINDT, Tom; MÜLLER, Hans-Harald (Org.). *What is narratology?* Questions and answers regarding the status of a theory. Berlin: Walter de Gruyter, 2003.

KIRCHNER, Bill. *The Oxford companion to jazz*. Oxford University Press, 2005.

KUN, Josh. *Audiotopia: music, race, and America*. University of California Press, 2005.

LABAJO, Joaquina. El controvertido significado de la educación femenina. En: *Música y mujeres: género y poder* (Marisa Manchado Torres, coord.), Madrid: Horas y horas, 1998, p. 85-102.

LE GUIN, Elisabeth. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. University of California Press, 2005.

LANDO. 2009. Eliane Elias al piano. En: El pais.com/La Comunidad, post publicado el 15 de septiembre de 2009. Disponible en: <<http://lacomunidad.elpais.com/landocalrissian/2009/9/15/eliane-elias-al-piano>>, consultado el: 26 feb. 2011.

LE GUIN, Elisabeth. *Boccherini's body: an essay in carnal musicology*. Berkeley: University of California Press, 2005.

LEYMARIE, Isabelle. *Jazz latino* [1. ed. 2003]. Barcelona: Robinbook, 2005.

LOZA, Steven. *Tito Puente and the Making of Latin Music*. Urbana: University of Illinois Press, 1999.

LÓPEZ CANO, Rubén. Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad. In: FORNARO, María (Org.). *De cerca, de lejos: Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la República, Comisión de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música (en prensa). Disponible en: <<http://lopezcano.org/Articulos/2011.perform.pdf>>, consultado el: 27 feb. 2011)

MADRID, Alejandro L. ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Revista Transcultural de Música*, n. 13, 2009. Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/arto1esp.htm>>, consultado el: 27 feb. 2011)

MADRID, Alejandro L. *Los sonidos de la nación moderna*. La Habana: Casa de las Américas, 2005.

MANTHORNE, Katherine E. Opening the borders of “American art”. *American Art*, v. 12, n. 1, p. 2-5, spring 1998.

MARTÍNEZ MILLÁN, José: La sustitución del “sistema cortesano” por el paradigma del “estado nacional” en las investigaciones históricas. *Librosdelacorte.es*, v. 2, n. 1, p. 4-16, primavera 2010.

MATE, Reyes. *Medianoche en la historia*. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”. Madrid: Trotta, 2009.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2007.

McCLARY, Susan. *Reading music*. Selected essays. London: Ashgate, 2007.

McCLARY, Susan. *Conventional wisdom: the content of musical form*. Berkeley: University of California Press, 2000.

McCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

McGILL, Guillermo. De la música, las ideas y la verdad. *Cuadernos de Jazz*, n, 83, p. 32-34, 2004.



- MENANTEAU, Álvaro. *Historia del jazz en Chile*. 2 ed. Santiago: Ocho Libros, 2006.
- MILLER, Ron. *Modal Jazz composition & harmony*, v. 1. Rottenburg: Advance Music, 1996.
- Morales, Ed. The Latin Beat. *The Rhythms and Roots of Latin Music from Bossa Nova to Salsa and Beyond*. Da Capo Press, 2003.
- MURPHY, John P. *Music in Brazil: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2006.
- NUSBAUM, Martha C.; AMARTYA, Sen. *Las mujeres y el desarrollo humano: el enfoque de las capacidades*. Barcelona: Herder, 2002.
- OLICK K., Jeffrey; ROBBINS, Joyce. Social memory studies: from “collective memory” to the historical sociology of mnemonic practices. *Annual Review of Sociology*, v. 24, p. 105-140, 1998.
- PAREDEZ, Deborah. *Selenidad: Selena, Latinos, and the performance of memory*. Durham: Duke University Press, 2009.
- PELINSKI, Ramón. Corporeidad y experiencia musical. *Revista Transcultural de Música*, n. 9, 2005. Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/pelinski.htm>>, consultado el: 27 feb. 2011.
- PÉREZ MURILLO, María Dolores. *La memoria filmada*. Historia socio-política de América Latina a través del cine : la visión desde el Norte. Madrid: IEPALA Editorial, 2009.
- PIZARRO, Ana. Hispanoamérica y Brasil: encuentros, desencuentros, vacío. *Acta Literaria*, n. 29, p. 105-120, 2004.
- PUJOL, Sergio. *Jazz al sur. Historia de la música negra en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus solus para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003.
- RECASENS BARBERÀ, Albert (Org.). *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010.
- REILY, Suzel Ana. Tom Jobim and the bossa nova era. *Popular Music*, v. 15, n. 1, p. 1-16, jan. 1996.
- ROBERTS, John Storm. *The Latin tinge: the impact of Latin American music on the United States*. New York & London: Oxford University Press, 1979.
- ROBERTS, John Storm. *Latin jazz: the first of the fusions, 1880s to today*. New York: Schirmer, 1999.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El jazz y sus espejos*, v. 2, Madrid: Ediciones de la Torre, 2003.
- RUESGA BONO, Julián (Org.). *In-fusiones de jazz*. Sevilla: Arte-facto, 2011.

- RUIZ MONDRAGÓN, Ariel. El jazz latino como música de resistencia. Bibliólogos: Entrevista con Luc Delannoy. *La insignia*, 30 oct. 2001. Disponible en: <[http://www.lainsignia.org/2001/octubre/cul\\_095.htm](http://www.lainsignia.org/2001/octubre/cul_095.htm)>, consultado el: 20 ene. 2011.
- SIDERS, Harvey. Eliane Elias/Bob Brookmeyer and the Danish Radio Jazz Orchestra Impulsive! *JazzTimes*, January-February, 2002. Disponible en: <<http://jazztimes.com/articles/12790-impulsive-eliane-elias-bob-brookmeyer-and-the-danish-radio-jazz-orchestra>>, consultado el: 20 ene. 2011.
- SHER, Chuck; DUNLAP, Larry; MAULEÓN-SANTANA, Rebeca (Orgs.). *The Latin real book*. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1997.
- SCHLERSINGER, Judith. Bossa nova stories. *All About Jazz*, December 12, 2008. Disponible en: <<http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=31348>>, consultado el: 27 feb. 2011.
- SCHULLER, Gunther. Afro-Cuban jazz [Cubop] [2007]. *Grove Music Online*, Disponible en: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00272>>, consultado el: 27 feb. 2011.
- SCHULLER, Gunther. *Early jazz: its roots and musical development*. New York: Oxford University Press, 1968.
- SCOTT, Joan W. Fantasy Echo: History and the construction of Identity. *Critical Inquiry*, v. 27, n. 2, p. 284-304, winter 2001.
- SCOTT, Joan W. History in crisis: the otherside of the story. *The American Historical Review*, v. 94, n. 3, p. 680-692, jun. 1989.
- SCOTT, Joan W. Deconstructing equality-versus-difference: or, the uses of poststructuralist theory for feminism. *Feminist Studies*, v. 14, n. 1, p. 33-50, spring 1988.
- SMALL, Chistopher. El musicar: un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de Música*, n. 4, 1999. Disponible en: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>>, consultado el: 27 feb. 2011
- TREECE, David. Guns and roses: bossa nova and Brazil's music of popular protest, 1958-68. *Popular Music*, v. 16, n. 1, p. 1-29, jan. 1997.
- STOKES, Martin. Music and the global order. *Annual Review of Anthropology*, v. 33, p. 47-72, 2004.
- TRUEBA, Fernando; CHEDIAK, Nat. *Calle 54*. El libro de la película. Madrid: SGAE, 2000.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de (Coord.) *Projecto matrizes musicais e matrizes culturais da música brasileira popular*. Grupo de Pesquisa Música Urbana no Brasil. Disponible en: <<http://www.unirio.br/mpb/matrizes/>>, consultado el: 26 feb. 2011).

VV.AA. Eliane Elias. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira* [2002]. Disponible en: <<http://www.dicionariompb.com.br/eliane-elias/>>, consultado el: 27 feb. 2011.

WALDMAN, Gilda M. La "cultura de la memória": problemas y reflexiones. *Política y Cultura*, n. 26, p. 11-34, otoño 2006.

WASHBURNE, Christopher. The clave of jazz: a Caribbean contribution to the rhythmic foundation of an African-American music. *Black Music Research Journal*, v. 17, n. 1, p. 59-80, Spring 1997.

WEI-HAN HO, Fred. What makes "jazz" the revolutionary music of the 20th century, and will it be revolutionary for the 21st century? *African American Review*, v. 29, n. 2, p. 283-290, Summer 1995.

WERTSCH, James V. The narrative organization of collective memory. *Ethos*, v. 36, n. 1, p. 120-135, March 2008.

WERTSCH, James V. *Voices of collective remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

## 274 Web oficiales:

Calle 54 la película, web oficial: <<http://www.calle54film.com/>>

Calle 54 Records: <<http://www.calle54records.com/>>

CLAZZ FESTIVAL. Web oficial: <<http://www.clazz.es/>> Fuente: <<http://www.clazz.es/>>, consultado el: 10 mar. 2011.

Chico & Rita, web oficial: <<http://chicoandrita.com/inicio.html>>

Diana Krall, web oficial: <<http://www.dianakrall.com/>>

Eliane Elias, web oficial: <<http://www.elianeelias.com/>>

Fernando Trueba producciones, web oficial: <<http://www.fernandotrueba.com/>>

Grammy Awards, web oficial: <<http://www.grammy.org/>>

## Ilustraciones

*Down Beat*. Sept. 2001. Lucky in Love. The Passion Behind Diana Krall's Art (portada). Disponible en: <[http://2.bp.blogspot.com/\\_7t6LrxfSRog/SrZmeasQgWI/AAAAAAAAAKzE/cQ7Rv3n7XXM/s1600-h/Diana+Krall\(DownBeat+2001,cover\).jpg](http://2.bp.blogspot.com/_7t6LrxfSRog/SrZmeasQgWI/AAAAAAAAAKzE/cQ7Rv3n7XXM/s1600-h/Diana+Krall(DownBeat+2001,cover).jpg)>, consultado el: 26 feb. 2011.

JOBIM, Antonio Carlos. s.f. A garota de Ipanema. Manuscrito do autor e de terceiros. 1 fl. Colección Instituto Antonio Carlos Jobim, Rio de Janeiro. Disponible en: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/3963>>, consultado el: 26 feb. 2011.

LOS CARPINTEROS. 2010. Mucho Caliente. Madera, metal. 213 x 128 x 28 cm. Colección Fundación Helga de Alvear, Cáceres. Disponible en: <<http://www.loscarpinteros.net/index/photo-thumb/mucho-caliente-2010/>>, consultado el: 26 feb. 2011.

MARISCAL, Javier. Mariscal + Trueba. Un bolero en La Habana. *El país Semanal*, n. 1.795, 20 feb. 2011.

MARISCAL, Javier. 2000. Calle 54. El libro de la película (portada). Madrid: SGAE, portada.

SOCIÁS, Jordi. 2000. Eliane Elías. Calle 54. El libro de la película (Álbum fotográfico). Madrid: SGAE, p. 63.

STEOVICH, Andrew. 1981-82. Fallen Diva n. 34. Olio sobre lienzo. Colección privada. Step Ahead (portada). Elektra Musician/Asylum Records, 9 60168 1 (LP), 1983.