

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



El jazz y su pasado en una herramienta actoral: Una fusión  
interdisciplinaria entre la música y el teatro

Trabajo de investigación para obtener el grado académico de Bachiller en  
Artes Escénicas con mención en Teatro presentado por:

***María Isabel Abad Abregu***

***Diego Alejandro Arana Reyes Escobar***

Asesora:

***Mariana Hare Perez Canetto***

Lima, 2021

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradecemos a la Pontificia Universidad del Perú, por ser nuestra casa de estudios y darnos el apoyo necesario para llevar a cabo este trabajo de investigación. Agradecemos también a nuestra jefa de práctica, Alejandra Vieira, por su constante apoyo durante la planificación y redacción de esta investigación. Por último, a nuestra profesora, Mariana Hare, por su dedicación, su optimismo, preocupación y apoyo constante durante este proceso.



## RESUMEN

En esta investigación, se revaloriza al género jazz desde su aplicación en el desarrollo del laboratorio de tesis de licenciatura con mención en teatro a llevarse a cabo por los propios investigadores del presente estudio. Es así que, desde un enfoque ético, se aborda al género musical para su utilización de manera respetuosa, evitando caer en la apropiación cultural y generando una fusión interdisciplinaria. En el presente estudio se explica el aporte del jazz y su trasfondo histórico; se examina de qué manera la música aporta en el teatro para la creación de una herramienta que entrene el *timing* actoral; y, por último, se propone un abordaje al género jazz como un estímulo para una herramienta actoral generando una fusión interdisciplinaria, evitando caer en la apropiación cultural. La investigación se sustenta en estudios previos que abarcan las aristas del tema. Entre ellos, se cuentan con las investigaciones de Barraza et al. (1985), Morgan (2017), y Rodríguez (2018), que explican el trasfondo histórico-político del jazz. Por otro lado, Martínez (2010) y Gioia (2012), exponen los subgéneros del jazz y su impacto en la sociedad estadounidense. Por último, Subercasseaux (1988) y Zagalaz y Olaya (2012), explican la apropiación cultural y el término de fusión, respectivamente, para relacionarlo con una interdisciplinaria entre la música y el teatro. A raíz del análisis de las fuentes históricas y culturales, se llega a la conclusión de que se puede valorar al jazz, dentro del desarrollo de una herramienta actoral, reafirmando la pertenencia del género a la población afroamericana mediante la exposición de los hechos históricos, y potenciando su impacto en la herramienta al incorporar los principios de desarrollo de identidad e individualidad en las y los intérpretes.

## ABSTRACT

In this research, the jazz genre is revalued from its application in the development of the undergraduate thesis laboratory with a major in theater to be carried out by the researchers of the present study. Thus, from an ethical approach, the musical genre is approached for its use in a respectful way, avoiding falling into cultural appropriation and generating an interdisciplinary fusion. The present study explains the contribution of jazz and its historical background; it examines how music contributes to theater for the creation of a tool that trains acting timing; and, finally, an approach to the jazz genre is proposed as a stimulus for an acting tool generating an interdisciplinary, avoiding falling into cultural appropriation. The research is based on previous studies that cover the edges of the subject. Among them are the investigations of Barraza et al. (1985), Morgan (2017), and Rodríguez (2018), which explain the historical-political background of jazz. On the other hand, Martínez (2010) and Gioia (2012), expose the jazz subgenres and their impact on American society. Finally, Subercasseaux (1988) and Zagalaz & Olaya (2012), explain cultural appropriation and the term of fusion, respectively, to relate it to an interdisciplinary nature between music and theater. As a result of the analysis of historical and cultural sources, it is concluded that jazz can be valued, within the development of an acting tool, reaffirming the belonging of the genre to the Afro-American population by exposing historical facts, and enhancing its impact on the tool by incorporating the principles of identity development and individuality in the interpreters.

## ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción.....	1
1. Capítulo 1: Las duras raíces del jazz.....	5
1.1. La esclavitud de la población afroamericana.....	6
1.2. El origen del jazz.....	10
1.3. ¿Cómo nacen los subgéneros del jazz?.....	13
2. Capítulo 2: Hacia la herramienta actoral.....	17
2.1. El aporte de la música en la creación escénica.....	18
2.2. El aporte de la música en el teatro.....	21
2.3. ¿En qué consiste la herramienta actoral a trabajar?.....	24
3. Capítulo 3: Fusión interdisciplinaria: Aplicación del jazz en la herramienta actoral.....	26
3.1. ¿Por qué el jazz en el desarrollo de una herramienta teatral que entrene el <i>timing</i> actoral?.....	27
3.2. Apropiación cultural vs. Fusión interdisciplinaria.....	31
3.3. El jazz como elemento didáctico en la propuesta de laboratorio para entrenar el <i>timing</i> actoral.....	35
Conclusiones.....	39
Referencias Bibliográficas.....	41

## INTRODUCCIÓN

En este estudio se busca analizar el trasfondo histórico del jazz y valorizarlo en el desarrollo de una herramienta actoral a trabajarse en Lima en el 2021, como parte de la tesis de licenciatura de los autores de la presente investigación. El tema de la tesis mencionada comprende “El jazz como estímulo en la generación del ritmo a partir del uso de la máscara neutra de Jacques Lecoq como herramienta para entrenar el timing actoral”. Esta tiene como objetivo utilizar el jazz como elemento didáctico musical para reforzar la conciencia del entorno y el ritmo interno y externo, según lo que propone Jacques Lecoq en su pedagogía teatral de la máscara neutra, para crear una herramienta que permita a las y los intérpretes ser conscientes del timing en escena. Para comprobar la hipótesis de la mencionada tesis de licenciatura se llevará a cabo un laboratorio y en este se utilizarán temas musicales del género jazz. Ya que este es un género musical evolutivo, puede aportar a la creación de la mencionada herramienta teatral.

Sin embargo, consideramos que por la historia que tiene el jazz es necesario revalorizarlo desde un enfoque ético para el laboratorio a llevarse a cabo. Es por eso que, como investigadores, buscamos abordar este género musical, teniendo en cuenta y exponiendo a los participantes del laboratorio los orígenes del mismo. Para ello, se generará un análisis acerca de cómo se puede utilizar el género de manera respetuosa, evitando caer en apropiación cultural, y lograr una fusión interdisciplinaria. Por esta razón, se utilizará al jazz con fines artísticos y funcionales para tomar conciencia del producto cultural y el aporte que nos brinda como creadores, valorando cómo se originó y el peso que conlleva la historia del mismo.

Según Martínez (2010) y Gioia (2012), este género musical tiene su origen en la esclavización de la población afroamericana en los Estados Unidos. Usualmente se considera que el origen del jazz se dio en la ciudad de Nueva Orleans, con la legalización del juego y la vida nocturna. No obstante, el jazz comienza a forjarse durante el período de trabajo en los campos de algodón, cuando las y los esclavos afrodescendientes realizaban cantos para acompañar su labor. De igual manera, en sus tiempos libres empleaban objetos que tenían a su alcance a modo de instrumentos musicales, y esto desarrollaría en un futuro el origen del jazz. Sabemos que hoy en día el jazz es un género sumamente popular, pero suele ser utilizado desde un enfoque estético. Por otro lado, no tenemos referentes de que haya sido fusionado con productos teatrales de la misma manera en cómo nosotros buscamos abordarlo. Asimismo, es pertinente resaltar que un uso inadecuado de este podría recaer en la apropiación cultural.

Para esta investigación nos basaremos en estudios relacionados a los subtemas a tratar: Historia del jazz, apropiación cultural, y fusión interdisciplinaria. Dentro de estos estudios se encuentran investigaciones sobre las duras raíces del jazz, que se expondrán en el primer capítulo. Contamos con las investigaciones de Gioia (2012) quien nos contextualiza en Historia del Jazz sobre cuál es el origen histórico del género, y cómo es que con el paso de los años se van desarrollando los subgéneros del jazz y el impacto de estos en la sociedad. Martínez (2010), a su vez, nos explica en “El jazz. Origen y evolución” un plano más técnico acerca del jazz, en donde nos expone los instrumentos que son utilizados y, nos plantea las características del género y los conceptos técnicos del mismo.

Por otro lado, Barraza et al. (1985) plantea en su libro *Cultura y resistencia cultural: una lectura política* otro punto de vista sobre la esclavización y cómo esta permitió el contacto entre diferentes culturas. A su vez, Acosta (1982) en su libro *Música y descolonización* expone la

evolución de la música dentro de su comercialización en las grandes ciudades. Y Morgan (2017) en su libro *Cuatro siglos de esclavitud* nos cuenta sobre el doloroso proceso de esclavización por el que pasaron los africanos. Finalmente, Rodríguez (2018) hace un análisis más concreto acerca de la historia del jazz desde un punto de vista político en su texto *Jazz, asimilación y resistencia cultural: Hacia una teoría crítica de la composición*, y postula cómo la música en general puede tener un impacto sociopolítico en la población. Estas investigaciones acerca del jazz y su historia nos darán el sustento para poder exponer el trasfondo del jazz en el laboratorio a realizarse, además de justificar las características del mismo.

En el segundo capítulo, nos basaremos en las investigaciones de Vicuña (1981) en su artículo “Antropología de la música: nuevas investigaciones y aportes teóricos en la investigación musical”, donde nos explica los orígenes de la música y los aportes de investigar este campo. Rodríguez (2011) nos cuenta en su libro *Breve historia de la música*, una síntesis histórica de la evolución de esta rama de las artes escénicas. Por su parte, Noguera (2002) en su texto “La música en el teatro”, podremos contextualizarnos, mediante un breve recuento de su historia, lo que esta ha aportado al teatro. De esta manera, será posible fundamentar cómo la música y el teatro se complementan, y en qué aporta este campo a la creación escénica.

Por último, en el tercer capítulo, nuestra fundamentación se basará en las investigaciones acerca de la identidad reflejada en la apropiación cultural y la fusión interdisciplinaria. Es así que, contamos con las investigaciones de Subercaseaux (2004) quien genera en “La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina” un acercamiento al concepto de apropiación como la reproducción de un elemento perteneciente a una cultura en específico de manera estética e injustificada sin la concientización necesaria acerca de su origen, y lo desarrolla en base al impacto del mismo en las personas de una sociedad y, específicamente,



dentro de un grupo social. Por otro lado, Zagalaz y Olaya (2012) exponen en “Distintos tipos de contacto entre jazz y flamenco: de la apropiación cultural a la fusión de géneros” la diferencia entre la apropiación cultural y la fusión, partiendo del jazz y el flamenco. Sin embargo, nos centraremos en el abordaje de los fenómenos sociales relacionados al jazz. En general, estas investigaciones permiten generar una conciencia acerca del impacto social que tiene el uso de cierto material, reafirmando la necesidad de la valorización del género musical a utilizar en el laboratorio.

Nos parece relevante como personas, artistas, y profesionales, llevar a cabo investigaciones y procesos artísticos enfocados en la técnica dentro del proceso y el producto final. No obstante, es esencial tratar también el enfoque ético del área a trabajar. En la actualidad, se están dando diversas luchas por diversas razones: los derechos de la mujer, los derechos de la comunidad LGBT+, la igualdad de pago en las empresas, etc.; las cuales, tiempo atrás, no fueron consideradas antes de tomarse acciones. Dentro de estos movimientos, a su vez, se encuentra la lucha contra la apropiación cultural, la cual podría ser un potencial riesgo al momento de emplear el jazz. Por lo tanto, al darle un giro, teniendo en cuenta la fusión interdisciplinaria, buscamos darle la importancia y el respeto que se merece este género musical.

## 1. Capítulo 1: Las duras raíces del jazz

En este capítulo se explicará cuál es el aporte de valorar el género musical jazz, oriundo de la población afroamericana, mediante los hechos históricos ocurridos en los Estados Unidos durante los siglos XIX y XX, y la esclavitud de la población afrodescendiente. Siendo así el jazz el tema a investigar, se ha encontrado información que afirma que el origen del mismo se dio en los clubes nocturnos de Nueva Orleans, con la legalización del juego y el fin de la esclavitud.

Por su lado, el autor Gioia (2012) afirma que un estudio plantea más de una duda sobre este pintoresco origen. Sin embargo, menciona que se suele asociar su origen en los prostíbulos, aunque, ninguno de los músicos entrevistados recuerda haber tocado en uno. A su vez, el autor expone que, pese a ser tomada como música del diablo, es posible que el jazz tuviera vínculos aún más profundos con la religión católica o cristiana. Puesto que, según mencionan diversos autores, entre ellos Laines (2019), se expone al *blues* como la primera música que hace referencia al diablo. El jazz surge con la influencia del *blues*, por ende, también sería asociada con el diablo, teniendo en cuenta también el racismo que practicaba la religión católica durante la época de la esclavización.

Según el mismo autor, “los negros habían africanizado los salmos hasta tal punto que muchos observadores describían los signos de iglesia negros como una misteriosa música africana” (2012, p. 13). Más adelante, el autor explica que el jazz era tomado con tal adjetivo, ya que los cantos que realizaban no eran entendibles para los caucásicos. Por ende, decidieron catalogarla como “música del diablo”, sin tener en cuenta que los afrodescendientes podían ser devotos a la religión cristiana.

Es así que, luego de indagar más a fondo, descubrimos que autores como Gioia, Varela, Martínez y Acosta, afirman que este género tiene su origen mucho antes de lo que se dice que pasó en Nueva Orleans en el siglo XIX. Además, se afirma que el jazz parte de un contexto mucho más oscuro y doloroso, el cual se expondrá a continuación.

### **1.1. La esclavitud y la población afroamericana:**

Desde la formación de las colonias, entre los siglos XVI y XIX, se lleva a cabo la comercialización de esclavos africanos a través del Océano Atlántico.

La trata de esclavos solo constituía una de las líneas de comercio que seguían los barcos de estas naciones, y estaba estrechamente relacionada con el comercio directo de mercancías entre los puertos europeos, Asia y las Américas. Los africanos abastecían la trata de esclavos, y las mercancías destinadas al comercio directo con los destinos americanos tenían que ver con la proliferación y el crecimiento del sector de las plantaciones que producían materias primas en haciendas agrícolas, unas materias primas que a su vez eran exportadas al Viejo Mundo. (Morgan, 2017. p. 30)

Es decir, esta exportación de africanos era principalmente doméstica, para el trabajo en las plantaciones. La autora Hilda Varela Barraza (1985) nos expone en su libro *Cultura y resistencia cultural* cómo estos imperios fueron eliminando y sometiendo culturalmente a la población esclavizada, lo cual sucedía hasta de manera inconsciente para los mismos esclavos. Es de esta manera, que la población sometida a trabajar en estas plantaciones, fábricas, casas, entre otros lugares, se fueron convenciendo a sí mismos de que su cultura era inferior a la cultura para la cual trabajaban.

Esta autora afirma, a su vez, que “el capital imperialista impuso nuevos tipos de relaciones en el seno de la sociedad autóctona, cuya estructura se hizo más compleja y fomentó contradicciones y conflictos sociales” (1985, p. 18). Esto da como consecuencia que los africanos pierdan el sentido de pertenencia y su cultura se vaya desvaneciendo, pues mientras más intentaban hacerla prevalecer, el imperio capitalista prohibía sus prácticas culturales.

De esta manera, si existieron actos de “rebeldía” o “sublevación”, estos se dieron porque la población sometida necesitaba reforzar su identidad después de todo el maltrato sufrido. Sea el territorio en el que se encuentre la población africana, con una cultura específica y marcada, no podía olvidar sus propias costumbres. Es así como los años fueron transcurriendo, y en cada parte del mundo queda una huella de aquellos que estuvieron allí y de la cultura a la que pertenecen.

La confrontación generalmente violenta entre las masas populares y la clase colonial dominante, que surge y se desarrolla en la pequeña burguesía indígena, crea un sentimiento de amargura o complejo de frustración y paralelamente, una necesidad urgente, de impugnar su marginalidad y forjarse una identidad. (Barraza et al., 1985. p. 24)

De esta manera, la autora denota que, si los africanos fueron esclavizados con prácticas crueles por tanto tiempo, ellos, a su vez, se encontraban en la posición de liberar su cultura y hacerla prevalecer. Es decir que, si bien la población afroamericana se encontraba en una posición difícil y sin apoyo de nadie, esta podía ser su motivación para tomar las riendas de la sublevación y conseguir el reconocimiento que merecen, pues eran los únicos que podían tomar acciones al respecto. Asimismo, demostrarían la cultura fuerte y resistente que siempre fueron.

Por su parte, Angela Aparisi Miralles en su texto “Thomas Jefferson y el problema de la esclavitud” afirma que “la realidad venció a la teoría, o mejor los intereses económicos a los derechos inalienables del hombre” (1990, p. 468). En esta declaración de los derechos humanos se hablaba de una búsqueda de la felicidad, la cual los ciudadanos estadounidenses interpretaron que sería gracias a una buena economía; es decir, si el campo mercantil se encontraba en su auge. Sin embargo, la razón principal es porque rechazaron los derechos que se le otorgaban a la población afroamericana, de tal manera que la esclavización continuaba. Fue así como, los afrodescendientes que no debían ni podían ignorar aquella sumisión, poco a poco fueron levantándose ante esta atrocidad contra sus derechos para lograr su liberación en los Estados Unidos.

Entre los siglos XVIII y XIX, la comercialización de esclavos llegó a Estados Unidos. “Stanley M. Elkins afirma que la crueldad de la esclavitud estadounidense respondió, más al no mitigado capitalismo del Sur de los Estados Unidos que a prejuicios de raza” (Andrés-Gallego, 2001. p. 119). A pesar de que la esclavitud “culminó” cerca al año 1808, en 1800 cuando la comercialización de algodón se encontraba en su auge, “las plantaciones eran más rentables que las explotaciones rurales basadas en el trabajo libre” (Andrés-Gallego, 2001. p. 124). En el sur de los Estados Unidos no existió ninguna baja económica debido a la continua esclavización de los africanos.

Asimismo, Morgan está de acuerdo con lo que plantea Andrés Gallego. Pues, si bien el juntar diferentes culturas y que una de ellas sea la dominante dará como consecuencia la segregación y discriminación, no podemos ignorar que uno de los factores principales de la esclavización fue la cegada necesidad económica. “Tanto en Brasil como en Estados Unidos estas tropas de esclavos los trasladaban desde las zonas en las que había demasiados hasta las

regiones que continuamente demandaban más trabajadores para el cultivo de las materias primas” (Morgan, 2017. p. 53). Es por ello que, se afirma que una de las principales razones de la esclavización fue la necesidad de mano de obra y decidieron adquirirla de un continente que aún no se encontraba colonizado o como ellos creían: un continente pobre, para llevar a su auge la economía del propio imperio capitalista.

Este autor afirma también que “en la década de 1840 Nueva Orleans en Luisiana, se convirtió en el principal centro de venta de esclavos a través del comercio interior” (Morgan, 2017. p. 54). Esto se llevaba a cabo con ventas y subastas, a pesar de que hubo muchos decretos que abolían la venta y traslado de esclavos. Tuvieron que pasar muchos gobiernos para que formalmente la esclavitud y comercialización de africanos llegara a su fin.

Años más tarde, “el esclavismo es reemplazado por prácticas de segregación al interior del sistema capitalista, se considera a los afroamericanos ciudadanos productivos, pero sistemáticamente sus derechos son recortados” (Rodríguez, 2018. p. 13). Finalmente, era ilegal tener posesión de esclavos. No obstante, se marginaba a la población afroamericana de distintas maneras. Entre ellas, se perpetuaba el estereotipo de que seguían siendo el sector social dedicado únicamente a trabajos de campo, de fuerza, o de crianza de los hijos de la casa (en el caso de las mujeres).

Además, como menciona Rodríguez (2018), fue establecida una gran brecha entre la vida de los caucásicos y los afrodescendientes. Todos vivían en un mismo espacio geográfico, se desenvolvían en una misma ciudad o pueblo, pero la raza dominante de ese entonces insistía en que cada persona vaya a determinados lugares, desde un club hasta un baño, según su color de piel. Práctica que, a pesar de los años transcurridos, hoy en día se sigue realizando. No solo para

las personas afrodescendientes, sino también para personas LGBT+, personas que cumplen su rol como empleados o sirvientes, entre otros.

Barraza et al. también resaltan que, si bien considera que la esclavización fue, y en algunos lugares del mundo sigue siendo un acto atroz que viola los derechos humanos, también expone una contradicción que nos lleva a la reflexión: “no es defender la dominación imperialista el reconocer que dio nuevos mundos al mundo” (1985, p. 18). Pues, si esta emigración forzada no se hubiera llevado a cabo, quizá no hubiese existido este enfrentamiento de culturas y este conocimiento de aquello que no nos pertenece. Aunque no todos reaccionan a lo nuevo de la misma manera o de la manera más apropiada, a pesar de los crímenes y discriminación, este enfrentamiento de culturas que anteriormente no se conocían, nos muestra la formación de nuevas sociedades, así como la resistencia cultural que demuestra la agencia de las poblaciones sometidas.

Es así que, sin el menor afán de dañar a nadie, sino buscando reafirmar su identidad, orgullosos de sus raíces, los afroamericanos darían forma, mediante el arte de la música, a uno de los factores que los posicionaría en la sociedad estadounidense. De esta manera, comenzaría la historia de un género musical que no solo es altamente técnico y complejo a nivel musical, sino que carga todo un discurso de liberación, justicia, tradición, e igualdad.

## **1.2. El origen del jazz:**

El nacimiento de este género musical se remonta al siglo XIX, en los campos de trabajo donde los afrodescendientes eran oprimidos por sus patrones. Debido a que los esclavos africanos eran vendidos y tratados en calidad de propiedad o de animales, las condiciones de vida, tanto para ellos como para los primeros afroamericanos, eran deplorables. Sin embargo,

esta población tenía una identidad ya forjada; la única diferencia era que en su nuevo continente esta identidad no era bienvenida. Es por ello que, los esclavos africanos y afroamericanos recurrían a distracciones que les permitieran despejarse del estrés al cual eran sometidos día a día, y esta distracción era la música.

Según Martínez, algunos estudiosos han podido determinar cinco antecedentes musicales del jazz que aportaron a la creación del mismo. Entre ellos se encontraban:

Las Work Songs, que eran cantos arcaicos que interpretaban los africanos. Estos cantos tenían formas improvisadas y se regían al formato de “llamada-respuesta” con un ritmo usualmente sincopado y una tonalidad marcada por las blue notes. Las canciones espirituales o “el negro espiritual” eran canciones religiosas de EEUU y a su vez folklóricas. Usualmente contaba con un ritmo alegre, sin embargo, también existían cantos lentos y melancólicos. El Gospel Song era otra forma de llamar a las canciones espirituales más vitales. Se utilizaba el mismo formato de “llamada-respuesta” y se cantaban en servicios religiosos. Como penúltimo antecedente se encuentra el Blues, surgió en la segunda mitad del siglo XIX. Es una proclamación personal expresada musicalmente, trataba temas como el desamor, la discriminación, entre otros. Por último, se encuentra el Ragtime que quiere decir “tiempo despedazado” contiene el estilo europeo, es la primera música negra que fue aceptada por los blancos en sus tiempos. Tiene un pulso constante y usualmente es tocada en piano. (Martínez, 2010. pp. 6-7)

Es mediante la exploración de estos antecedentes musicales que la población afrodescendiente va encontrando el camino hacia el jazz. A pesar de no contar con instrumentos musicales para ejecutar canciones o cantos, se valían de instrumentos caseros, contruidos a base



de sobras de comida, herramientas de trabajo, y hasta huesos o pieles de animales. Un ejemplo de ello eran sus tambores, hechos con la cáscara de la calabaza y la piel de un animal muerto.

Estos esbozos artesanales de piezas musicales eran acompañados de cantos y danzas que cargaban una gran cantidad de tradición y memoria de la cultura africana. Es así como, buscando mantener viva aquella identidad que era discriminada y censurada, se estaría elaborando un género musical que en un futuro sería un gran factor en la lucha contra la esclavitud en los Estados Unidos. Un ejemplo es el *Hard Bop*, el cual se profundizará en el siguiente subcapítulo.

Si bien el origen del jazz suele ser ubicado por muchos historiadores en Nueva Orleans, como se mencionó en el subcapítulo 1.1., no debe ignorarse que este género empezó como un reforzamiento y reafirmación de la identidad de esta población que era sometida a una nueva vida, a nuevas costumbres y a un nuevo idioma. Por lo tanto, necesitaban aferrarse a lo que aún podía ser suyo. Debemos resaltar, a su vez, que el jazz no surgió como el género elitista, elegante y refinado como se le conoce hoy en día, sino que empezó de una manera mucho más humana e instintiva.

Los africanos tenían una serie de rituales que acompañaban con cantos y danzas a los cuales hacían referencia en estos campos de trabajo. Según Francis Bebey, citado en el texto de Acosta “en muchos casos el objetivo de la música africana es la acción” (1982, p. 207). Asimismo, Acosta (1982) menciona que los africanos acompañaban sus cosechas, faenas de siembra, curaciones de enfermos, entre otros eventos, con cánticos y danzas acompañadas de tambores hechos a mano” (p. 207).

De igual manera, siempre existía una variación o una adaptación de los mismos cantos; las líneas melódicas solían cambiar con cada ejecución. Estas eran un juego, una interpretación, e

irónicamente, una libertad en la prisión de cada día. “En la música africana, tanto en su forma original como en sus diversas formas americanizadas, a menudo se superponen diferentes ritmos, creándose unos potentes polirritmos que posiblemente constituyan el elemento más llamativo y emocionante de esta música” (Gioia, 2012. p. 19).

Esto conlleva a uno de los principios de este género musical: el *free playing*. Es necesario reforzar que se toma este concepto en lugar de “improvisación”, puesto que, como menciona Iles, citado en el texto de Rodríguez:

Free playing o música libre, fue el término preferido por Coleman y otros músicos de jazz y rechazaron el uso del término improvisación porque el público blanco a menudo lo aplicaba a la música negra para enfatizar cierta musicalidad intuitiva innata que negaba la herencia de técnicas y tradiciones formales a las que recurrían los músicos negros. (Iles, 2014, como se citó en Rodríguez, 2018)

Por lo tanto, los afroamericanos eran muy conscientes de lo que hacían, ya que contaban con un bagaje musical rítmico por su cultura africana, y utilizaban estos recursos al ejecutar piezas musicales.

De esta manera, por más prohibido que hayan tenido los afroamericanos hacer música o bailar; por más que hayan tenido que adaptarse a nuevos elementos americanos, nunca dejaron de lado los elementos musicales africanos que manejaban desde antes de ser esclavizados. Por esta misma razón, Gioia (2012) explica que tanto los patrones rítmicos como el estilo de ejecución del jazz son elementos provenientes en su totalidad de África, y al ser añadidos a su música fueron tomados como fuente de revolución o “fuente de control y poder social” (p. 20). Por otro lado, conociendo el origen del jazz, contamos con un género musical que aporta a la

creación de una herramienta actoral no solo desde lo práctico, sino desde el discurso histórico y emocional del mismo.

### **1.3. ¿Cómo nacen los subgéneros del jazz?:**

Se mencionó anteriormente que las prohibiciones generaron momentos de clandestinidad dentro de la población afrodescendiente, y aquellos momentos eran considerados como la oportunidad de reafirmar su identidad mediante lo que les pertenecía. En este caso, era la música que la población esclavizada componía. La sorpresa fue cuando, en un punto, la raza dominante de ese entonces identificó esta música y quisieron incorporarla a su mundo del entretenimiento.

Es así que los esclavos eran convocados para entretener con su música las veladas de los patrones. Acosta expone que:

Con el relativo agotamiento del sistema tonal de la música europea clásica [...] se crean las premisas para la búsqueda de sonoridades exóticas de Asia, África y América. Y en Estados Unidos desde la década de los veinte, la naciente “industria cultural” capitalista comienza a procesar y difundir las músicas negras. (1982, p. 223)

Fue tanto así, que cuando el jazz se afirmó como género musical afroamericano, los caucásicos quisieron adaptarlo a su música, transformando el género mediante la inclusión de elementos musicales europeos.

Por este motivo, los afroamericanos buscaban renovar constantemente el género jazz, logrando su popularización y que sea único en su clase. La evolución del mismo surge a partir de su propia necesidad de mantener el jazz como un género netamente afroamericano; y con cada subgénero que los caucásicos buscaban adoptar, los afrodescendientes formaban otra rama,

creando así un nuevo subgénero. Entre algunos de ellos se encuentran el jazz de Nueva Orleans, el Dixieland, el jazz de Chicago, el swing, el bebop, el Cool jazz, el Hard Bop y el Free Jazz.

Regresando al momento en el que “se originó” el jazz, de vuelta a Nueva Orleans, nos encontramos en un contexto menos deplorable para la población afroamericana. Dado que, Abraham Lincoln había prohibido la esclavitud, la tasa de la misma bajo muchísimo. Sin embargo, aún quedaban restos de esta terrible práctica; y lo más triste, nuevas maneras de desvalorizar a esta cultura. Entre ellas, la explotación de los músicos de jazz.

Los afrodescendientes que tenían talento para la música, eran reclutados por cazatalentos estadounidenses o europeos en busca de una nueva estrella del jazz. Muchos eran llevados a Nueva Orleans, donde se presentaban en los clubes nocturnos, y grababan canciones que se harían icónicas para la época. "Los discos se vendían bien más sus autores no lo sabían y jamás recibían ninguna utilidad" (Attali, 1995. p. 155). Solo unos cuantos dólares era la remuneración que recibían los artistas afroamericanos, y nunca recibieron el crédito que tienen ahora, casi un siglo después.

Martínez explica al Dixieland como “el término con el que se conoce el jazz interpretado por blancos. Se caracteriza por ser menos expresivo, pero con más recursos técnicos y pasan a segundo plano los glisandos, el vibrato expresivo y los sonidos arrastrados” (2010, p. 8). Fue uno de los subgéneros que adoptaron los caucásicos, y manejaron la popularidad del mismo de manera que pareciera que el mérito fuera de ellos en vez de los afroamericanos. Por lo tanto, este subgénero contaba con menor expresividad, pero con más elementos técnicos, claramente recogidos de la música europea. Mientras que, por el otro lado, en Chicago se reflejó la persistencia de los afroamericanos por mantener el jazz como propio.

Más adelante, en su texto “Qué es el jazz”, Martínez nos detalla que “el jazz de Chicago era interpretado por estudiantes blancos que intentan imitar el jazz que tocaban los negros procedentes de Nueva Orleans” (2010, p. 9). El jazz de Chicago es fundamental, pues comienza a formalizar al jazz como género, estableciendo instrumentos típicos para el mismo, como el saxofón, pero a la vez manteniendo las bases y fundamentos que lo hacen llamarse jazz.

Por otro lado, uno de los más grandes pasos que dio el jazz fue el Swing.

Este surge a partir de la emigración de Chicago a Nueva York. El término swing tiene dos sentidos, como elemento rítmico y como estilo, tiene un ritmo menos marcado, y la improvisación es de un solo sobre un fondo de arreglos musicales ya preparados.

(Martínez, 2010. p. 9)

Los afrodescendientes lograron marcar un hito al no solo ser fundadores del género musical de moda en la ciudad, sino de brindarle el mismo nombre al tipo de baile que lo definiría. Es por esta combinación de musicalidad con expresión corporal, que a la habilidad de manejar el ritmo en la música (y también en el baile) se le denomina *swing*. Asimismo, esta habilidad será trabajada en el laboratorio de tesis a llevarse a cabo, y se profundizará su aplicación en los siguientes capítulos.

Según menciona Martínez (2010), los caucásicos buscaban apropiarse de todo subgénero que los jazzistas afroamericanos forjaban. Es por esta razón que optaron por formar un subgénero donde prime el virtuosismo y la complejidad rítmica y técnica del jazz que solo los afrodescendientes poseían. Este subgénero fue llamado Bebop o Bop. De esta manera, los afroamericanos dan un giro al jazz, volviéndolo como otra opción; un género que no solo se baila, sino que busca un arte en base a una identidad propia, plasmando lo que significa el ser

afroamericano. A partir de esto, los géneros fueron tomando una mayor relevancia en el posicionamiento de la cultura afroamericana en los Estados Unidos. El Cool Jazz fue adaptado para públicos más calmados; el Hard Bop tomó una parte importante en la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos durante los años 50; y finalmente está el Free Jazz.

Acosta, en su libro *Música y descolonización*, expone que

Mientras tanto el jazz, creado por una minoría oprimida en el seno mismo del imperio, se veía constantemente impulsado a adoptar formas nuevas; esto obligó a los músicos de jazz a asimilar toda la herencia musical occidental, aunque solo fuera para hacerla luego pedazos. (Acosta, 1982, como se citó en Rodríguez, 2018)

El Free Jazz fue la revolución total de lo que se tenía entendido por jazz. Pasó de formar una estructura clara a romperla por completo. Según Rodríguez “El free jazz, representa una completa ruptura con la versión culta del jazz, chocó además con una implacable censura del capital” (2018, p. 24). Debido a que los afroamericanos no contaban con derechos de autor, los caucásicos se apropiaban de sus melodías y de la autoría de las mismas. Esto llevó a los afroamericanos a hacer piezas irrepetibles. La música que hacían dejó de ser politonal para entrar al campo de la atonalidad, de la confusión total, y de gran discurso social.

Al conocer el trasfondo histórico y los orígenes del jazz, como investigadores reafirmamos y defendemos que el valorizar al mismo aporta a la empatía con la población que pasó por tan terribles acontecimientos, visibilizando su esfuerzo, y reafirmando su identidad. Por otro lado, nos motiva a utilizar a las piezas musicales seleccionadas en el laboratorio de tesis con una mayor carga discursiva y emocional, sumada al tecnicismo de cada una de ellas, y la estimulación de ritmo que se le pueda brindar a los participantes del laboratorio.

## 2. Capítulo 2: Hacia la herramienta actoral

Como se mencionó anteriormente, esta investigación deontológica parte de la tesis de licenciatura de los propios investigadores, en la cual se realizará un laboratorio para crear una herramienta actoral que entrene el *timing* en los intérpretes. Se entiende como herramienta actoral a la metodología específica que se utiliza al momento de la creación escénica para lograr una actuación orgánica. En este caso vemos como problemática que el término *timing* actoral es utilizado frecuentemente en el campo artístico, pero no se han encontrado investigaciones que lo sistematicen. Por lo tanto, mediante el uso de la máscara neutra de Jacques Lecoq y el jazz, buscamos crear una herramienta actoral que pueda entrenar el *timing* en el actor. En este capítulo se buscará responder a la pregunta de por qué se utiliza la música para la creación de esta herramienta y qué aportes brinda esta al campo del teatro.

### 2.1. El aporte de la música en la creación escénica

El campo de las artes escénicas abarca la música, el teatro y la danza, principalmente. Dentro de ellas, sus derivados son producto de fusiones interdisciplinarias. Se sabe que la música, por su parte, es muy utilizada en la danza desde los orígenes de esta. De igual manera, esta fusión interdisciplinaria ha generado varios campos de investigación; entre ellos, el de Martínez y Epele: “¿Como se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la performance y en la recepción de frases de música y de movimiento” (2012).

La música, el movimiento y la danza han sido, desde tiempo atrás, siempre relacionadas en las artes escénicas. Martínez y Epele nos exponen lo siguiente en su investigación:

La relación entre la música y el movimiento ha apasionado a los estudiosos desde tiempos remotos y es actualmente un tema de interés en los estudios psicológicos relativos a las artes temporales y del movimiento [...] En el campo musicológico algunas corrientes analíticas atribuyeron propiedades kinéticas a la música, bajo el supuesto de que esta poseía una capacidad para activar el movimiento corporal en la experiencia musical. (2012, p. 67)

Es así como comprobamos que la música contiene dentro de sí misma elementos que aportan a la danza y a la creación escénica, en general. Pues, permite una movilización de sentidos y sensaciones para los propios intérpretes que suma al proceso creativo coreográfico, dramático, entre otros. De esta manera, se podría decir que la danza es un campo escénico dependiente de la música y, en todo caso, de la musicalidad.

Por otro lado, lo que conocemos actualmente como instrumentos musicales antes eran voces u objetos que emitían sonidos para acompañar rituales, representaciones, entre otros eventos escénicos. Según Acosta (1982), la diversidad de las culturas se encontraba en los instrumentos, formas y sus propios estilos musicales. Además, existía una delimitación de la música: algunas piezas eran destinadas para el mundo popular, de entretenimiento, el mundo religioso, etc.

Continuando con los precedentes de la creación escénica, dentro de la historia del espectáculo se llevaban a cabo representaciones dramáticas en las celebraciones religiosas. Este es uno de los mayores ejemplos que permiten demostrar cómo la creación escénica interfería y se fusionaba con prácticas culturales. Estas representaciones dramáticas en la eucaristía permitían al espectador conectar con lo que acontecía o con lo que querían expresar las sagradas escrituras.



“A lo largo del siglo XVI la Iglesia vive una de sus mayores reformas, cuyo impacto en la creación artística en general y de manera particular en el teatro religioso se hará notorio” (Peláez, 2003. p. 51). Esta reforma planteaba un acercamiento del teatro a lo religioso; de igual manera, no podía faltar la música o los cánticos en estas celebraciones.

Si bien en un inicio solo se ve a la música como un acompañamiento, este campo poco a poco toma protagonismo en nuestro día a día. Rodríguez afirma esto mencionando que

Es un hecho ampliamente estudiado, por aquellos que se dedican al fenómeno de la escucha ambiental, que hay música por todas partes: en las tiendas, en los transportes, en espacios públicos y no tan públicos, en los medios audiovisuales, que incluyen publicidad dinámica, en la cinematografía y en la televisión. (Rodríguez, 2011. p. 13)

La música se ha convertido en aquello que inconscientemente necesitamos y esta necesidad se ha visto planteada de la misma manera en la creación escénica.

Con el transcurrir del tiempo, los campos investigativos abren su paso en las artes escénicas. Se deja de ver a la música como acompañamiento y se convierte en un elemento indispensable para procesos creativos. Un ejemplo de cómo la música ha evolucionado dentro del campo escénico es el *Soundpainting*. A continuación, su definición:

Es una herramienta, no un estilo. Por lo cual es posible utilizarlo para cualquier disciplina, ya que al ser un lenguaje no tiene la capacidad de discernir ni discriminar escénicamente, sino que trabaja con todo material que el artista esté dispuesto a ofrecer. (Thompson, Cherry, & Coleman, 2016, como se citó en Gaviria, 2018)

Esta fusión interdisciplinaria entre la danza, música y teatro, entre otras disciplinas, muestra claramente cómo la música puede salir de su propio campo y ser la protagonista de una creación que le permita al intérprete conectar con su sentido auditivo para crear.

Uno de los rasgos más importantes de la música, y la principal característica que le permite ser maleable dentro de la creación escénica, es la diversidad de compositores, instrumentos, géneros y evoluciones dentro de la misma. Podemos decir que la música no encasilla al creador escénico, al contrario, le permite fluir dentro de su creatividad. De esta manera, se vuelve un apoyo y una herramienta, más que algo vagamente ambiental o de simple acompañamiento.

Dentro de las artes escénicas, como ya fue mencionado en la danza, la música es un factor fundamental. En el teatro, no necesariamente es considerada como tal, pero depende del uso que se le dé puede afectar de manera negativa, como resultar ser un potenciador sumamente útil para las puestas en escena. Tanto así, que puede ser un estímulo eficaz no solo para el montaje, sino también para el entrenamiento actoral.

## **2.2. El aporte de la música en el teatro:**

En el campo del teatro, la música ha sido considerada como un gran estimulante para la creación en escena, y para el desarrollo de las habilidades actorales, según diversos maestros del teatro. Entre ellos, Konstantin Stanislavski, Eugenio Barba, y Vsévolod Meyerhold, eran algunos de los cuales, en cierto período de sus vidas, utilizaron la música como estímulo para los actores. Kristi (1988) afirma en su texto *Stanislavski en la Ópera* que Konstantin Stanislavski contaba con el talento de la musicalidad, el cual le permitió generar matices en sus interpretaciones que definirían su estilo de trabajo en todo el campo actoral (p. 19). La constante exposición a la

música le brindó a Stanislavski la capacidad de manejar la musicalidad. Es así que, la continua recepción de estímulos musicales desarrolla la habilidad instintiva de imaginar ideas en base a una musicalidad, y accionar de la misma manera.

Stanislavski tenía de manera tan presente la música y la musicalidad en su trabajo actoral, que generó principios basados en el trabajo con la misma, o a raíz de ella. Él postulaba que además de aportar al trabajo actoral, la música tenía un rol dramático en la trama. Por lo tanto, debido a que no existían compositores que conocieran las exigencias del teatro, Stanislavski comenzó a formar a compositores dramáticos. Este mencionaba que “el compositor musical para el teatro [...] también debía ser director; su música debía estar orgánicamente vinculada al espectáculo, ser considerada parte de él” (1988, p. 81). Así se empieza a considerar a la música como vehículo para efectuar la acción de la obra; para aportar, no para adornar. La música deja de ser un elemento estético y de acompañamiento, y pasa a ser un elemento funcional en el desarrollo de la trama.

Noguera defiende esta postura en su artículo “La música en el teatro”, donde afirma que “la música en el teatro es Verbo y el Verbo es acción” (2002, p. 11). Con esta idea, el autor postula que la música que debe ser insertada en el teatro es aquella que aporte a lo que acontece en la historia, no la que adorna la atmósfera. De esta manera, se circunscribe a la utilización de esta para un fin específico, pero a la vez sumamente justificado. Esto debido a que la música genera un mensaje que es interpretado por el espectador. Esta será información que el observante identificará e interpretará de manera inconsciente, y esto afectará a su percepción de lo que sucede en escena.

Aquí se define, además del correcto uso de la música en el teatro, la manera en la que no debería emplearse el elemento musical. Noguera (2002) comenta acerca del peligro que puede significar trabajar con música atmosférica y de relleno, y recuerda lo que postulaba Bertol Brecht reafirmando que “la peor música que se puede escoger para una escena de amor es la romántica” (p. 12). La distracción de un elemento redundante como la música de relleno, que no aporta nada nuevo a lo que acontece en escena, no solo pasa desapercibida por el público, sino que también puede desconcentrar de la acción a los actores e insertarlos en un mundo de formas y sentimentalismos. La música debe ser funcional en el teatro; debe aportar tanto al desarrollo de la historia, como al entendimiento del público y a la interpretación del actor.

Es por esta razón que Saura explica en la traducción del texto de Stanislavski *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* el principio basado en la música y la musicalidad que este estableció para su esquema de entrenamiento actoral: el tempo-ritmo. En este, denomina al tempo como “la velocidad con que se alternan períodos iguales, de una medida cualquiera, que convencionalmente se toman como unidades”, y al ritmo como “la relación cuantitativa de los períodos efectivos (de movimiento, de sonido) respecto de los períodos establecidos convencionalmente como unidades en un tiempo y medida determinados” (2015, p. 227). Ambos son factores fundamentales que el actor debe trabajar para accionar de manera orgánica teniendo en cuenta la musicalidad de la escena y, en caso exista, la música que apoye a la acción de la misma.

Por su parte, Eugenio Barba también desarrollaba el elemento de la música en el teatro. Este defiende en su libro *El arte secreto del actor* lo que trabajó Vsévolod Meyerhold durante sus primeros años de actividad, que era la utilización de música para desarrollar el sentido de la musicalidad, del ritmo y del control del cuerpo en escena. Esto debido a que “la música, que

determina el tiempo de cada acontecimiento en la escena, dicta un ritmo que no tiene nada en común con la vida cotidiana. [...] La esencia del ritmo escénico es la antítesis de la vida real cotidiana” (Barba & Savarese, 2010. p. 297). Barba, al igual que Meyerhold, defendían la idea de que la música insertaba a los actores en un estado extra-cotidiano, dándoles un control corporal y una sensación apta para el trabajo en escena, llena de atención y escucha.

Es así como la música evoluciona en su aplicación al teatro comenzando como un elemento estético y decorativo que era efectivo. Luego se volvería un factor esencial que serviría de detonante tanto para los personajes, como para los actores que los interpretaban. “Antes que la música fuese dramatizada, podía crear una imagen ilusoria sólo en el tiempo; una vez dramatizada fue capaz de conquistar el espacio” (Barba & Savarese, 2010. p.297). La capacidad creativa, estimulante y dramática de la música logró que los elementos técnicos de esta como el ritmo, la musicalidad, y la melodía, sean incorporados al mundo del teatro.

Hoy en día, la música no solo brinda acción de manera dramática en el desarrollo de una obra de teatro, sino que también aporta con elementos de entrenamiento actoral que enriquecen el bagaje de los artistas escénicos. Entre ellos, el actor o actriz pueden desarrollar el sentido rítmico y la musicalidad, además de una consciencia a estímulos sonoros que le permitan una acción-reacción en escena, por ejemplo. Por esta razón, es posible relacionarla al desarrollo de la herramienta actoral a llevarse a cabo en el laboratorio de la tesis mencionada anteriormente.

### **2.3. ¿En qué consiste la herramienta actoral a trabajar?**

La herramienta actoral que se busca sistematizar con el laboratorio a llevarse a cabo consta en la implementación del género musical jazz como estímulo dentro del trabajo con la máscara neutra de Jacques Lecoq. En esta dinámica se plantea, al igual que Stanislavski, Barba y

Meyerhold, utilizar a la música como un estímulo que despierte el sentido de ritmo en las y los participantes. Debido a esto, al ser el jazz un género que cuenta con piezas polirrítmicas, politonales, e incluso atonales, es el detonante perfecto para reforzar las habilidades rítmicas de las y los intérpretes involucrados en el laboratorio. Además, la carga histórica del género impulsará una emotividad al momento de accionar por parte de las y los participantes. En consecuencia, esto hará que no solo sean más orgánicos y desarrollen la habilidad del timing, sino que también haga que su accionar presente un discurso y un objetivo claro, justificando así cada movimiento, cada gesto y cada palabra.

En la metodología del laboratorio, se dará una base teórica acerca del jazz, en la cual los participantes conocerán la terminología y los aspectos que reforzarán su sentido del ritmo. Mientras que, por otro lado, piezas de jazz acompañarán los ejercicios de la máscara neutra, la cual busca desarrollar una conciencia del entorno en los intérpretes. Es así como, al desarrollar su escucha, el estímulo del jazz permitirá una amplia gama de detonantes, que generarán por reacción un accionar determinado, con la gran variedad de posibilidades rítmicas y melódicas que brinda el género musical. Al estar constantemente trabajando con un género que se basa en la creación continua y tiene como uno de sus principios la “llamada-respuesta, esto puede ser relacionado con el acción-reacción en el teatro. Por consiguiente, se desarrollaría la habilidad de crear de manera visual, corporal y sonora, constantemente y de manera instintiva, pero consciente.

Es importante mencionar que, durante una etapa del laboratorio, los participantes desarrollarán esta habilidad de manera individual, trabajando monólogos a partir de piezas de jazz como estímulo para la estructuración de estos. Sin embargo, en la última etapa, se realizarán dinámicas grupales, que generarán una convergencia de todo lo aprendido y desarrollado por

cada uno y cada una de los y las participantes. De esta manera, se formará una orquesta de instrumentos corporales, en los cuales cada una y cada uno, con su sentido del *timing*, aportará a la escena en un pulso individual para generar un *timing* colectivo, y lograr la inédita “pieza musical” que será la escena.

Uno de los objetivos a lograr con el laboratorio a llevarse a cabo es sistematizar, mediante el trabajo con el jazz y la máscara neutra de Lecoq, el concepto de *timing*. Este es usado de manera constante en el trabajo actoral, pero no se tiene conocimiento de alguna escuela o persona que haya tratado de entrenarlo. Suele ser asociado con el instinto y el talento innato, sin embargo, existen aproximaciones técnicas que se acercan a la definición que se busca brindar al término.

Entre ellas, la definición desde el punto de vista musical es propuesta por Honing, quien define al *timing* como “tempo variations” [variaciones del tempo] (2002, p. 228). Esta definición nos brinda el aspecto técnico del concepto, permitiéndonos sistematizarlo en base a premisas concretas y comprobables. Mientras que, por el lado teatral-actoral, se trabaja con las definiciones de “tempo-ritmo” de Konstantin Stanislavski, explicada en el capítulo anterior; y la de “respuesta kinestésica” de Ann Bogart y Landau, la cual definen como “the impulsive movement that occurs from a stimulation of the senses” [el movimiento impulsivo que ocurre por una estimulación de los sentidos] (2005, p. 8). De esta manera, el punto de vista actoral nos da el acercamiento del concepto al mundo del teatro, y suma el lado subjetivo y orgánico del accionar en escena. La mezcla de las consideraciones musicales y las teatrales es la que engloba nuestra concepción del *timing*. Por su lado, el jazz como género musical funciona como el estímulo perfecto para desarrollar dicha habilidad.

El problema radica en que el jazz no es un simple género musical con complejidad técnica y riqueza a nivel melódico y rítmico. Este también posee un trasfondo histórico de un pueblo marginado desde hace muchos años atrás. Por lo tanto, es nuestra responsabilidad como investigadores utilizarlo de manera respetuosa y con sumo cuidado. Pues, al no pertenecer a la comunidad afrodescendiente, el uso del jazz para fines prácticos podría ser considerado como apropiación cultural. Sin embargo, y a través del tercer capítulo, se explicará de qué manera el jazz puede ser valorizado en su uso durante el laboratorio de tesis que entrene el *timing* actoral.

### **3. Capítulo 3: Fusión interdisciplinaria: Aplicación del jazz en la herramienta actoral**

Hasta hace unos años, si se necesitaba algún elemento artístico, estético, visual, sonoro, e incluso cultural en alguna puesta en escena, estos cumplían su fin y no se discutía más sobre aquello que fue utilizado, ni de la manera en que se utilizó. Hoy en día, la sociedad busca darles importancia a los elementos provenientes de cada cultura, y a aquellos que tienen una carga histórica, tratarlos con respeto y delicadeza. En los siguientes subcapítulos se abordará la razón, profundizando acerca de la evolución del pensamiento universal y de la importancia que se le da a la “identidad cultural” con el paso del tiempo, a diferencia de lo que se les inculcó a nuestros antepasados colonizados.

Como jóvenes investigadores, vemos la necesidad de generar un aporte desde las artes escénicas y, a su vez, continuar con la interdisciplinariedad dentro del campo artístico. De esta manera, se podrá valorar a estos ámbitos fusionados, siendo conscientes de su utilización y logrando, poco a poco, un cambio que motive a nuestros sucesores a saber y conocer cada elemento que se utilice en la práctica y en la teoría dentro del teatro, la danza y la música.



### 3.1. ¿Por qué el jazz en el desarrollo de una herramienta teatral que entrene el *timing* actoral?

Dentro de la amplia gama de géneros musicales que podrían aportar al desarrollo de una herramienta que entrene el *timing* actoral, se escoge al jazz debido a los principios técnicos y sensoriales propios del mismo, los cuales contienen un alto contenido creativo. En principio, el jazz tiene características que lo diferencian del resto de la música occidental. Entre ellas, se encuentran las que menciona Martínez (2010) en su artículo “Qué es el Jazz”: La relación especial con el tiempo, definida como *swing*; espontaneidad y vitalidad de la pieza en donde la improvisación es fundamental; y finalmente, una sonoridad y fraseo particular que destaca las individualidades de cada músico. Estos aspectos del género a utilizar son factores clave en la búsqueda del objetivo de la tesis mencionada anteriormente.

El concepto de *swing* es un eslabón fundamental, pues lo consideramos como la habilidad de manejar el tiempo, saliendo y entrando a conciencia del tiempo de una pieza musical. No obstante, no existe una definición específica para el *swing*, al igual que para el término *timing*. Sin embargo, si extrapolamos esta concepción a la actuación, es la habilidad que buscamos desarrollar en las actrices y los actores. Como investigadores y actores, buscamos encontrar una vía en la que las y los intérpretes puedan manejar el tiempo, interactuando con una musicalidad en la escena.

Friberg y Sundström afirman que “another important issue for the swing feel is the temporal relations between the different instruments in an ensemble” [otro aspecto importante para desarrollar el sentido del *swing* son las relaciones temporales entre diferentes instrumentos en un ensamble] (2002, p. 334). Basándonos en esto, buscamos generar un símil, en donde las

actrices y los actores sean los distintos instrumentos en el ensamble que es la escena, y estos pueden entrenar cómo accionar de manera musical dentro de la misma, en base a una conciencia del *timing*.

No obstante, si bien el simple hecho de accionar musicalmente puede ser efectivo, puede también jugar en contra y volver la escena robótica y predecible. Es por esto que, también se trabajará en base a otro principio del jazz: la improvisación. Como se mencionó en el primer capítulo, utilizaremos el término *free playing* debido a que “improvisación” era el nombre despectivo que le daban los caucásicos a las actividades de los afroamericanos durante sus ratos libres y en sus interpretaciones musicales. El *free playing* es un aspecto difícil de enseñar, pues precisamente está en constante evolución, creación y recreación. No obstante, con suficientes estímulos y detonantes, es posible entrenarlo, y poco a poco desarrollar la capacidad de crear de manera continua en base a la escucha de lo que sucede alrededor.

En el desarrollo del laboratorio, el *free playing* demandará a las y los participantes a estar en un estado de constante escucha que provoque un accionar orgánico, fresco y activo. Lo más fructífero es que cada manera de accionar será distinta, debido a que cada persona y cada personaje son diferentes. Sumado a esto, el *free playing* también desarrolla el concepto de individualidad.

El Improvisador no escribe, pero en cierto sentido compone... no sigue puntualmente lo escrito, pero interpreta de cierto modo; tiene un rol mixto entre que lo convierte en intérprete/compositor desde la espontaneidad, la comprensión propia del estilo y la voz personal. (Bascañan, 2013. p. 71)

El *free playing* permite que las y los intérpretes generen una auto observación y puedan tener conciencia de qué es lo que están haciendo, de cuáles son sus facilidades y cuáles sus complicaciones. Por lo tanto, se vuelve un estudio constante de la actriz y del actor, y de sus posibilidades como individuos.

Este principio particular del jazz es propio de la cultura africana, y afrodescendiente en general. Ortiz recuerda lo dicho por Melville J. Herskovits afirmando que “la improvisación es un recurso profundamente arraigado en el canto africano” (1952, p. 41). Asimismo, Martínez coincide con esta idea defendiendo que “es el corazón y alma del jazz y otro de los rasgos de la música africana” (2010, p. 3). De esta manera, no solo se desarrolla una habilidad creativa, sino que se reafirma una carga cultural típica de la población que creó el género jazz. En el laboratorio a llevarse a cabo, se apuntará a que las y los intérpretes estimulen su creación constante. Además, se busca que utilicen la carga de un discurso social como el del *free playing* de los afrodescendientes, para que la visceralidad del mismo impulse al personaje a obtener lo que desea; es decir, a cumplir su acción.

Por último, las diversas sonoridades y fraseos del jazz, brindan una gran cantidad de posibilidades para las y los intérpretes. Al tratarse de un género basado en el *swing* y el *free playing*, las piezas suelen contener un alto nivel técnico y de complejidad, además de ser innovadoras y creativas. Cada sonido, cada matiz, cada textura auditiva servirá de detonante y como inspiración para las y los participantes del laboratorio. De esta manera, se irá desarrollando su creatividad para plasmar, de la misma forma, acciones en escena.

Con la idea de trabajar sonidos particulares, únicos y creativos, se destaca una de las principales características no técnicas del jazz: la identidad. Cada intérprete es una persona, con

un bagaje y una historia, con un personaje que defender, con una acción que lograr. El jazz potencia el sentido de individualidad dentro de un conjunto que trabaja en simultáneo.

Como se mencionó anteriormente, el jazz surgió como un género que buscaba reafirmar la identidad afrodescendiente cuando era negada por los patrones caucásicos en una sociedad donde eran ellos quienes mandaban. Extrapolado al trabajo actoral, no solo desarrollará la especificidad en el personaje a trabajar en escena por parte de las y los intérpretes, sino que también permitirá trabajar la identidad propia, las capacidades creativas y las ideas originales de cada una y cada uno de los participantes como artistas.

Sin embargo, a pesar de que el género jazz parece ser el indicado para el objetivo de la investigación del laboratorio de tesis, es posible aún pensar que se trata de una apropiación cultural, al tomar un elemento de una cultura distinta a la de las personas que realizan la investigación. Por esta razón, en los siguientes subcapítulos se propondrán maneras en las que se puede llevar al jazz de manera respetuosa y ética. Además, se justificará por qué es que no se generaría una apropiación cultural; sino más bien, una fusión interdisciplinaria.

### **3.2. Apropiación cultural vs. Fusión interdisciplinaria**

La “identidad cultural” es un término que se va forjando desde que nacemos y en base a cómo practicamos y conocemos las costumbres del lugar al que sentimos que pertenecemos. Sin embargo, según las autoras Molano y Lucía (2007) en su artículo “Identidad cultural un concepto que evoluciona” para entender el término de “identidad cultural” debemos conocer la evolución del término “cultura” hasta nuestros días (p. 70). Dicho término siempre se ha concebido de diversas formas desde que existió, hasta la actualidad.

Autores como Giddens en su libro *Manual de sociología* y Chauvi en su libro *Convite à filosofia*, dialogan sus definiciones para el término de cultura. Por su lado, Giddens (2000) menciona que existe una relación entre cultura y sociedad, pues la cultura se mueve y funciona con la sociedad; he ahí la perspectiva de que el término “cultura” siempre evoluciona, ya que la sociedad siempre está en constante cambio. Además, plantea que son valores y normas de una sociedad, los cuales están en constante renovación y rectificación. A su vez, Chauvi (1995) menciona que la cultura tiene relación con el “culto” o el “cultivar”. Por otro lado, expone que desde el siglo XVIII la cultura se relaciona con el ser humano “civilizado”. Siendo así que, la cultura doma la naturaleza del hombre y le permite controlar sus instintos.

Entonces, “identidad cultural” se define según Molano y Lucía como

Aquel que encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias. La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior. (2007, p. 73)

Ahora, la problemática se da cuando esta identidad cultural, que conlleva años y hasta siglos de formación, es captada por una comunidad totalmente lejana a esta, y busca reproducir ciertas costumbres, vestimenta típica, entre otras cosas. De la misma manera, y a lo que se está enfocando esta investigación, algunas personas reproducen danzas o escuchan piezas musicales sin saber o investigar de dónde provienen y la utilidad que se le dio en su momento de creación.

La “reproducción” es un término que suele ser utilizado para referirse a la repetición o representación de algún objeto o acción específica que ya fue creada anteriormente. Según Subercaseaux (1988), dentro del modelo de reproducción existen cuatro factores principales que

conlleven a la misma: las élites ilustradas, el desfase de las máscaras, la visión dual de la cultura y la mala conciencia (pp. 126-130).

Por lo tanto, en base a la investigación de Subercaseaux (1988), explicaremos por qué se lleva a cabo la “reproducción”. Las élites ilustradas son referidas a los europeos colonizadores, aquellos que impusieron su cultura a comunidades que ya contaban con una definida. De esta manera, la reproducción que se ocasionó en estos territorios, por parte de los colonizados, fue obligatoria y no intencionada. Asimismo, el desfase de máscaras que explica el autor trata de sucesos o un sentir común que la población tiene sin que haya ocurrido lo que originó ese sentir, por ejemplo, el existencialismo sin que haya ocurrido una Segunda Guerra Mundial en aquel territorio. Esto puede ocasionarse ya que las costumbres de los pueblos colonizadores se encuentran arraigadas a las comunidades que viven como suya la historia ajena (pp. 126-127).

Más adelante, Subercaseaux (1988) expone que el factor de la visión dual de la cultura, como nos lo expone el autor, implica que dentro de un territorio o de una comunidad existan dos o más culturas fuertes que se han visto enfrentadas mas no mezcladas. Esto nos lleva al último factor: la mala conciencia. Dicho factor abarcando el sentido de reproducción, pero a la vez nos lleva a preguntarnos si la cultura a la que “se sigue” es la correcta. En consecuencia, se sumerge a la comunidad en una especie de confusión en la que se menosprecia a la cultura autóctona y se valora a la “nueva” (pp. 128-129).

Todo lo explicado anteriormente hace mucho más claro el concepto de apropiación cultural, el cual hasta el día de hoy es muy debatido. Pues, hablar de apropiación cultural vuelve a una conversación polémica, debido a que todos tenemos raíces culturales y la mayoría de nosotros somos conscientes de dónde venimos. Por lo tanto, ninguno espera que su cultura sea

olvidada, pisoteada o usada sin ningún significado. Es así que algunas personas pueden considerar que otras se están apropiando de su cultura, como también hay otras que lo pasan desapercibido.

Una definición que abarca lo que queremos expresar al hablar de apropiación cultural es el concepto que brinda Subercaseaux en su texto:

El modelo de apropiación cultural rechaza el mito del purismo cultural y los esencialismos de cualquier tipo, implica prestar atención no sólo a la dimensión racional del pensamiento, sino también a su dimensión simbólico-expresiva, a su voluntad de estilo, resulta también adecuado para comprender que la tradición de pensamiento que opera en un momento histórico dado no es una supervivencia inerte del pasado. (1988. pp. 132-133)

Considerando lo anterior, en esta investigación buscamos justificar el uso del jazz para nuestro laboratorio de tesis de licenciatura, indagando e investigando cada hecho histórico que conllevó a la creación de este género musical. De esta manera, su utilización es consciente y busca brindar un aporte desde las artes escénicas. Por ende, no se genera una mala conciencia, ni una mezcla confusa de culturas. Ya que, consideramos importante darle la relevancia debida al jazz y a su historia, tratándolo como fenómeno único e independiente de algún elemento adicional que se vaya a utilizar en el laboratorio.

Uno de nuestros objetivos es no caer en la apropiación cultural y consideramos que vamos por buen camino. Hay mucho de la cultura africana y afroamericana que ahora sabemos y ha aportado a la manera en la que se utilizará el jazz en nuestra investigación. Si bien hacemos uso de un género musical que surgió en un país que no fue Perú y no somos afrodescendientes, lo

valoramos y buscamos hacer una fusión interdisciplinaria para elaborar una herramienta actoral que pueda ayudar a entrenar a futuros actores y actrices. De tal manera, estamos brindando un aporte desde un fenómeno musical cargado de historia y sentimiento.

La “fusión interdisciplinaria” es un término que utilizaremos de ahora en adelante para referirnos a lo que estaremos realizando al utilizar el jazz como estímulo de la máscara neutra para entrenar el *timing* actoral. Se sabe que la interdisciplina es una relación que ocurre entre dos o más disciplinas. En este caso, nosotros estamos relacionando la música con el teatro.

Por otro lado, el término “fusión” según el artículo “Distintos tipos de contacto entre jazz y flamenco: de la apropiación cultural a la fusión de géneros” de los autores Zagalaz y Olaya, es “una serie de acontecimientos musicales en los que dos o más artes se fusionan de forma profunda, afectándose una a otra hasta fundir sus lenguajes y lograr una integración de sus vocabularios expresivos” (2012, p. 15). Si bien Zagalaz y Olaya analizan la fusión de dos géneros musicales, no se alejan de lo que queremos lograr nosotros en esta fusión interdisciplinaria entre el jazz y la creación de una herramienta actoral. Pues buscamos, de igual forma, integrar estos dos campos para generar un aporte sin necesidad de modificar el jazz o el teatro de forma negativa. Por lo tanto, se lograría una unión de lenguajes que ayuden al entrenamiento del *timing* actoral.

### **3.3. El jazz como elemento didáctico en la propuesta de laboratorio para entrenar el *timing* actoral**

Para llevar a cabo la propuesta del laboratorio, hemos basado nuestra metodología en fuentes de pedagogía teatral y del jazz. Partimos desde la premisa de la historia del jazz para valorarlo y utilizarlo de manera respetuosa. Asimismo, consideramos que tener nociones acerca



de la pedagogía teatral nos permitirá fundamentar de manera ética y profesional nuestro laboratorio.

Sabemos que el jazz es un elemento musical que estimulará el trabajo de la herramienta pedagógica máscara neutra de Jacques Lecoq. Es por esto que consideramos a este género musical como un elemento didáctico dentro de nuestra investigación. “Entendemos por *Propuesta didáctica* la enunciación organizada de un itinerario posible para un determinado periodo [...] la tarea de la didáctica es dar forma al camino que se recorrerá para construir conocimiento” (Trozzo et al., 2014. p. 38). En base a esto, la propuesta que plantearemos para el laboratorio implicará elementos didácticos tales como la máscara neutra, el jazz, y el desarrollo del sentido del ritmo. Todos ellos estarán organizados de tal manera que el o la intérprete los utilicen como instrumento de mediación para llegar a desarrollar la sistematización de una herramienta que entrene el *timing* actoral.

Según lo mencionado, el laboratorio se llevará a cabo en cuatro etapas, dentro de las cuales, la primera posee la carga teórica acerca de las áreas a trabajar. Es decir, un acercamiento a los participantes sobre el marco conceptual del estudio. En este se expondrán, teniendo como base a investigaciones y aproximaciones teóricas, términos como *swing*, *free playing*, *timing*, tempo, ritmo, y máscara neutra, principalmente. Asimismo, se profundizará acerca de las raíces del género musical con el que se establecerá un vínculo a lo largo del laboratorio. De esta manera, las y los participantes serán conscientes de la carga histórica del jazz, e incluso este puede resultar de impulsador para un trabajo más detallado en cuanto a acción, motivación y justificación.

En la segunda etapa, se trabajará en base a ejercicios de la máscara neutra de Lecoq, que tendrán como estímulo piezas musicales de los diversos subgéneros del jazz (previamente explicados en la primera etapa). El criterio de selección de las piezas musicales implicará la diversidad de instrumentos y fraseos en las mismas. Por otro lado, se tomarán en cuenta las progresiones armónicas y patrones rítmicos que puedan servir de detonantes en el accionar de las y los participantes durante el ejercicio. En esta sección, la reafirmación de la identidad se verá reflejada en un plano personal del artista. El ejercicio, estimulado con la música jazz, hará consciente al intérprete de sus habilidades creativas, y permitirá al mismo descubrir, por los matices de las piezas musicales, nuevas posibilidades para explorar y accionar en escena.

Una vez dentro de la tercera etapa, se dejará a un lado la máscara neutra ahondando en el desarrollo del sentido rítmico de las y los participantes. Para cumplir el objetivo de encontrar un entrenamiento del *timing* actoral, es necesario que quienes lo trabajen tengan una noción rítmica sólida. Honing afirma que “the notion of rhythm space [...] is elaborated into a systematic method for the investigation of the relation between rhythmic structure, expressive timing and tempo” [la noción de espacio rítmico [...] es elaborada en un método sistemático para la investigación de la relación entre estructura rítmica, *timing* expresivo y tempo] (2002, p. 227). Es así como buscamos desarrollar la noción de espacio rítmico que menciona Honing, mediante el mejor ejemplo de variaciones rítmicas y melódicas, que es el jazz. Así, las y los participantes lograrán ser conscientes de su entorno, a nivel actoral y musical. Por ende, serán aptos de entrenar el manejo del *timing* en base a estos principios.

Finalmente, en la cuarta etapa se trabajarán escenas en base a la musicalidad conseguida con el jazz en las y los intérpretes. Una vez más, las piezas musicales de los subgéneros servirán de estímulo para desarrollar un *timing* individual, en el caso de los monólogos; y un *timing*

colectivo, en las escenas grupales. En esta última etapa se verán enfrentados a mezclar las individualidades que los comprenden para formar un popurrí de ritmos internos y externos, donde las identidades chocarán, convergerán, pero siempre en base a una acción y una musicalidad interiorizada. El desarrollo de la identidad que se trabajó en la segunda etapa, se potencia en esta aplicándose a un nuevo plano de acción, motivación y justificación: el objetivo del personaje.

Queremos terminar este capítulo citando uno de los principios de la pedagogía teatral que expone García-Huidobro en su libro *Manual de pedagogía*: “Entender la herramienta como una actitud educativa más que como una técnica pedagógica. Vivenciar la educación artística como un estado del espíritu y el impulso creativo como un acto de valentía” (2019, p. 18). Pues, si bien se podría abordar a los elementos didácticos a trabajar meramente como herramientas con un fin específico, nos parece necesario ir más allá. Por ende, buscamos brindar a las y los participantes del laboratorio a llevarse a cabo una experiencia que impulse su creatividad en base a la conciencia del origen, historia, y justificación de los elementos a utilizarse en este proceso.

## CONCLUSIONES

El jazz es un género musical complejo a nivel técnico, con virtuosos ejecutantes que han marcado un hito en la historia. No obstante, el origen no fue tan brillante como vemos al género hoy en día. Existe un trasfondo histórico de lucha y resistencia que dio origen al jazz; de injusticia y segregación, por parte de la población caucásica; y de esfuerzo por defender lo autóctono, por parte de los afroamericanos. El valorar lo que la población afroamericana y afrodescendiente enfrentó para formar este estilo musical, que englobe su identidad cultural, aporta a cada uno de nosotros y de nosotras enriqueciendo nuestra concepción del jazz y, por ende, su apreciación artística. Además, nos permite generar una conciencia acerca del contexto histórico del mismo, y reflexionar cómo la esclavización y la segregación se han transformado hasta el día de hoy en el racismo, practica lamentable que aún buscamos desaparecer. Asimismo, al valorar el jazz, se reafirma la identidad de la población afroamericana al visibilizar su esfuerzo durante la creación de este género musical, desarrollando una empatía y un respeto hacia el mismo.

Por su parte, la música es un elemento recurrente en el teatro, y suele ser utilizada con fines atmosféricos o de acompañamiento. No obstante, existen maestros del teatro como Stanislavski, Barba y Meyerhold, quienes la utilizan para el entramiento actoral como un estímulo sonoro. Por esta razón, la música, en su amplia variedad, cuenta con principios técnicos establecidos como el tempo, el ritmo, el fraseo y la repetición, que pueden servir para la construcción del concepto de *timing* actoral. Pues, este conlleva a entrenar un sentido del ritmo en las actrices y en los actores. De esta manera, esta habilidad brinda una amplia gama de posibilidades al momento de la creación e interpretación. Además, la música puede ser utilizada

no solo de manera decorativa o de estímulo, sino también jugar un papel importante en el desarrollo de la acción dramática de una obra.

De igual manera, es posible abordar al jazz en el desarrollo de una herramienta teatral, evitando caer en la apropiación cultural, desde la fusión interdisciplinaria. Pues, al emplear los principios técnicos del jazz, y contextualizar a los participantes del laboratorio acerca del trasfondo histórico del mismo, se puede lograr una fusión de lenguajes entre ambas disciplinas artísticas de manera respetuosa. En esta fusión, se integran los campos sin ningún tipo de trato despectivo ni modificación que afecte de manera negativa los elementos artísticos implicados, como lo son el jazz y el trabajo actoral.

Finalmente, el dar a conocer el contexto en el que la población afroamericana dio origen al jazz y el objetivo que tuvo con esa acción, puede dar un nuevo matiz al uso del género musical en la herramienta actoral: la acción y el desarrollo de identidad. Es así que, las y los intérpretes podrán asimilar los principios técnicos del jazz, como lo son el *swing*, y el *free playing*, permitiendo que estos aporten a su creación escénica. En consecuencia, estos elementos potencian la acción y el discurso al accionar por parte de las y los intérpretes, debido a la carga emotiva e histórica que trae el género desde sus inicios hasta el día de hoy.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, L. (1982). *Música y descolonización*. Editorial Arte y Literatura.
- Andrés-Gallego, J. (2001). Macro y microhistoria en el estudio de la esclavitud de los negros/  
Macro and microhistory in the study of Negro slavery. *Memoria y civilización* (Vol. 04),  
p. 115-147.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Barraza, H. V., Cabral, A., Fanon, F., Freire, P., & Sine, B. (1985). *Cultura y resistencia cultural: una lectura política*. Secretaría de Educación Pública.
- Barba, E., & Savarese, N. (2010) *Diccionario de antropología teatral: El arte secreto del actor*.  
Editorial San Marcos.
- Bascuñán, E. (2013). *Jazz contemporáneo, Una propuesta práctica y conceptual*. [Tesis de  
postgrado, Universidad de Chile]. Repositorio Académico Universidad de Chile.  
<https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/115578/Emilio%20Bascu%c3%b1%c3%a1n.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bogart, A., & Landau, T. (2005). *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. Theatre Communications Group.
- Chauí, M. (1995). *Convite à filosofia*. Editorial Ática.
- García, V. (2019). *Manual de pedagogía teatral*. Editorial Los Andes.
- Gaviria, M. (2018). *Los complementos en la formación del actor: el caso de los primeros dos años de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.

[https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/12473/Gaviria\\_Cabre\\_ra\\_Complementos\\_formaci%c3%b3n\\_actor1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/12473/Gaviria_Cabre_ra_Complementos_formaci%c3%b3n_actor1.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Giddens, A. (2000). *Manual de sociología*. Alianza Editorial.

Gioia, T. (2012). *Historia del jazz*. Turner.

Honing, H. (2002) Structure and interpretation of rhythm and timing in Dutch Journal of Music Theory. *Tijdschrift voor Muziektheorie*, 7(3), 227-232.

Laines, L. M. M. (2019). El Diablo metió la mano (historia del blues). *Cuadernos Fronterizos*, (8).

Lecoq, J., Carasso, J. G., & Lallias, J. C. (2004). *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial.

Kristi, G. V. (1988). *Stanislavski en la ópera*. Editorial Arte y Literatura.

Martínez, J. (2010, 13 de abril). El jazz. Origen y evolución. *La Madeja*.

<https://lamadejadelavida.wordpress.com/2010/04/13/el-jazz-origen-y-evolucion/>

Martínez, I. C., & Epele, J. (2012). ¿Como se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones decoherencia en la performance y en la recepción de frases de música y de movimiento. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7(2), 65-82.

Miralles, A. A. (1990). Thomas Jefferson y el problema de la esclavitud. *Anuario de filosofía del derecho*, (7), 455-468.

Molano, L., & Lucía, O. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, (7), 69-84.

Morgan, K. (2017). *Cuatro siglos de esclavitud trasatlántica*. Crítica.

- Noguera, H. (2002). La música en el teatro. *Resonancias* (11), 11-13.
- Ortiz, O. N. (1952). La improvisación en el “Jazz”. *Revista Musical Chilena*, 8(43), 41-48.
- Peláez, J. M. (2003). Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento. *Criticón*, 94(95), 49-67.
- Rodríguez, J. M. L. (2011). *Breve historia de la música*. Ediciones Nowtilus SL.
- Rodríguez Vivas, D. (2018). *Jazz, asimilación y resistencia cultural: hacia una teoría crítica de la composición*. [Tesis de trabajo de grado para obtener el título de maestro en música, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá]. Repositorio PUJ.  
[https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/35756/Rodriguez\\_Vivas\\_Daniel\\_Proyecto\\_de\\_grado.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/35756/Rodriguez_Vivas_Daniel_Proyecto_de_grado.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Stanislavski, K. (2015). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Alba Editorial.
- Subercaseaux, B. (1988). La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina. *Estudios públicos*, (30).
- Trozzo, E., Sorín, C., Dreidemie, M., Alonso, S., Bertero, L. E., Díaz, M. N., ... & Nudler, A. (2014). *Didáctica del teatro para la educación superior*.
- Vicuña, M. E. G. (1981). Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical. *Revista musical chilena*, 35(153), 52-74.
- Zagalaz, J., & Olaya, A. M. D. (2012). Distintos tipos de contacto entre jazz y flamenco: de la apropiación cultural a la fusión de géneros. *Arte y Movimiento*, (7).