

Las voces del jazz: convenciones del canto jazz en España desde la perspectiva de sus intérpretes

Claudia Rolando

(Universidad de León)

contact@claudiarolando.com; crol@unileon.es

Rocío Marlén Villa

(Universidad de Santiago del Estero)

es.rociovilla536@gmail.com

BIBLID [2605-2490 (2025), 8; 13-36]

Las voces del jazz: convenciones del canto jazz en España desde la perspectiva de sus intérpretes

El presente artículo busca explorar, a partir de entrevistas en profundidad, las convenciones más comunes acerca del jazz vocal en España, de acuerdo con el testimonio de los y las cantantes de este género. Dicha investigación se enmarca en un proyecto más amplio que indaga en los factores condicionantes del aprendizaje del canto jazz.

Palabras clave: Jazz vocal, convenciones, técnica vocal, lenguaje, canto, formación, profesionalización, España.

Jazzaren ahotsak: jazz kantuaren konbentzioak Espainian bere interpreteen ikuspegitik

Artikulu honek, sakoneko elkarrizketetatik abiatuta, Espainiako jazz bokalari buruzko konbentzio ohikoenak aztertu nahi ditu, genero horretako abeslarien testigantza araberak. Ikerketa hori proiektu zabalago baten baitan dago, jazz kantuaren ikaskuntza faktore baldintzatzaileak aztertzen dituena.

Gako-hitzak: Jazz bokala, konbentzioak, ahots-teknika, hizkuntza, kantua, prestakuntza, profesionalizazioa, Espainia.

The Voices of Jazz: Conventions of Jazz Singing in Spain from the Perspective of Its Performers

This article aims to explore, through in-depth interviews, the most common conventions regarding vocal jazz in Spain, according to the testimony of the singers of this genre. This research is part of a larger project that investigates the factors influencing jazz singing learning.

Keywords: Vocal jazz, Conventions, Vocal technique, Language, Singing, Training, Professionalization, Spain.

Introducción

El presente artículo, que parte de un proyecto de investigación más amplio, se centra en el canto jazz en España, un género cuya inserción en el país ha sido relativamente reciente. En tanto música de origen anglófono, el jazz plantea desafíos particulares para los cantantes locales, especialmente en lo que respecta a la apropiación fonética y a la exploración de una amplia gama de timbres, articulaciones y significados semánticos¹.

La voz, a diferencia de otros instrumentos musicales, presenta la particularidad de ser un instrumento incorporado en sentido literal (es decir, producido y contenido por el propio cuerpo) y mayormente invisible, lo que exige un dominio complejo de procesos cognitivos, motrices y sensoriales. Por este motivo, se encuentra vinculada tanto a los procesos fisiológicos como a las experiencias que atraviesa el cantante a lo largo de su vida. Estos factores influyen en la formación y profesionalización de los cantantes de jazz en España, diferenciándolos de los cantantes de jazz en países de habla inglesa, de los intérpretes de otros géneros musicales² y de los instrumentistas de jazz en general.

En este contexto, consideramos relevante comprender cómo los cantantes locales definen y conceptualizan el jazz, cómo se posicionan dentro de este género y de qué manera construyen su identidad como intérpretes. Para abordar estas cuestiones, realizamos entrevistas en profundidad durante más de diez años a cantantes, profesores y estudiantes de la escena del jazz vocal contemporáneo. A partir de estos testimonios, identificamos cinco tópicos recurrentes que permiten analizar, desde la perspectiva de sus protagonistas, el contexto del jazz vocal en España.

A) Marco teórico y metodológico

Para la construcción y abordaje de nuestro objeto de estudio, el paradigma cualitativo se presentó como el más conveniente, ya que permite integrar el contexto en el que tienen lugar los procesos estudiados y aboga por la incorporación al análisis

1. Aunque, por el mismo motivo, abre espacio a incursionar en otros idiomas, ampliando de esta manera las posibilidades de interpretación.

2. Por ejemplo, el canto jazz se diferencia del canto lírico no solo por la tradición formativa y la historia de su institucionalización, sino también por las disparidades a nivel de la oferta educativa en España (Rolando Eyjo y Prados Bravo, 2022). En el presente trabajo se realizarán comparaciones específicas entre el canto jazz y el canto lírico, en virtud de que las similitudes y diferencias entre ambos géneros constituyen uno de los ejes temáticos abordados en la investigación de mayor alcance de la cual se deriva este artículo.

de los puntos de vista de los actores. Además, las investigaciones cualitativas dan cuenta del carácter interactivo de la relación investigador/investigado (Silverman, 2000), algo que se ve reflejado en el proceso que da lugar a este artículo, donde la inducción fue la estrategia básica en el análisis y la construcción teórica.

Por su parte, a nivel teórico general, consideramos que el interaccionismo simbólico nos resulta un enfoque sumamente útil ya que sostiene que, “para entender la conducta humana y los procesos sociales, el investigador debe sumergirse en el mundo de los otros para, en sus propios términos, aprehender los significados simbólicos que los agentes sociales consideran importantes” (Sautu, 2009). Así, las preguntas de investigación se orientan al conocimiento del punto de vista y la perspectiva de los cantantes dentro de sus propios marcos de referencia.

Es por ello que la estrategia metodológica que sustenta nuestras indagaciones se basa en entrevistas a treinta y cinco cantantes, profesores y estudiantes de la escena contemporánea del jazz en España³ durante el período comprendido entre 2010 y 2023⁴. Dichas entrevistas se han realizado siguiendo el modelo cualitativo y semiestructurado, “en profundidad” (Ginesi, 2018), en el que cada informante desarrolla un discurso libre guiado por una serie de ítems o tópicos específicos definidos en función de las necesidades de la investigación. En este sentido, las entrevistas se estructuraron en torno a tres ejes temáticos: historia personal, entrenamiento y educación, cada uno con una serie de preguntas disparadoras diseñadas para guiar la conversación sin restringir la emergencia de nuevos temas. El primer eje abordó los inicios en el canto y en el jazz, las motivaciones profesionales, influencias estilísticas y entorno familiar; el segundo, las prácticas de estudio, los métodos de aprendizaje, la relación entre cuerpo, voz y emoción, y la experiencia escénica; y el tercero, las formas de enseñanza del jazz vocal en distintos contextos. Aunque se partió de un guion común, las entrevistas conservaron un carácter abierto, lo que permitió adaptar o reformular las preguntas según las particularidades de cada trayectoria.

Para la selección de los informantes establecimos ciertos criterios. En primer lugar, debían ser cantantes profesionales o estudiantes de canto que tuvieran aspiraciones o perspectivas profesionales. Además, debían haber recibido formación en España, independientemente de si se encontraban actualmente en el país o en el extranjero. También, por cuestiones éticas y legales, establecimos como requisito

3. La técnica de la bola de nieve ha sustentado la construcción de esta muestra no representativa (Alloatti, 2014, p. 1).

4. Estos datos corresponden al proyecto de investigación del cual se deriva el presente artículo. Por cuestiones de pertinencia y adecuación, en este trabajo solo se verán reflejados los testimonios de diecisiete de los participantes.

que los informantes fueran mayores de 18 años. Las entrevistas se realizaron en espacios sugeridos por los participantes, con una duración aproximada de una hora y media cada sesión. Todas fueron grabadas con consentimiento informado y transcritas para su análisis.

Finalmente, durante los últimos dos años, mantuvimos reuniones semanales con dos de las entrevistadas para discutir conjuntamente las últimas actualizaciones de la investigación. Con el objetivo de validar nuestra representación e interpretación del material obtenido, compartimos un borrador del manuscrito con algunos de los participantes del estudio. Consideramos de gran importancia sus opiniones y, en algunas ocasiones, nos ofrecieron nuevas claves interpretativas.

B) Antecedentes

El trabajo de Lucy Green (2002) fue, desde un primer momento, una referencia fundamental, ya que proporciona una estructura de análisis para los diferentes contextos formativos de los músicos populares. También resultaron claves el estudio de Heloísa Feichas (2010) sobre las actitudes de los estudiantes frente a distintos enfoques de aprendizaje musical: música popular (informal), formación clásica (formal) o una combinación de ambos (mixto); y la investigación de Diana Spradling (2000) sobre las distintas circunstancias de la profesionalización en el jazz vocal.

En cuanto a la enseñanza del jazz, fueron reveladores los trabajos de David Ake (2002), David Baker (1979) y David Borgo (2007), así como los estudios etnográficos de Paul Berliner (1994) e Ingrid Monson (1996) sobre interacción, improvisación e *intermusicalidad*⁵. Además, los estudios de Kenneth Prouty (2008, 2012) aportaron una perspectiva sobre la recepción del jazz en la comunidad educativa, las tensiones derivadas de su institucionalización, las relaciones entre educadores y músicos no académicos, y la construcción del canon dentro de la enseñanza formal. Por su parte, la perspectiva de Lara Pellegrinelli (2005) constituyó un aporte indispensable para analizar la adquisición de habilidades vocales en el jazz y su relación con el género.

Finalmente, las reflexiones de Berenice Corti (2008) sobre el jazz argentino y su construcción de la alteridad permitieron establecer comparaciones con la experiencia del jazz en España, ya que también aquí puede observarse cómo los artistas

5. De acuerdo con la autora, la intermusicalidad es un mecanismo mediante el cual los músicos expresan su identidad y dialogan con el pasado musical. Esto no solo ocurre dentro del jazz, sino que también conecta la tradición afroamericana con otras músicas globales, consolidando el jazz como un espacio de interacción cultural y artística.

adaptan su repertorio en términos contextuales e idiomáticos, y cómo el jazz es percibido como un género extranjero. Aunque algunas de estas perspectivas son predominantemente instrumentales, nos brindaron herramientas clave para abordar el discurso de nuestros entrevistados y comprender la complejidad del fenómeno en estudio.

1. Convenciones acerca del jazz vocal⁶

1.1. Características musicales

Uno de los primeros aspectos que emerge de las entrevistas realizadas es la relevancia del repertorio en la práctica del jazz vocal en España. Si bien los *standards* y la *bossa nova* constituyen la base principal de la interpretación vocal del género, un número considerable de cantantes amplió su exploración hacia obras tradicionales españolas, boleros y composiciones originales. Según los entrevistados, la incorporación de estos repertorios no solo implica una reinterpretación del jazz desde una perspectiva local, sino que también enriquece las posibilidades expresivas de los artistas. Este proceso, sin embargo, presenta desafíos estilísticos y fonéticos que los cantantes deben abordar con precisión, ajustando la prosodia y los acentos del idioma a la rítmica sincopada y la flexibilidad melódica del género. Este fenómeno puede explicarse a partir del concepto de intermusicalidad de Monson (1996), entendido como la capacidad del jazz para incorporar, transformar y resignificar materiales musicales previos, permitiendo analizar cómo los músicos reutilizan fragmentos melódicos, armónicos y rítmicos de distintos contextos para crear nuevos significados.

En esta línea, la organización rítmica del jazz vocal se presenta como un aspecto distintivo debido a las posibilidades de improvisación y la incorporación de ritmos más complejos. Los entrevistados subrayan la importancia del *swing* y la *síncopa*, elementos que consideran esenciales para captar la esencia del género. Itxaso Satrústegui resalta que “en el jazz, la rítmica es clave: incluso cuando parece casual, debe haber un dominio preciso de las síncopas y del *groove*” (I. Satrústegui, comunicación personal, 2011).

6. Según Miller Moya (2009), las convenciones son, al mismo tiempo, regularidades estables en el comportamiento social y principios normativos que guían dicho comportamiento.

Los artistas también mencionaron una superación de la simplicidad melódica y armónica del pop, una gama más amplia de escalas⁷ y el uso de cadencias elaboradas y armonías más ricas (que exigen del cantante no solo una comprensión profunda de la estructura armónica, sino también una gran flexibilidad interpretativa y capacidad para interactuar con la instrumentación). A su vez, la posibilidad de modificar el timbre a través de las variaciones fonéticas y acústicas permite una mayor expresividad y adaptabilidad sonora y constituye un aspecto clave en la interpretación del jazz vocal, como explica Eva Jiménez:

Bueno, en el jazz vocal se pueden utilizar muchos recursos, cantar con más aire, susurrar al micrófono, a la hora de la improvisación vocal puedes utilizar cualquier sonoridad que te apetezca, cualquier cosa que puedas imitar con la voz, puedes imitar los diferentes instrumentos: una trompeta, un trombón..., puedes abarcar intervalos muy grandes en un intervalo de tiempo muy corto..., utilizar cambios de sonoridad..., diferentes colores en la voz (E. Jiménez, comunicación personal, 2016).

Esto es así porque, a diferencia del canto lírico, cuyas características estilísticas requieren que la voz mantenga una cualidad tímbrica homogénea, el jazz vocal permite el uso de recursos como por ejemplo el vibrato, los *glissandi*, así como una exploración tímbrica de vocales y consonantes o el uso de diferentes registros como los *growls*, el falsete y la voz mixta. Estas herramientas son frecuentemente utilizadas con fines expresivos y, en última instancia, de originalidad e individualidad sonora, como explica Pepa Niebla: "los adornos y los matices vocales son lo que realmente diferencian una interpretación de otra en el jazz" (P. Niebla, comunicación personal, 2011). A su vez, para Itxaso Satrústegui, otra de las posibilidades de exploración tímbrica en el jazz vocal parte de la imitación a instrumentos, principalmente la trompeta o el saxo (I. Satrústegui, comunicación personal, 2011). Cabe mencionar que la mayoría de los entrevistados hizo hincapié en la necesidad de un uso técnicamente preciso del micrófono no solo como medio de amplificación, sino también como herramienta de exploración tímbrica que permite potenciar la expresividad y posibilidades vocales. Además, describieron métodos y actividades de aprendizaje que entienden como propias del canto jazz y que, en cierto sentido, lo definirían en comparación con otros estilos vocales. Por ejemplo, destacan la transcripción de solos y el uso de *jam sessions* como espacios de actuación.

7. Como las pentatónicas o las modales, a diferencia del canto lírico y el pop, que por lo general utilizan las escalas diatónicas mayores y menores.

1.2. El idioma, la fonética y el texto

Otro de los aspectos más recurrentes en los testimonios de los cantantes entrevistados es la relación entre el idioma, la fonética y la interpretación jazzística. Todos coinciden en que el inglés no solo es el idioma de origen del jazz, sino que también posee características fonéticas que favorecen su interpretación. La musicalidad del inglés, con su acentuación particular y su flexibilidad fonética, permitiría una integración natural de la voz con el entramado instrumental característico del jazz. Es por ello que gran parte de los entrevistados destaca la importancia de una pronunciación precisa del inglés y manifiestan su preferencia por interpretar en este idioma, como lo subraya Ere Serrano al enfatizar la relevancia del dominio idiomático en la interpretación vocal: “Hablar idiomas es importante. Vocalizar, la dicción es muy importante. No se puede cantar de cualquier manera” (E. Serrano, comunicación personal, 2015). Sin embargo, esto presenta desafíos técnicos, en tanto los cantantes se encuentran insertos en un contexto cultural predominantemente adverso para este idioma. Esto es así, entre otras cuestiones, porque en España se sostiene una larga tradición de doblaje (en el cine y la televisión), lo que deja pocas oportunidades para escuchar inglés. Esta situación fue más compleja aun para los cantantes de las primeras generaciones, ya que el idioma extranjero de la educación oficial básica era el francés. Actualmente, el acceso a internet y la exposición a música y películas en inglés permite que para las generaciones más jóvenes esta situación no sea tan acentuada; no obstante, para algunos entrevistados el idioma se presentó como una limitación importante para la interpretación, como recuerda Pepa Niebla: “Me sentía analfabeta por no saber inglés, yo quería hablar inglés como el español, que para mí eso..., que me sentía analfabeta, que me sentía fatal, que me daba mucha vergüenza no hablar inglés, y me vine (a Londres) y me quité ese lastre” (P. Niebla, comunicación personal, 2011).

En segundo lugar, la posibilidad del canto de conectar sonidos y semántica en el momento de interpretar una obra lo convierte en un instrumento capaz de invocar significados y comunicar un mensaje de manera directa. Por tanto, gran parte del proceso formativo de un cantante reside en el estudio y control de las posibilidades sonoras que sirven como continente para la interpretación y articulación del significado textual. Así, lo que se busca es interpretar las obras en consecuencia con el sentido de la canción; el modo de emitir determinados sonidos permite una conexión entre el cantante y el público, así como entre la canción y las emociones evocadas (Belyk y Brown, 2014; Dolar, 2007; Thompson y Russo, 2004). Durante las entrevistas, los cantantes enfatizaron la característica comunicativa del jazz vocal y hablaron de un entrenamiento relacionado con el contenido textual de las obras, para lo que, según ellos, es necesaria una forma de apropiación de la obra a

partir del estudio del significado en relación con su aporte estilístico, que va desde la búsqueda de información histórica para orientar la interpretación hasta el trabajo del sonido en relación directa con el contenido semántico. Para Florencia Bègue, esta habilidad de trabajar las palabras como una herramienta expresiva añade una marca personal y diferencial a las interpretaciones de cada cantante (F. Bègue, comunicación personal, 2015).

En tercer lugar, como sugerimos anteriormente, el canto jazz difiere del canto lírico en su mayor flexibilidad en la interpretación, el timbre, las posibilidades sonoras y la selección del idioma. Esto permite a los cantantes de jazz no solo traducir el texto, sino también modificarlo, eliminarlo o desarrollar sonidos únicos a través del *scat*. Al momento de traducir, aunque el inglés es comúnmente preferido por su arraigo histórico en el género, numerosos cantantes de jazz adoptan un enfoque más expansivo, explorando una variedad de idiomas que incluyen el español, el portugués, el francés, el italiano, el catalán, el valenciano, el alemán y el euskera. Esta diversidad lingüística no solo amplía el repertorio fonético y sonoro de los artistas, sino que también les permite acceder y explorar distintos repertorios musicales. Al respecto, Xevi Garcia Tarragó aprecia la interpretación de jazz en varios idiomas y reconoce que, aunque interpretar jazz en español u otros idiomas puede ser percibido como inusual, ofrece oportunidades para desarrollar estilos únicos y personales, evitando la imitación directa de las formas anglosajonas (X. Garcia Tarragó, comunicación personal, 2015).

Sin embargo, la elección del idioma en la interpretación jazzística no está exenta de controversias⁸ y presenta complejidades técnicas que van más allá de la simple traducción de textos. Esto es así porque cantar jazz en un idioma diferente al inglés presenta desafíos prácticos que implican la adquisición de habilidades motrices y estilísticas. Por ejemplo, una de las mayores dificultades a la que se enfrentan los entrevistados tiene que ver con la demarcación de los acentos de las palabras, porque un cambio en la acentuación modifica el ritmo de la obra y esto puede provocar que la traducción suene extraña o incoherente con el jazz. Otros retos técnicos se relacionan con la mayor apertura de las vocales en español y las variaciones tímbricas requeridas por cada idioma, ya que el inglés enfatiza el sonido de las consonantes, mientras que el español sostiene el sonido sobre las vocales. Por ejemplo, Andoni Arcilla Ballabriga afirma: “Me gusta lo de cantar en otros idiomas. Sin embargo, el castellano lo canto de otra manera. Mi voz tira más al clásico, como a los boleros” (A. Arcilla Ballabriga, comunicación personal, 2016). Esto no

8. La incorporación de idiomas distintos del inglés en la interpretación del jazz entraña consideraciones estilísticas y expresivas que desafían las convenciones y tradiciones establecidas en el género, lo que puede llevar a cuestionar el estatus de dichas versiones, como veremos más adelante.

sucede en el portugués, el gallego o el valenciano, que comparten algunos fonemas con el inglés, como la nasalización de algunas vocales. Esta diferencia se refleja en la experiencia de Ester Andújar, quien explica que, cuando grabó repertorio en español, debió replantearse algunas cuestiones técnicas:

“¿Esto cómo se hace? ¿Cómo se canta en castellano esto?” Al final tuvimos que quitarle importancia, de decir: “tía, no pasa nada. No va a sonar igual que en inglés porque es que no es inglés. Vamos a preocuparnos de que la acentuación esté donde tiene que estar para que suene a jazz”. Esto es una cuestión de costumbre. Al final nos hemos acostumbrado. Al principio es la falta de costumbre. Lo oyes y dices: “¿qué es esto?”. Poco a poco te vas acostumbrando y al final es natural. Sabes que cuando cantas en castellano tienes que tener el enfoque del sonido mucho más presente porque no hay una “N” todo el rato ahí delante para colocarte la voz ahí. Pero aparte de eso lo integras y ya está. El valenciano es más fácil porque se parece más al portugués. Hace cuatro años grabé un disco en catalán y son temas míos y es jazz. En este disco está lo más característico del jazz, un blues, cadencias armónicas que suenan a jazz, pero la letra es en catalán y son cosas mías (E. Andújar, comunicación personal, 2017).

En este punto, la complejidad y profundidad de las concepciones que atravesaban el discurso de los entrevistados nos llevó a indagar con mayor profundidad en cómo definen al jazz y qué elementos lo diferencian de otros géneros según sus interpretaciones.

1.3. Criterios que definen al jazz como género musical

Ante la pregunta acerca de los criterios que definen una canción como perteneciente al jazz, los cantantes recurrieron a metáforas, conceptos abstractos y descripciones basadas en sensaciones y emociones evocadas. De este modo, advertimos la recurrencia de ciertas ideas que reflejaban un consenso generalizado acerca del enfoque personal y distintivo que exige el canto jazz, caracterizado por la flexibilidad, la expresión emocional y la universalidad de la comunicación a través de la voz cantada, entendida como una suerte de sonido “natural” que se asemeja al habla.

En relación con este enfoque, los cantantes resaltaron que el jazz puede adaptarse a otros idiomas sin perder su esencia. Por ejemplo, Celia Mur afirma que “el *swing* puede estar presente en cualquier idioma, lo fundamental es el tratamiento del fraseo y la rítmica” (C. Mur, comunicación personal, 2011). De manera similar, Lara Bello señala que cada idioma aporta un *swing* único, en tanto cada lengua tiene una calidad rítmica y melódica distintiva que influye en la interpretación

jazzística (L. Bello, comunicación personal, 2011). Ere Serrano también respalda esta visión al declarar: “El jazz se puede cantar en cualquier idioma. Hay gente por ahí que dice que no, que mejor en inglés, pero yo creo que el *swing* puede estar” (E. Serrano, comunicación personal, 2015). Como ya sugerimos, algunos cantantes ven en la traducción una vía para expandir y personalizar su arte. Esto se debe a que les permite conectar con un público más amplio, principalmente en un mercado que, según explican, es más perceptivo para las canciones en español que en inglés, y entienden que interpretar jazz en español no solo es viable, sino que representa una necesidad artística, como explica Pahola Crowley: “Al cantar jazz en castellano, la sonoridad cambia, pero me expreso mejor. No es jazz clásico, pero es mi manera de hacerlo” (P. Crowley, comunicación personal, 2019). En su justificación de la elección del idioma, la entrevistada sugiere que las características que hacen que una obra se enmarque en el jazz son la armonía y el acento, no necesariamente el idioma. En otros casos, la sensación de permiso o derecho de uso de diferentes idiomas para interpretar jazz no parte de la capacidad de desarrollar una habilidad técnica, sino de un sentido de identidad. Un ejemplo es el de Pedro Ruy Blas, quien exploró brevemente el flamenco pero abandonó esta práctica al sentirse ajeno a sus características fonéticas y estilísticas:

Hombre, yo no sé “desir”, yo digo “decir”. Yo las *ces* no las convierto en *eses* como un andaluz, como un sudamericano. Eso es un detalle que ya te crea una barrera enorme porque me siento como fingido, como que estoy fingiendo. Me pasa igual con la música brasileña. Yo adoro la música brasileña desde mi más tierna infancia y la conozco al dedillo, pero nunca me he atrevido a cantar, en rara ocasión me he atrevido a cantar un tema en portugués porque no me veo a mí mismo (P. Ruy Blas, comunicación personal, 2011).

Como vemos, la interpretación en otros idiomas implica consideraciones estilísticas y expresivas que desafían las convenciones y tradiciones establecidas en el mundo del jazz, lo que puede llevar a cuestionar el estatus de dichas versiones en este género. En palabras de los entrevistados, siempre que una canción incorpore *swing* entra en la categoría de jazz, sin embargo, les es complejo describir este concepto.

Por otra parte, los cantantes describieron al jazz como un estilo elegante, glamoroso o atractivo, conectado con la idea de timbre vocal o cualidad particular de la voz que remite a la sensualidad y la intimidad. Para Joana de Diego, por ejemplo, “es cuestión de estética, es muy sutil. No sé explicar muy bien, no tiene que ver con los conocimientos teóricos, tiene que ver con el color de la voz, una voz lírica no suena a jazz” (J. de Diego, comunicación personal, 2013). A su vez, el jazz también es frecuentemente descrito como un estilo musical de naturaleza más abstracta en

comparación con otros géneros. Además, es equiparado a manifestaciones artísticas como la poesía y la pintura, y se le adjudica una capacidad para trascender lo explícito y expresar significados profundos, especialmente a nivel emocional:

¿Qué es el jazz? Pues es una música que..., ¡qué pregunta más difícil! El jazz va a intentar decirte algo profundo, y ese algo profundo puede ser alegre, puede ser triste, puede decírtelo rápido, lento, de muchas formas. Pero una melodía de jazz te tiene que atravesar el alma y tienes que notar intencionadamente que te está diciendo algo profundo, algo que tiene que ir dentro del todo. Después esto lo va a desarrollar con un lenguaje un poco más abstracto, que son los solos. Siempre en todas las artes cuando se hacen más abstractas —en poesía, en pintura, etc.— se considera que es abstracto porque no puede contener toda la información a nivel explícito. Porque quiere ir un poco más allá, un poco más dentro, a conceptos más generales que es imposible que abarquen una explicación más detallada. Hay que abstraer para que pueda caber toda esa información. En ese sentido, yo creo que los solos en el jazz precisamente son eso: una abstracción de un mensaje que es profundo. A veces no tiene que ver con un sentimiento que quiera expresar un músico, sino con la propia música en sí misma. Hola, esto es música y esto es la profundidad de la música, y esto es más dentro todavía de la música. Y por aquí cabalga yo, por estas sendas de dentro de la música y cómo cabalga cada uno pues ya es una cuestión estilística, una música que profundiza en la propia música (E. Andújar, comunicación personal, 2015).

Esta percepción del jazz como un arte que se aleja de lo narrativo y se sumerge en la abstracción también fue respaldada por otros entrevistados, quienes insistieron en la capacidad del jazz para evocar emociones y conceptos sin necesidad de explicitarlos. Así, Celia Mur y Ester Andújar plantean una concepción de universalidad del lenguaje del jazz, según explican, por su capacidad de trascender barreras lingüísticas con independencia de las palabras (Monson, 1996). Según ellas, esto permite a los músicos (incluso a aquellos de diferentes orígenes y que nunca tocaron juntos) establecer una conexión profunda a través de un diálogo no verbal que permite anticipar los posibles desarrollos musicales. Susana Raya agrega que la inherente flexibilidad y los códigos específicos del jazz propician una interacción y creación musical colectiva sin la necesidad de una planificación detallada (Rolando y Prados Bravo, 2023). Para las cantantes, esta capacidad de conexión espontánea se basa en la existencia de un lenguaje común implícito:

También es una actitud tocar jazz. Tú estás ahí cantando y entiendes que puede pasar cualquier cosa, por tu parte y por parte de los demás. Lo hemos empezado así, pero ¿yo qué sé qué va a pasar después? A lo mejor el pianista me propone algo y yo lo sigo, cambia y ahora entiendo que hay que doblar la armonía, el ritmo

armónico [...]. Es un lenguaje universal por eso. Ni siquiera dije: “vamos a hacer *Autumn Leaves*”. Yo empecé con *Autumn Leaves* y en mitad de la canción hicieron una variación armónica que me llevó a *Summertime*, y así seguimos. Sin hablar y sin mirarnos, solo escuchándonos (E. Andújar, comunicación personal, 2016).

Este testimonio ilustra cómo la improvisación en el jazz vocal se nutre de una comprensión compartida del lenguaje musical, y permite que los intérpretes creen y desarrollen nuevas ideas en tiempo real. A esto debemos sumar las características propias del instrumento. De acuerdo con Lara Pellegrinelli (2005), a la voz se le atribuye una capacidad comunicativa excepcional, especialmente en su potencial para transmitir emociones y, de este modo, cruzar barreras culturales de manera más profunda y efectiva que los instrumentos, ofreciendo una forma de “comunicación inmediata” que es casi intuitiva. Esta percepción puede alimentar lo que se conoce como *mito primitivista*, concepto definido por Ted Gioia (1989) como la caracterización del músico de jazz como el “buen salvaje” que mantiene una relación pura, espontánea, emocional, intuitiva, irreflexiva y sin mediaciones con su arte. De esta manera, su música surge de la inspiración, y no del intelecto, lo que lleva a ver a los cantantes como talentos innatos y su trabajo como uno que no requiere conocimientos o habilidades. Desde esta perspectiva, la voz es entendida desde una visión esencialista, como un universal humano, en tanto extensión natural de la capacidad de hablar, y esto a su vez sugiere que el acto de cantar es un don natural y universal, accesible a casi todas las personas. Así, la voz se presenta como un producto fijo, con potencial lingüístico, basado en estructuras supuestamente inmutables del cuerpo. Según Pellegrinelli (2005), estas cualidades vocales supuestamente “naturales” e indelebles se encuentran en la base de discursos superpuestos relativos a la educación, los conocimientos teóricos, la improvisación, la estructura del ensamble, el repertorio, las propiedades comunicativas, el público y el género.

Finalmente, junto a la comunicación inmediata y la universalidad del lenguaje musical, la actitud del intérprete emerge como un elemento central en la interpretación del jazz vocal. Los testimonios recabados en esta investigación destacan que la predisposición del cantante para interactuar con los demás músicos y responder de manera espontánea a los cambios en la ejecución resulta fundamental en este género, de modo que el jazz tendría una naturaleza dinámica e impredecible, dentro de la cual el intérprete debe desarrollar una gran capacidad de adaptación y respuesta inmediata. En este sentido, Ester Andújar (comunicación personal, 2017) describe la “sonoridad” particular del jazz como una combinación de factores estilísticos y actitudinales que configuran su identidad musical, de manera que el jazz vocal no se limita a un conjunto de técnicas o repertorios, sino que implica una

filosofía interpretativa que prioriza la apertura, la interacción y la espontaneidad creativa. Por este motivo, abordaremos a continuación aquellas habilidades que se considera que un cantante de jazz debe desarrollar.

1.4. Principales habilidades de un cantante de jazz

Uno de los aspectos más valorados por los entrevistados fue la capacidad de adaptación de la voz a diferentes recursos expresivos. Los mismos enfatizaron la importancia de la maestría para modificar elementos musicales durante la interpretación, como por ejemplo el tempo, la tonalidad, la armonía, el timbre, la melodía o el texto, lo que exige un uso efectivo del micrófono. De modo que esta flexibilidad no solo responde a la diversidad estética dentro del género, sino también a la necesidad de utilizar la voz como un instrumento versátil, como explica Eva Jiménez:

En el jazz vocal se pueden utilizar muchos recursos, cantar con más aire, susurrar al micrófono, a la hora de la improvisación vocal puedes utilizar cualquier sonoridad que te apetezca, cualquier cosa que puedas imitar con la voz, puedes imitar los diferentes instrumentos: una trompeta, un trombón..., puedes abarcar intervalos muy grandes en un intervalo de tiempo muy corto..., utilizar cambios de sonoridad..., diferentes colores en la voz (E. Jiménez, comunicación personal, 2016).

Cabe destacar que esta capacidad de la voz cantada para modificar el timbre y la articulación exige un conocimiento detallado de las posibilidades fonatorias, en particular del sistema articulatorio y de resonancia. En el jazz vocal, esta flexibilidad adquiere una dimensión especial, ya que permite a los cantantes manipular los fonemas como una herramienta expresiva, dotando a sus interpretaciones de un sello personal y distintivo. Como mencionamos anteriormente, uno de los principales desafíos que enfrentan los cantantes de jazz en España es la interpretación de un repertorio mayoritariamente en inglés, así como la incorporación de múltiples idiomas en sus interpretaciones, razón por la cual no solo exige conocimientos lingüísticos, sino también una adaptación fonética precisa y una comprensión cultural que garantice la autenticidad estilística. En este contexto, la capacidad de adaptabilidad lingüística se convierte en un factor esencial, ya que permite a los cantantes integrar diferentes idiomas en su interpretación y desarrollar una expresividad singular dentro del género.

Además de la destreza técnica, la dimensión lingüística desempeña un papel determinante en la interpretación jazzística, especialmente en lo que respecta a la dicción y la articulación del texto. Una de las grandes diferencias entre el jazz

y el canto lírico se encuentra en la variación textual que permite el jazz versus la exigencia de mantener la fidelidad al idioma original de la obra del canto lírico. Esto permite a los cantantes de jazz no solo traducir el texto, sino también modificarlo completamente, eliminarlo o desarrollar sonidos únicos a través del *scat*.

En relación con este aspecto, varios de los entrevistados mencionaron la necesidad de un entrenamiento específico en la interpretación del contenido textual de las obras. Para ellos, la apropiación de una composición jazzística implica un estudio profundo del significado de la letra y su relación con la música. Florencia Bègue, por ejemplo, destaca la importancia de investigar el contexto histórico de cada canción para orientar la interpretación y cuestionarse cuál es el impacto emocional que esa información genera en la interacción entre letra y música. Además, señala la necesidad de decidir si la improvisación vocal se realizará con letra o mediante sílabas de *scat*, una decisión que, según su experiencia, suele alternarse en las interpretaciones (F. Bègue, comunicación personal, 2015).

Así, la improvisación se posiciona como un rasgo esencial del jazz vocal, ya que permite a los cantantes reinterpretar una misma canción de maneras múltiples y explorar nuevas melodías y variaciones armónicas. No se trata solo de una destreza técnica, sino de una herramienta expresiva que permite al cantante reinventar el repertorio en cada interpretación. Eva Jiménez (comunicación personal, 2016) enfatiza que “para hacer jazz, primero debes conocer cómo escribió el tema el compositor, su melodía y armonía. A partir de ahí, con diferentes recursos, puedes buscar tu propia personalidad en la canción y generar una versión propia”. A su vez, Pepa Niebla complementa esta idea al definir el jazz como “sinónimo de libertad musical, de jugar y de divertirse”, enfatizando el papel de la improvisación en la dinámica interpretativa (P. Niebla, comunicación personal, 2011).

En este escenario, el *scat singing* emerge como un recurso posible dentro del jazz vocal, ya que representa una forma de improvisación que, al prescindir de un contenido semántico concreto, favorece la expresividad y la interacción con los instrumentistas. Celia Mur subraya la importancia de este recurso: “el *scat* no es solo una técnica, sino una manera de liberar la voz y dialogar con la música” (C. Mur, comunicación personal, 2011). El *scat*, entonces, no solo se concibe como una herramienta de improvisación, sino como un canal a través de cual la voz se integra en la dinámica instrumental del jazz, estableciendo un vínculo directo con la rítmica y la armonía. Dado que la interacción con la banda se considera esencial para una interpretación eficaz, los entrevistados remarcan la importancia del dominio técnico y la complejidad inherente al *scat*, como explica Ere Serrano: “es una forma de improvisación altamente exigente, que demanda precisión rítmica y un alto grado de creatividad melódica” (E. Serrano, comunicación personal, 2015), una idea que comparte Itxaso Satrústegui:

En jazz, en cuanto a estilo, si tuviera que generalizar, son claves y diferenciadores lo siguiente: una rítmica trabajada, incluso cuando parece casual, con un dominio de las síncopas y creación de sensación de *groove*; empastar con la banda, a veces solo rítmicamente o también en cuanto a color en la voz (I. Satrústegui, comunicación personal, 2011).

En este contexto, los cantantes entrevistados coinciden en que la interpretación de jazz vocal exige una gran precisión en la afinación, así como un entrenamiento específico para lograr una sincronización precisa con la instrumentación en tiempo real. Además, el ensamble con la banda no solo radica en la correcta ejecución técnica, sino también en la capacidad de interpretar y reaccionar de manera flexible a los cambios espontáneos propios del género.

Finalmente, la singularidad interpretativa y la construcción de un estilo propio fueron señalados como elementos indispensables en la carrera de un cantante de jazz y una búsqueda recurrente entre los entrevistados. Por ejemplo, Aurora Arteaga afirmó que “la clave es que en el jazz se busca sonar de una forma personal, individual, y eso se potencia a través de la interpretación en todos sus aspectos. Y perfeccionar eso puede durar toda la vida” (A. Arteaga, comunicación personal, 2017). En esa búsqueda, varios cantantes coinciden en que el primer paso consiste en imitar a los intérpretes más destacados, ya que esa práctica les permite asimilar los recursos estilísticos y técnicos del género. A partir de esa base, consideran importante desarrollar una identidad vocal propia que refleje su singularidad artística. Aquí, es necesario introducir el concepto de identidad musical para interpretar el discurso de los artistas. Para ello, seguimos lo propuesto por Gonçalo Prazeres, quien afirma que se trataría de “un proceso artístico y personal continuo entrelazado en constante comunicación y negociación con el entorno social y cultural circundante que influye en varias configuraciones de conceptos musicales y artísticos” (2024, p. 120). En este sentido, en el discurso de Pedro Ruy Blas podemos encontrar entrelazadas las ideas de comunicación e identidad, en tanto que, para transmitir un mensaje efectivamente a través del canto, no basta con comprender y pronunciar correctamente el idioma, sino que es necesario *ser parte* de ese idioma. Por eso decidimos indagar por qué este artista se sentía a gusto cantando en inglés:

El inglés, desde niño, se convirtió en un idioma muy familiar para mí. Por eso te decía del momento importante de mi vida, con esa edad, en el que aprendí a hablar en inglés y en el que aprendí a cantar en inglés. Entonces yo lo canto con naturalidad, no siento que estoy fingiendo nada. Sin embargo, con los demás, con el flamenco o con la música brasileña, por respeto a mí mismo y por respeto a ese género musical, no lo hago. Podría hacerlo muy bien (P. Ruy Blas, comunicación personal, 2011).

Al mismo tiempo, este artista defendió la interpretación de jazz en español desde una perspectiva comunicativa que facilita una mayor conexión con el público y promueve la innovación estilística, apoyando su punto de vista en los antecedentes del rock en español:

Yo lo hago mucho. He apostado por eso a costa de que... Es algo por lo que tú tienes que trabajar y tienes que luchar. A mí, al cabo del tiempo, me da igual cantar en inglés que en castellano. Canto igual. Soy el mismo. He apostado, precisamente, por esa cuestión de la comunicación. He apostado porque cada vez que he hecho un disco decía: "voy a hacer un disco. ¿Qué hago? ¿Me canto diez *standards* americanos?". Lo podía hacer de puta madre. Pero he apostado por comprometerme más y del mismo modo en que la gente canta rock en castellano, que canta blues en castellano, que canta musicales en castellano, que canta *rockabilly*, *folk* o cualquier género musical en castellano, ¿por qué el jazz no? Lo han hecho en Francia, en Italia, pues yo también. Pero en eso te encontrarás con mucha incompreensión (P. Ruy Blas, comunicación personal, 2011).

El cantante argumenta que las perspectivas enfocadas en preservar una visión conservadora del jazz y que buscan mantener el estilo en una forma pura o tradicional entran en contradicción con la naturaleza inherentemente cambiante del jazz, un género que se caracteriza por su constante evolución:

Te vas a encontrar con muchas bofetadas y con mucha incompreensión, con muchas paredes delante. Yo creo que es absolutamente necesario hacerlo. Yo siempre he ido toda mi vida complicándome la vida. En este disco elegí muchas canciones de la memoria colectiva de la música en España y las convertí en *standards* de jazz (P. Ruy Blas, comunicación personal, 2011).

Esta apropiación a través de la transformación de las canciones tradicionales de la memoria colectiva española al jazz se presenta como una reconfiguración de la identidad del cantante de jazz en España. La identidad y la construcción del personaje en la música vocal están profundamente influenciadas por una serie de creencias y percepciones que abarcan desde la universalidad y la naturalidad de la voz hasta la importancia de la autenticidad emocional y la experiencia personal. Estos elementos no solo afectan la manera en que los cantantes se enfrentan a su formación, sino también en cómo se perciben a sí mismos y su habilidad, moldeando su autoestima, confianza y autoconcepto en un contexto musical complejo y multifacético (Pellegrinelli, 2005). Como mencionamos antes, a la voz se le atribuye una capacidad comunicativa excepcional, especialmente por su potencial para transmitir emociones y, de este modo, cruzar barreras culturales de manera más profunda y efectiva que

los instrumentos (Pellegrinelli, 2005). Este aspecto se percibe como un “don” que, paradójicamente, se distancia de la naturalidad y universalidad de la voz para abrazar la idea de talento en aquellos que poseen esta capacidad. Sin embargo, para la mayoría de los cantantes entrevistados, la conexión emocional con la canción va a la par del trabajo técnico, e insisten en la necesidad de interpretar canciones con las que se identifican personalmente. De esta forma, establecen una conexión entre voz e identidad, en una suerte de apropiación de la obra, lo que transforma al cantante en un medio entre la canción y el público, como explica Paloma Berganza:

Me considero cantante de jazz porque el estilo en que yo lo canto no es como el de los franceses, pero no me considero una cantante de jazz de las de verdad. Lo canto a mi estilo. Como yo canto versiones, las canciones las aprendo, las paso por mi colador y luego sale otra cosa, con mi estilo, con mi forma de cantar. Lo que yo cambio es que yo hago mía la canción, es como si la hubiera escrito yo, para mí cantar es sentimiento, sobre todo, y me siento con la obligación de que tengo un trabajo, que es emocionar a la gente y hacerla sentirse bien, y si yo no me emociono y no la paso como si la hubiera escrito yo, no van (P. Berganza, comunicación personal, 2021).

Como ella, numerosos cantantes comparten una concepción emocional del canto expresando que “cantan lo que sienten”. Por ello, interpretan las canciones como expresiones innatas de emoción y experiencia personal, eligiendo las que los identifican personalmente y creando narrativas autobiográficas en sus álbumes y actuaciones en vivo. Sin embargo, esta manera de entender la voz como cuerpo repercute en la relación entre los dominios vocal e instrumental, y, por tanto, en la posición de los cantantes en el mundo del jazz. En este ámbito, el texto de la canción y la música se presentan como sistemas comunicativos en competencia, lo que deriva en tensiones entre cantantes e instrumentistas. Así, en lo relacionado con la actividad de hacer música, vemos que están separados los verbos “cantar” y “tocar”. El primero se concibe como algo necesariamente corporal, mientras que el segundo requiere un objeto sobre el que tocar, un instrumento fuera de los límites del cuerpo, como afirma Martínez Ulloa:

El cantante no tiene instrumento definido, él debe construirlo cada vez, sobre su propio cuerpo. ¿Cómo construye ese instrumento virtual? Lo hace a través de metáforas que expresan sensaciones. Es sobre la base del recuerdo de esas sensaciones que es posible impostar la voz. El instrumentista, en cambio, dispone de un “manufacto” ajeno, de una extensión de su propio cuerpo en un cuerpo diferente que comienza a hacer propio, a sentirlo como tal, a percibir a través de él, gracias al ejercicio constante (2009, p. 57).

Entonces, si bien existen diferentes tipos de instrumentos y sistemas de clasificación de los mismos, la voz como cuerpo sigue siendo una categoría en sí misma, y quizá por ello la mayor parte de la bibliografía sobre morfología de los instrumentos no la tiene en cuenta explícitamente. A su vez, siguiendo a Pellegrinelli (2005), el texto de la canción desafía los poderes comunicativos del jazz instrumental cuando se trata de *saying something*, una metáfora central de la interpretación jazzística. Es decir, la incorporación de texto, dentro del mundo del jazz, restaría valor a la “música real” y entraría en conflicto con los ideales modernistas del jazz como música de arte (es decir, música absoluta), según afirma la autora:

Mientras que algunos de los rasgos de la voz resuenan con los valores de la cultura del jazz, otros se interpretan como antitéticos a esos valores, lo que convierte al canto jazz en un lugar de frecuente tensión y lucha ideológica por quién y qué es el jazz. Además, estos rasgos tienden a alinear a los cantantes con formas populares más que con el discurso musical dominante del jazz contemporáneo: el *bebop*, un estilo altamente sofisticado y virtuoso. Una simbología del modernismo particular del jazz desde principios de la década de 1940 informa el conflicto estético. [...] Dado que las relaciones entre cantantes e instrumentistas constituyen relaciones sociales, las categorías opuestas “voz” e “instrumento” construyen y mantienen relaciones de poder entre estos dos grupos, a veces excluyendo a los cantantes de la plena participación en la cultura del jazz sobre la base de rasgos supuestamente innatos (Pellegrinelli, 2005, p. 367).

Sin embargo, a pesar del valor negativo de estas propiedades naturales, los cantantes las incorporan conscientemente en las construcciones de la voz como marcadores distintivos de identidad. De esta manera, los discursos de los cantantes, anclados en el mito primitivista (Gioia, 1989), entran en contradicción con sus propias demandas de reconocimiento en tanto instrumentistas que poseen conocimientos específicos y realizan entrenamientos técnicos rigurosos y observables, y en conflicto con el profundo respeto de la cultura del jazz por el trabajo duro y el sacrificio personal.

1.5. Madurez interpretativa

Como hemos podido apreciar, más allá del dominio del fraseo, la armonía y la rítmica, para los entrevistados, el principal reto del cantante de jazz es desarrollar una expresión propia que refleje su historia, sus emociones y su comprensión del mundo. Varios testimonios indican que, en el jazz vocal, la experiencia vital es tan fundamental como la técnica musical y que la construcción de una voz auténtica

requiere años de aprendizaje, exploración y madurez personal. Así, la validación como cantante de jazz no solo depende del dominio técnico, sino que también conlleva un proceso de consolidación de la confianza y la seguridad interpretativa, por lo que el desarrollo de una voz jazzística madura requiere tiempo y experiencia. Ester Andújar, por ejemplo, afirma que “sentirse segura cantando jazz antes de los 35 años es muy complicado” (E. Andújar, comunicación personal, 2017). Cuando se le preguntó por qué consideraba que la madurez era un requisito esencial para interpretar jazz, la cantante explicó que el género demanda una comprensión profunda de sus estructuras y solos, pero también exige una interiorización del lenguaje que solo se adquiere con el tiempo.

No es solamente entender las estructuras, entender los solos, no es solamente eso. Es entender qué es lo que tienes que decir y qué implica el lenguaje interno, qué tienes que decir con tu voz exactamente, qué acentos acentuar, qué no y por qué, entender los silencios. Ya entender los silencios es muy complicado. Creo que, al principio, cuando uno empieza a cantar, no se calla nunca. Hay muchas cosas que tienen que ver con el lenguaje del jazz que son muy internas y de asimilación progresiva. Se requiere años de escucha, afinando, recortando, quitando, poniendo, hasta que uno llega a estar convencido de que eso suena a jazz (E. Andújar, comunicación personal, 2017).

Este punto de vista es compartido por Pepa Niebla, quien también sostiene la importancia de la experiencia vital en la construcción de una interpretación auténtica.

Cuando tenía 21 años cantaba bastante bien, pero me faltaba algo. Un amigo de mi padre le dijo: “a tu hija le faltan años de rodaje, faltan vivencias”. Yo estaba cantando temas de Billie Holiday, con mucho que aprender, pero cantaba bien. Eran temas muy duros, interpretados por personas que han sido maltratadas, que han sido adictas, cabareteras, que han vivido en realidades muy duras. Y yo vivía en un mundo de algodones, con toda la protección de mi familia. Yo era muy jovencita y cantaba esos temas, no porque no los sintiera, sino porque simplemente no había vivido lo suficiente para interpretarlos con profundidad (P. Niebla, comunicación personal, 2011).

En la misma línea, Pedro Ruy Blas establece un paralelismo entre el jazz y otros géneros que también requieren de una cierta madurez para ser interpretados con autenticidad.

¿Tú ves a un chico joven cantando un tango o a una chica joven? No te lo terminas de creer. Cuando se es joven, lo que uno tiene que hacer es apostar

por la aventura, cantar *rhythm and blues*, *soul*, *hip-hop*, acercarse a las raíces de la música afroamericana, como lo hacen los norteamericanos. ¿Tú crees que un músico joven en Estados Unidos se mete directamente al jazz? ¿Para qué, para morir de asco? Primero hace la música joven que le corresponde, la que está dentro de su cultura. Canta *soul*, *rhythm and blues*, que es mucho más divertido (P. Ruy Blas, comunicación personal, 2011).

Estos testimonios nos permiten introducir un último elemento que nos parece clave para entender las convenciones que atraviesan la profesionalización de los cantantes de jazz: la necesidad de migrar⁹. La percepción de escasas oportunidades laborales y formativas en España lleva a comparar e idealizar las posibilidades en el extranjero, principalmente en ciudades como Londres, Nueva York o Ámsterdam. De modo tal que la idea de “hacer tablas” connota también una exploración migratoria que alienta al cantante a presentarse frente al gran escenario, en donde pone en juego todas sus facultades de exhibición y supervivencia. Este imaginario inicia un ciclo motivacional donde la migración es vista no solo como un paso formativo casi ineludible, sino también como un viaje transformador en el que los intérpretes aspiran a empaparse del jazz auténtico para retornar como artistas maduros. En palabras de Pepa Niebla “hay que irse porque hay que tener vivencias, sufrir, competir, abrirse paso en esas ciudades junglas” (P. Niebla, comunicación personal, 2011).

De esta manera, la migración representa un viaje significativo, no solo en términos geográficos, sino también en el ámbito del crecimiento personal y profesional. Este fenómeno trasciende la simple búsqueda de nuevas oportunidades, sumergiendo a los artistas en un proceso de transformación y redefinición tanto de su identidad personal como de su rol profesional en el mundo del jazz. Según Susana Raya, “es necesario estudiar fuera del país para conocer el mundo, conocer gente. Salir fuera a estudiar te abre la mente y se traduce en tu música. Cada país tiene su escena particular, su manera de tocar y sentir el jazz” (comunicación personal, 2016). Sin embargo, esta experiencia no está exenta de desafíos laborales, culturales y lingüísticos sustanciales.

9. Incluimos aquí parte de las reflexiones desarrolladas con mayor profundidad en *Stories of a Transformative Journey: Exploring the Migratory Experiences of Four Andalusian Jazz Singers from a Biographical Perspective* (Rolando y Villa, 2025).

Conclusiones

De acuerdo con lo hasta aquí expuesto, el testimonio de los artistas nos ha permitido identificar diversos factores que influyen en la práctica y la conceptualización del jazz vocal en España. Los cinco puntos aquí tratados son tentativos y se basan tanto en la exploración teórica realizada como en las reflexiones conjuntas con aquellos artistas que participaron también en el análisis de los datos obtenidos.

En primer lugar, hemos observado que los cantantes no solo se apropian de los estándares del repertorio tradicional del jazz, sino que también exploran otras influencias musicales, como el bolero y la música española, en un proceso de intermusicalidad que reconfigura las fronteras del género. Esta tendencia evidencia la flexibilidad y adaptabilidad del jazz vocal, así como la búsqueda de una identidad propia por parte de los intérpretes. A su vez, en relación con la interpretación vocal, los testimonios han puesto de manifiesto la importancia de los elementos melódicos, armónicos, rítmicos y tímbricos como elementos fundamentales del canto jazzístico, a lo que puede sumarse el dominio del micrófono como herramienta expresiva clave en la formación de los cantantes de jazz en España.

En segundo lugar, con relación al idioma y su impacto en la interpretación del jazz vocal, la mayoría de los entrevistados reconocieron la importancia del inglés como lengua de origen del género y subrayaron los desafíos que presenta su correcta pronunciación y prosodia en un entorno hispanohablante. No obstante, también se constató una apertura hacia la exploración de otros idiomas, como el español, el catalán o el euskera, entre otros, aunque con ciertas reticencias respecto a su adecuación rítmica y fonética dentro del estilo.

El punto anterior condujo a un tercer factor relacionado con aquellos criterios que definen, según los artistas, al jazz vocal. Los mismos irían más allá de los aspectos técnicos o idiomáticos y estarían profundamente ligados a la expresión personal, la flexibilidad interpretativa y la comunicación emocional. Para ellos, el jazz puede trascender las barreras del lenguaje siempre que conserve elementos esenciales como el *swing* y la actitud interactiva de los intérpretes. Esto va unido a la concepción de la naturaleza abstracta y universal del jazz, donde la improvisación y la conexión espontánea entre músicos desempeñan un papel clave en la construcción de su identidad. La voz, en este contexto, es reconocida no solo como un instrumento con una capacidad comunicativa única, sino también como un vehículo de expresión que, si bien puede ser percibido como “natural”, requiere habilidades específicas y un enfoque interpretativo particular.

En cuarto lugar, con respecto a aquellas habilidades fundamentales que un cantante de jazz debe desarrollar, para los artistas entrevistados, el canto jazzístico se erige como una disciplina en la que la técnica vocal, la expresividad y la

improvisación convergen para construir una interpretación única y personal. A lo largo del análisis, se evidencia que la versatilidad vocal y la capacidad de adaptación son elementos esenciales para los cantantes de jazz. Además, la dimensión lingüística cobra un papel central, ya que la interpretación del repertorio en diversos idiomas requiere no solo precisión fonética, sino también una comprensión cultural profunda para garantizar autenticidad estilística. Asimismo, la improvisación se posiciona como el eje distintivo del género, en tanto permite a los cantantes interactuar dinámicamente con la banda y el público, haciendo uso de recursos como por ejemplo el *scat*. En este contexto, la construcción de una identidad musical propia emerge como una búsqueda constante entre los cantantes de jazz, quienes deben equilibrar la influencia de la tradición con la necesidad de innovar y proyectar su individualidad. La relación entre la voz y el texto, así como la percepción de la voz como un instrumento particular dentro del jazz, plantea desafíos en cuanto al reconocimiento de los cantantes en un ámbito históricamente dominado por la instrumentalidad. En este sentido, el canto jazzístico se inscribe en una dinámica de tensiones estéticas e ideológicas, en la que los cantantes buscan reivindicar su rol dentro de la cultura del jazz sin perder de vista la esencia comunicativa de su arte.

Finalmente, los testimonios de los entrevistados revelan que el principal desafío del cantante de jazz trasciende el dominio técnico para adentrarse en la construcción de una expresión genuina, capaz de reflejar su historia, sus emociones y su concepción del mundo. Es aquí donde la experiencia vital se vuelve tan determinante como la técnica musical, ya que construir una voz auténtica requiere años de aprendizaje, exploración y madurez personal. En este marco, la migración se presenta como un componente necesario en la trayectoria de muchos cantantes, no solo como una estrategia para acceder a circuitos internacionales, sino como un mecanismo de transformación artística y personal. La inmersión en un entorno cultural distinto supone tanto una oportunidad de crecimiento como un desafío que conlleva la reconfiguración de la identidad profesional del artista. La trayectoria del cantante de jazz, por tanto, se inscribe en un continuo de aprendizajes, migraciones y reelaboraciones identitarias, en el que la autenticidad se forja a partir del diálogo entre el bagaje personal y las exigencias del género.

Referencias

- Ake, D. (2002). Learning jazz, teaching jazz. En M. Cooke y D. Horn (Eds.), *The Cambridge companion to jazz* (pp. 253-269). Cambridge University Press.
- Alloatti, M. N. (2014). Una discusión sobre la técnica de bola de nieve a partir de la experiencia de investigación en migraciones internacionales. En *IV Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales* (Costa Rica, 27 al 29 de agosto de 2014).
- Baker, D. (1979). *Jazz pedagogy: A comprehensive method of jazz education for teacher and student*. Maher Publications.
- Belyk, M. y Brown, S. (2014). The acoustic correlates of valence depend on emotion family. *Journal of Voice*, 28(4), 523-529.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. The University of Chicago Press.
- Borgo, D. (2007). Free jazz in the classroom: An ecological approach to music education. *Jazz perspectives*, 1(1), 61-88.
- Corti, B. (2008). Hacia un "jazz argentino": Identidad, relocalización y discurso. En *Actas del VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* (pp. 1-19). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Manantial.
- Faulkner, R. y Becker, H. (2009). *Do you Know? The jazz repertoire in action*. The University of Chicago Press.
- Feichas, H. (2010). Bridging the gap: Informal learning practices as a pedagogy of integration. *British Journal of Music Education*, 27(1), 47-58. doi:10.1017/S0265051709990192
- Ginesi, G. (2018). *Seguir el discurso. La entrevista en profundidad en la investigación musical*. SIBE.
- Gioia, T. (1989). Jazz and the Primitivist Myth. *The Musical Quarterly*, 73(1), 130-143.
- Green, L. (2002). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Ashgate.
- Martínez Ulloa, J. (2009). El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical. *Revista Musical Chilena*, 211, 54-65.
- Miller Moya, L. M. (2009). La noción de convención social: una aproximación analítica. *Papers: Revista de Sociología*, 91, 29-43.
- Monson, I. (1996). *Saying Something: Jazz improvisation and interaction*. The University of Chicago Press.
- Pellegrinelli, L. V. (2005). *The song is who? Locating singers on the jazz scene* [Tesis doctoral, Harvard University].
- Prazeres, G. (2024). Free Improvisation as a Tool to Develop Interaction, Musical Identity and Musicianship among Jazz Students. *Jazz-hitz*, 7, 117-131.
- Prouty, K. (2008). The "Finite" Art of Improvisation: Pedagogy and Power in Jazz Education. *Critical Studies in Improvisation*, 4(1), 1-15.
- Prouty, K. (2012). *Knowing Jazz: Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*. University Press of Mississippi.

- Rolando Eyjo, C., y Prados Bravo, S. (2022). Análisis de la oferta educativa de jazz en España. En J. M. Palomares-Rodríguez (Comp.), *Avances en Ciencias de la Educación y Aplicaciones en otras áreas* (Vol. 1, p. 8). Dykinson. <https://doi.org/10.2307/jj.5076226>
- Rolando, C., y Prados Bravo, S. (2023). Dinámicas relacionales y competencias adquiridas por los cantantes de jazz durante el aprendizaje entre pares. En *Renovación pedagógica y formación del profesorado en competencias para una educación sostenible* (pp. 651-671). Dykinson.
- Rolando, C., & Villa, R. (2025). Relatos de uma viagem transformadora: Explorando as experiências migratórias de quatro cantoras de jazz andaluzas a partir de uma perspectiva biográfica. *Per Musi*, 26, 1-16. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2025.54273>
- Sautu, R. (2009). *Manual de metodología. Construcción del marco teórico*. CLACSO.
- Silverman, D. (2000). *Doing qualitative research: A practical handbook*. Sage.
- Spradling, D. R. (2000). Vocal jazz and its credibility in the university curriculum. *Jazz Education Journal*, 32(5), 59-64.
- Thompson, W. F., & Russo, F. A. (2004). The attribution of meaning and emotion to song lyrics. En *Polskie Forum Psychologiczne*, 9(1), 48-59. Kazimierz Wielki University Press.
- West, S. (2007). *A new paradigm in music education: The music education program at the ANU School of Music* [Tesis doctoral, Australian National University].

Fecha de envío: 17/03/2025

Fecha de revisión: 29/04/2025

Fecha de aceptación: 29/05/2025