

Jeanne Lee

Ambrosia Mama

Don Hillegas
Fotografía: Alison Loerke

Hace 30 años, el disco de duos entre Jeanne Lee y el pianista

Ran Blake, *The Newest Sound Around*, impulsó a aquella hacia la atmósfera enrarecida de la vanguardia del jazz. Y, por desgracia, en ella se encuentra firmemente ubicada desde entonces. Y digo "por desgracia" porque etiquetas como las de *vanguardia*, *cutting edge*, *far out*, *atonal* o *vocalismo percusivo* tienden a prevenir a los oyentes contra la escucha (o, al menos, contra una escucha con la mente y el oído abiertos).

Pero lo cierto es que Jeanne Lee posee una de las auténticas grandes voces del jazz de nuestro tiempo. Su habilidad para improvisar —con o sin palabras— asombra por su profundidad, claridad y poder de comunicación. Su sonido posee una pureza técnica y un intenso brillo emocional que llena los espacios creados entre Billie Holiday, Aretha Franklin y Abbey Lincoln, con el añadido en buena medida del voodoo intuitivo de Miles Davis.

Aunque la audiencia habitual del jazz en Estados Unidos desconoce su obra, la de Jeanne ha sido una presencia habitual en los escenarios del jazz europeo y los festivales de música actual, trabajando con artistas tan diversos como Archie Shepp o John Cage. A su vez emplea buena parte de su tiempo en colegios, enseñando su visión multi-disciplinar a través de la música y la danza a los niños. Con la edición de su último CD para Owl, *Natural Affinities*, le ha llegado tal vez la hora del reconocimiento.



“Me interesa la mitología. Por eso la música, la poesía y la danza para mí son rituales, y el jazz es la disciplina que utilizo para expresarlos.”

— Llevas una carrera como cantante de jazz de alrededor de 30 años. No obstante, hace poco he leído que cuando eras una quinceañera cantabas R & B. ¿Lo hacías profesionalmente, o simplemente porque te interesaba, un hobby?

— Sí, un hobby. Diversión, solamente.

— ¿Qué tipo de R & B era?

— ¡Hombre!... Pues era parte jazz, porque cantábamos *Moody's Mood For Love*, pero básicamente usábamos las partes y armonías vocales que escuchábamos por la radio. Nos reuníamos mis amigas y yo y hacíamos nuestros arreglos de esas partes sin escribir nada, todo de oído. Era bastante ecléctico, porque también cantábamos *Baya con Ching Cai Chao*, de *The Song of the Xtaby* de Yma Sumac [ríe] ... la verdad, ya sabes, todo lo que era popular en la época. Yo cantaba la parte del bajo y la solista, porque siempre tuve la voz más baja. La cosa duró desde que tenía 13 más o menos hasta que empezamos a ir a la facultad, o sea, unos 4 años.

— ¿Alguna de ellas se hizo profesional contigo?

— Pues... una de ellas sí, algún tiempo. Se llamaba Patricia. Estuvo casada con Louis Hayes; la ví... déjame pensar... creo que hace 10 ó 12 años. Ella y Louis se habían divorciado, y había dejado la música. Pero fue la primera persona que me habló de Thelonious Monk, cuando tenía 15 años. Como yo aparentaba tener ya 20, podía entrar en los clubes sin enseñar el carnet; me sentaba y escuchaba. Nunca bebí hasta que llegué a la facultad, así que en eso no había problema.

— Vienes de una familia musical. Tu padre fue cantante y tu madre pianista. ¿Qué les pareció que hicieras una carrera como músico?

— Bueno, a mi padre no le agradaba mucho que fuera con el jazz. A él le gustaba la música clásica.

— Cantaba *lieder*, ¿no?

— *Lieder*, arias, canciones francesas y *spirituals*. Tenía un repertorio muy similar al de Paul Robeson y Roland Hayes. Era barítono. Mi madre nunca fue profesional, pero era una pianista realmente dotada. Hay una historia de cuando dejó de tocar y se casó con mi padre; su profesor de piano se disgustó tanto, que no le dirigió la palabra hasta que nací yo y luego empezó a darme clases... Decía que era un talento desperdiciado.

— ¿Cuándo empezaste a estudiar canto?

— Pues, veamos... a los 14. Lo cierto es que de siempre había cantado, desde los 3 años, en celebraciones escolares y festivales. Luego, al entrar en el Instituto, canté madrigales en el coro, cosas de Brahms, Bach, Honneger, Riegger. Y después de clase cantaba en la banda de jazz, en la que por entonces estaba Jonathan Tunick, que tocaba el piano e iba al mismo cen-

tro. Hoy día trabaja en muchas películas y espectáculos de Broadway. Luego, al pasar a la facultad...

— Fuiste a Bard...

— Sí, en efecto. Hice muchas coreografías de Coltrane, Ellington... Mi profesor de coreografía me hizo también empezar a trabajar con compositores clásicos modernos, como Bartok. Me resultaba familiar, porque conocía el *Mikrocosmos* desde pequeña. Trabajar con sus cuartetos de cuerda me proporcionó otro nivel de percepción estructural de la música.

— Desde luego, hay mucho movimiento en tus actuaciones y sé que trabajas con un bailarín, Mickey Davidson. ¿Cómo surgió?

— Siempre he pensado que poesía, música y danza son una misma cosa. Muchos de mis poemas son en realidad *scripts* móviles para bailarines. Imágenes, imágenes en movimiento, películas, cosas que mi mente libera visualmente, que se convierten en poesía. Estudié con Jean Erdman, que nos enseñó un grupo de movimientos llamado *Las Meditaciones*. Eso me hizo ver el vínculo interior, la musculatura, la relación entre los músculos que necesitas para moverte y los que precisas para cantar. Esto se convirtió en una constante para mí.

Como me interesa la mitología, siempre he querido practicar rituales. Por eso la música, la

carrera, siendo como fue tu primera presentación a un público amplio?

— Interesante. En realidad, yo no pretendía ser una cantante de jazz. Después de haber ganado tres veces con Ran la *Apollo Amateur Night*, Gunther Schuller contactó con George Avakian, que por entonces estaba en RCA, y hubo una especie de trato por el cual nos ofreció a Ran y a mí junto a Sonny Rollins... y ese fue realmente el comienzo de mi carrera como cantante. Yo siempre había querido dedicarme a enseñar, lo que, como ves, ha estado siempre presente en mi vida: estoy todo el rato trabajando con niños, en temas educativos. Pero me encanta cantar.

Hicimos una primera gira para preparar dos compromisos en Alemania, uno en Frankfurt y otro en Stuttgart. La gente escribió sobre nosotros, hubo reseñas. Y nos llamaron, con lo que el asunto se convirtió en una gira de cuatro meses. Ese fue el comienzo. Joachim Berendt, que escuchó el disco aquí en Nueva York, fue el que nos llevó a Alemania.

— ¿Hiciste algún otro álbum para RCA?

— No, ninguno más. Es que, aunque críticamente fue un éxito, financieramente nunca lo fue.

— Bueno, muchos discos de jazz no lo son.

— Ya, pero RCA no iba a sacar otro...

“Soy una improvisadora que sólo hace muy poco ha aprendido a escribir música, lo cual cambia mucho las cosas, ¿sabes? Ahora puedo comunicar mis ideas a la gente y hacer que las desarrollen, mientras que antes lo único que podía hacer era formar parte de una estructura ajena.”

poesía y la danza para mí son rituales, y el jazz es la disciplina que utilizo para expresarlos.

— The *Newest Sound Around*, el álbum de dúos con Ran Blake, fue tu primer disco. Hace poco cumplió su 30 aniversario de publicación.

— ¡A-ha! (ríe).

— Cuando salió hace 30 años, tuvo un gran impacto en la escena del jazz, y realmente ha envejecido muy bien; creo que podría denominarse-le como un clásico moderno. ¿Cómo afectó a tu

— Lo interesante es que lo ha mantenido en catálogo.

— Sí, eso es verdad. Dan Serro, de Kharma Records, me dijo que en una ocasión se llegó a valorar en 125 dólares la copia en el mercado de coleccionistas. Así que creo que RCA decidió que podría valer la pena reeditarla en CD si seguía siendo de interés.

— Luego, ¿trabajaste un año o así con Ran en giras?

– Básicamente, trabajamos juntos unos siete años. Pero, entre tanto, me fui a California y empecé a trabajar con Ian Underwood, a escribir algo de poesía y a trabajar también con bailarines. Luego, vamos a ver... creo que en 1963 hicimos la primera gira (en 1962, el primer festival, en Monterrey)... Fue una gira por Europa. Del 64 al 68 estuve en California, trabajando con lo que ahora llaman un grupo multi-disciplinar. El 66 y el 67 volví con Ran a Europa.

Entonces escuché a Willem Breuker, el saxofonista y clarinetista holandés, dar un concierto en solitario en Amsterdam y me acerqué a su casa para escuchar más música suya. El y Gunter Hampel estaban tocando juntos, me incorporé a un ensayo y al día siguiente hice un bolo con ellos.

– Con Gunter llevas trabajando 20 ó 25 años...

– Sí, desde entonces. Eso fue el día de Año Nuevo del 67. Tocamos en el YMCA de Amsterdam.

– Has trabajado en uno de los últimos discos de Gunter, *Celestial Glory*. En Europa se ha editado, ¿en Estados Unidos?

– Buena pregunta. No lo sé. Creo que a través de Bob Rusch, Cadence y North Country se ha distribuido algo, así que me imagino que se podrá encontrar también.

– ¿Cuál es la dirección de ese disco?

– Es un concierto en directo que dimos en la Knitting Factory. En realidad es un collage de piezas que Gunter y el grupo (Mark Whitecage, Perry Robinson, Thomas Keyserling y yo) hicimos; una parte del repertorio habitual, con un tema nuevo llamado *Are You Phoenix*, de 16 minutos, para el que Gunter había escrito también un poema y unos arreglos increíbles sin sección de ritmo: sólo clarinete, saxofón, vibráfono, clarinete bajo y voz. Es algo libre... no sé como describirlo. Poesía musical libre, con vientos... a mí me suena un poco como una cantata, porque está estructurado en secciones. La mayoría de mis líneas son improvisadas; de vez en cuando voy armonizada con los vientos, pero lo cierto es que Gunter se limitó a darme el poema y me dijo: "Escucha, y haz lo que oigas y sientas". Y eso es lo que hice.

– Has grabado muchos discos con él... y habéis trabajado juntos mucho tiempo. Pero también lo has hecho con mucha otra gente. Te he visto con Lindsay Homer en un recital de canciones suyas... en el *Roulette*, ese local de actuaciones de *Tribeca*. ¿Cómo surgió aquello?

– Lindsay me llamó un día y me preguntó si quería cantar sus canciones. ¡Y eso fue todo!

– ¿No os conocíais de antes?

– No, no. Incluso no estaba segura de quien era, pero después de que me enviara una cinta dije "¡Desde luego!".

– No hace mucho realicé una entrevista con Myra Melford y, como no, Lindsey es el bajista de su trío. Fue una sorpresa encontrar esa conexión entre tu trabajo y el suyo. Fue un concierto fantástico, algunos temas eran realmente buenos. ¿Vas a trabajar con él otra vez?

– Sí, desde luego. Me gusta como toca, y sus canciones.

– ¿Alguna posibilidad de grabar con él?

– Podría ser. Ahora estamos llevando el repertorio a ese nivel: ya sabes, cuanto más lo trabajas en concierto, más te vas acercando a ese punto en el que te gustaría plasmarlo en un CD y escucharlo una y otra vez. Eso requiere que el material te guste y estés familiarizado con él.

– Has trabajado con Reggie Workman en un disco que se llama *Images*.

– Sí. Reggie y yo hemos mantenido una relación de trabajo continua, y me gusta lo que hace. He empezado a entender cómo quiere que la voz se integre en el contexto de su música. He tocado en varios conciertos con él y Maja, su mujer; trabajamos con bailarines en el St. John The Divine y, vamos a ver... creo que en la Peace Church de Washington Square, esa Iglesia de la West Fourth Street... Me gusta trabajar con Reggie. Es algo especial, porque todo es muy teatral y muy impresionista. Hace poco dimos un concierto y antes me pidió que me leyera *Madre Coraje*, porque había escrito una *Suite for Mother Courage*. Quería que expresara con mis propias palabras la experiencia de esa historia, y lo hicimos. Creo que va a salir un CD con todo ello.

– Hablando de cedés, tu disco para Owl, *Natural Affinities*, lo he escuchado, es fenomenal. ¿Cómo surgió el proyecto?

– Pues... creo que en el 89. Jean-Jacques Pussiau le había pedido a Ran Blake que grabara un álbum para él. Y Ran eligió hacer uno en duo conmigo, que fue *You Stepped Out of A Cloud*. Hace poco estuve en París en el Banlieue Blues Festival, y justo después Pussiau, me preguntó si me gustaría realizar un par de proyectos más para Owl. Y éste es el primero.

– En este álbum trabajas con tu sección de ritmo habitual, Lisle Atkinson y Newan Baker. Pero hay también otros músicos. ¿Cómo los elegiste? ¿Qué te hizo escoger gente diferente para las distintas composiciones que grabaste?

– ¡Buena pregunta! [Ríe.] Hay que volver otra vez a la poesía. Cada poema requería un entorno diferente; un color, tono e interacción distintos. De modo que elegí los instrumentos que iban más con la esencia y el concepto de cada poema en cada tema, o viceversa, en los casos de *Mingus Meditations* y *Ambrosia Mama*.

Empieza con una epifanía de Mingus de *Beneath the Underdog*, esa que escribió cuando



**Presenta
el mejor jazz desde USA.**

VANESSA RUBIN QUARTET (Octubre)

JIMMY COBB & COBB'S MOB
(Octubre-Noviembre)

**TERRY GIBBS &
BUDDY DE FRANCO QUINTET**
"Homenaje a Benny Goodman" (Noviembre)

LARRY CORYELL BRAZILIAN BAND
(Noviembre)

CHICAGO PETE & THE DETROITERS
(Noviembre)

JOE MORELLO QUARTET (Diciembre)
CYNTHIA SCOTT QUARTET (Diciembre)

Para mayor información

Tel.: (96) 137 01 43

Fax: (96) 137 20 34

Fuente del Jarro, 56

46980 PATERNA (Valencia)

ingresó en Bellevue unos días. Es un capítulo muy interesante, el 36. ¡Recomiendo a todo el mundo que lea ese libro! Mingus había decidido que se sentía demasiado presionado y quería tener la oportunidad de descansar y disfrutar de una atmósfera donde no le atosigaran por todas partes, así que se fue a Bellevue; entonces resultó que aquello no era lo que él pensaba, pero ya no podía marcharse. Así que, mientras estuvo allí, decidió organizar aquello para aprovechar el tiempo. Mingus estaba habituado a trabajar, no a quedarse ahí tumbado, y entonces conoció a un tío muy desquiciado, puede que esquizofrénico, que sin embargo era un maestro del ajedrez y matemático y otro que era bailarín de *tap*, y uno que sabía cinco o seis idiomas. Se puso a organizar todo aquello e hizo una especie de miniescuela para todos los pacientes. Los enfermeros dijeron "¡fantástico! le daremos una habitación para que lo haga"; entonces fueron a ver a los médicos y éstos le llevaron a una habitación y empezaron a preguntarle qué es lo que quería hacer, y en tono arrogante y escéptico pusieron en duda que él pudiera hacer algo que ellos, probablemente, no podían, y no le dieron la habitación.

Mingus comenzó escribiendo: *My music is evidence of my soul's will to live beyond my sperm's grave* (Mi música es la evidencia del afán de mi alma por vivir más allá de la tumba de mi espermia). Cogí esta frase entera y le puse música, con Dave Holland, a petición de Michael Naura, de Nord-Deutscher Rund-Funk, la radio de Hamburgo, que estaba organizando un festival de tres días en el otoño del 89.

— ¿Y por qué elegiste precisamente esa frase?

— Las palabras se me quedaron grabadas. Leo *Beneath the Underdog* una y otra vez, periódicamente. Debo haberlo leído ya unas cinco veces. ¿Te acuerdas de que Mingus está siempre hablando de sus tres personalidades? En esa parte del libro, esas tres personalidades alcanzan una especie de unidad que nunca existió antes. Es un paso adelante. Y Mingus habla desde el fondo de su alma acerca de cuál es su misión aquí en la tierra. Por eso ha tenido tanto significado para mí.

— ¿Conociste a Mingus?

— No, nunca. Pero cuando yo tenía alrededor de 17 años le escuché por primera vez, y no tenía ni idea de que alguien pudiera hacer una música así, especialmente jazz. Y aquello, su manera de crear música, pasó a formar parte de mi sangre. Siempre estuvo en contacto con el entorno en que vivimos. Quiero decir, que hasta que llegó Abbey Lincoln, fue la primera persona que me hizo ver que la música no era una experiencia en abstracto, de que era algo más que ser una cantante de scat o una imitadora de Sarah Vaughn o Ella Fitzgerald, de que podía extraerse algo más de la síntesis entre el estar vivo y ser un músico creativo. Fue entonces, en ese momento... Por eso Mingus se convirtió en parte de mi vocabulario. Un tema se llamaba *Sounds of the City*. ¿Te acuerdas de ese álbum?

— Sí. Creo que a Mingus le hubiera gustado lo que Dave y tú habéis hecho. Es fantástico. Mirando los contenidos de este CD observo que el segundo tema es un *I thought About You* a dúo. Ya habíamos hablado en otra ocasión sobre el vínculo entre esta canción y Miles.

— Así nos remontamos a la primera vez que Ran y yo estuvimos en Europa. Uno de los bolos que hicimos fue en el Festival de Antibes, y allí tocaba Miles, de noche, con el Mediterráneo a sus espaldas, *I Thought About You*. Siempre me ha gustado esa canción por eso. Fue algo muy especial.

— La haces a dúo con Paul Broadnax, aquí toca el piano. Nunca había escuchado esta canción a dúo vocal. Y al oírlo suena como si tú y Paul estuviérais tomando las líneas de Miles y Coltrane y entremezclándolas. ¡Es fenomenal!

— Eso es interesante.

— Bueno, yo lo veo así. Supuse que es lo que estábais haciendo, inconscientemente. Es maravilloso.

— Gracias. Paul me dijo que le había influido la versión de Sinatra.

— Eso lo dice Miles en su autobiografía.

— ¿Sí?... Ajá. A mí me influyó la forma en que Prez tocaba detrás de Billie. Así que cuando empiezo se crea ahí ese *feeling* suspendido que tenía Miles, sabes, que... No sé como describirlo. Siempre que oyes a Miles parece como si estuviera tocando en otra parte; es una especie de monólogo interior que te llega como a través del viento. Cuando acabo, Paul empieza a cantar y yo me meto detrás y hago líneas de saxofón para adornarlo. Y aunque no había pensado en ello en términos de Miles y Coltrane, sí que hay una relación, porque por culpa de su *Round Midnight* casi me echan del colegio [ríe].

— ¿Y eso?



— Bueno... (ríe)... Cuando se editó, me impactó tanto... por entonces yo estaba en el Bard College, creo que en segundo, y ni iba a clase ni al comedor, me quedaba en mi habitación y no paré de oírlo hasta que me aprendí la última nota. Era increíblemente hermoso lo que habían hecho. Y quería absorberlo, saber qué había pasado allí.

— ¿Qué pasa con Miles y vosotras, las cantantes? Cuando le hice una entrevista a Carmen Lundy hace así como un año me dijo que cuando descubrió *Kind Of Blue*, se estuvo toda una semana sin salir de casa, escuchándolo.

— ¡No lo sé! Creo que es que canta a través de la trompeta. Es precioso lo que hace. Llevo escuchando a Miles desde los 14 años, le conozco bien. El tema es como da forma a las cosas. Toca lo esencial, sin derroches ni cosas superfluas. El suyo es un nivel como músico que te gustaría alcanzar y mantener.

— Hay una canción de este álbum que tiene un sentido muy exótico, *Journey to Edaneres*. Me

comentaste que Edaneres era *Serenade* escrito al revés. ¿Cuál es la historia de esta canción? Tú escribiste la letra.

— *Serenade For Marion Brown*. Gunter la escribió a principios de los 80 para él, y decía que casi podía imaginarse a su big band tocándola con Marion como solista. Marion utilizaba el saxofón con el mismo concepto del espacio que Miles Davis tenía en la trompeta. Cuando Gunter la escribió, no tenía letra, era sólo para el repertorio de la big band. Pero el ritmo de 5/4 me suena como a un paseo en camello, ¿sabes? Cuando era pequeña iba mucho al zoo del Bronx; ¿te acuerdas de aquellos paseos en camello que daban? Pues es algo así, esa especie de meneo. Eso estimuló mi imaginación. Veía caravanas atravesando ciudades y paisajes, llevando noticias y mercancías de un sitio a otro. Se parece mucho al músico que vive en la carretera; de modo que escribí una letra y se ha convertido en parte regular del repertorio.

Desde hace tres años Mickey Davidson la ha bailado con nosotros; es como un músico más, un bailarín que improvisa. Cuando grabamos el disco, por supuesto, la danza no se veía. Apenas hace tres años lo había cantado con Amina Claudine Myers y me apetecía recuperar esa voz de nuevo, y entretrejer las líneas de ambas.

— Su voz está como por detrás, suena

casi como un mullah llamando a la oración.

— Ajá, como un muezzin. Sí, es verdad. Estuve en Jerusalén en el 81, y en la Ciudad Santa el muezzin llama a la oración a mediodía y a las cuatro. Sí, su voz evoca ese sonido... es ese corazón que le echa cuando canta. Me apetecía mucho trabajar con ella, y ésta fue la primera oportunidad que tuve en tres años de hacerlo.

— ¿Has trabajado alguna vez con Sharon Freeman?

— Sharon y Mickey habían trabajado ya. Y cuando Cobi Narita organizó el *New York City's Women Jazz Festival* en el 89 —creo que fue en la Harlem School of Arts— Mickey, Sharon y yo tocamos en trío: Sharon el piano, Mickey bailaba y yo cantaba. Cada uno aportamos un tema.

— Otra composición que me llamaba mucho la atención, en la que tú escribiste la letra y Mark Whitecage la música, es *Bushwhacked*. ¿Aludiendo a George Bush? (Se trata de un juego de palabras entre el apellido del ex-presidente y el verbo *whack*=aporrear, golpear. N. del T.)

– [Ríe con ganas.] Bueno, pues... surgió porque... vives aquí. Sabes lo que está pasando. Estamos sufriendo una especie de asalto a nuestra Constitución, y si la gente se cree lo que le dicen, van a terminar mal, vapuleados.

– Me recuerda a la música francesa de salón de finales del XIX, principios del XX. *Satie*.

– Interesante...

– Así que ese tratamiento musical, y el fuerte contenido político, unido a lo que Lisle... Quiero decir que su contrabajo camina como de aquí a Washington. Y toda la introducción con ese maravilloso... en las notas del CD dice Nuevo Discurso.

– Leí un artículo de Eddie Borges en el *Village Voice* en el que hablaba de la primera visita de Gorbachov a Estados Unidos, y de cómo por primera vez en 40 años existía la posibilidad de reorganizar nuestra economía sobre bases no militares. Proponía algo que se llamaba Acta de Ajuste Económico, que convirtiera la industria de defensa en una de paz. Y lo que yo quería es abordar ese cómo, porque para mí, la resolución es muy importante. Puedes criticar algo, pero hasta que no tengas un plan para sustituirlo, no haces más que dar vueltas.

– De modo que utilizas esa introducción a modo de resolución de lo que cantas en la letra.

– Bueno... en realidad es como un tríptico, porque después de la introducción a *Bushwhacked* hay una sección... *Bushwhacked* forma parte de un collage sonoro para el que utilizo fragmentos del Lao-Tzé y música de Jay Clayton, su *Peace Chorale*, para ofrecer una visión amplia: "En una tierra donde se entiende la vida, se utilizan caballos para fertilizar los campos; en una tierra donde no, se crían caballos para la guerra al caer el otoño". Eso es lo que hemos venido haciendo estos últimos 40 años, estemos o no de acuerdo. La imagen de esos caballos de la guerra responde a nuestra sociedad de ahora: todo se dirige hacia la destrucción, nada se destina a la creación y la productividad. ¿Comprendes? Así que se trataba de adoptar un punto de vista y ofrecer una solución práctica, cuya reflexión sería: "Contempla la realidad en que vivimos, y descubre que podía ser otra". Así es como surgió esa pieza. En su discurso de despedida, Eisenhower articuló lo que en mi opinión debemos vigilar con atención, al hablar del complejo militar-industrial. La gente no tiene para comer, porque los recursos se han destinado a la destrucción, y la sociedad no puede recuperarlos. Se han perdido. Es como un círculo, un ciclo.

– Cuando te encuentras dentro de una economía de guerra, el resultante final de la producción es la destrucción.

– Sí, exacto.

– No se trata entonces de un círculo completo, en ese sentido. A no ser que creas en Kali, la

diosa de la Destrucción y la Creación... entonces puede.

– Sí, pero ese proceso es cíclico, y no es éste nuestro caso. Aún no hemos llegado a la parte productiva de ese ciclo. ¿Me entiendes?

– Hay otro tema en el álbum que es una trilogía que creo escribió Leo Smith. ¿Cómo surgió la colaboración? Porque creo que has trabajado con él durante un par de años.

– Sí. Es raro, porque todavía me pregunto cómo lo hizo. Me dijo que había escrito una ópera, *The Seventh Circle*, pensando en mí. Es la historia de una mística buscadora. No sabía que me conocía tan bien. Todo lo que sé es que en 1985 vino y me dijo: "He escrito esta ópera y voy a presentarla en concierto en Connecticut; ¿quieres cantarla?". Así que me la aprendí y la canté. Me gustó, y quisiera tener la oportunidad de hacerla de nuevo.



Leo y yo habíamos hecho algunos bolos por ahí, una cosa en el Roulette Festival el año pasado, y nos vemos a menudo en Europa. Llevo escuchando su música desde finales de los 60 y principios de los 70, la primera vez que la AACM fue a París, donde yo vivía por entonces, de modo que siempre hemos mantenido un aprecio mutuo por la música de cada uno. Siempre que podemos nos reunimos y tratamos de mejorar aún más la ópera.

Cuando llegó la oferta del disco, pensé que sería una buena oportunidad de dar un paso más e interpretarla con el grupo. Lo hicimos el año pasado en el Jamaica Arts Center, además de en el Roulette. Quería grabarla, porque tiene un algo así muy simple, humano... es como vivir, en sus propias palabras, "en esta jungla de cemento" en la que nos encontramos hoy día y

tener que arreglárselas para mantener el espíritu vivo frente a la adversidad. Leo le ha dado esa voz al personaje femenino de la ópera, y pensé que sería apropiado.

– ¿Este álbum *Natural Affinities*, es tu primera grabación como líder en cuántos años?

– Hace 18 grabé un disco llamado *Conspiracy*. También entonces alguien me llamó para preguntarme si quería grabar para su discográfica, que por entonces era Seeds. Fue Matt Edey, que luego decidió dejar el negocio del disco y se marchó al África Oriental, siendo uno de los que descubrió los restos humanos en Olduvai. Le dije: "Me gustaría que este disco saliera, ¿podemos comprártelo?", y él contestó que por supuesto. De modo que cogimos la compañía, la rebautizamos como *Earthforms*, e hicimos tres prensados del disco. Pero eso fue en 1974, y desde entonces...

– ... Desde entonces has grabado siempre con otra gente. Con Archie Shepp, Gunter Hampel, gente de la que hemos hablado antes. De modo que éste es el primer disco totalmente dirigido por tí en 18 años. Tiene que haber sido apasionante.

– Mira, tengo tres hijos. Vamos a ver, el segundo tiene ahora 17; eso te dirá algo. De hecho, cuando grabamos aquel disco yo estaba embarazada de unas pocas semanas, y él y la pequeña, que ahora tiene 15, han requerido hasta hoy toda mi energía y atención. Ahora que son quinceañeros, he podido utilizar un montón de esa energía para centrarme en un proyecto como el de un disco, pero cuando eran más pequeños podía trabajar con otra gente pero carecía de tiempo y energía para hacerlo como líder.

– ¿Crees que en este momento, después de esos 18 años, tienes perspectiva suficiente para afrontar un proyecto como éste de una forma distinta?

– He aprendido y madurado mucho todo este tiempo. Los niños te obligan a mucho, pero han sido 18 años estupendos. Soy una improvisadora que sólo hace muy poco ha aprendido a escribir música, lo cual cambia mucho las cosas, ¿sabes? Ahora puedo comunicar mis ideas a la gente y hacer que las desarrollen, mientras que antes lo único que podía hacer era formar parte de una estructura ajena, porque aunque escuchase la música, no siempre podía analizarla. De modo que ahora todo lo que se me ocurre, lo que me pasa por la cabeza, voy y lo hago. [Ríe.]

– Bueno, a este disco lo has titulado *Natural Affinities*, es un gran título. Desde luego existe una afinidad natural entre los distintos temas que lo integran. Hay una sensibilidad y cohesión que convierte su escucha en una delicia. ¿Cuáles son tus planes ahora que éste ya está en el bote, como quien dice?



– Estoy trabajando otros temas. Quiero seguir haciendo cosas con guitarras, tengo varias piezas del repertorio que me gustaría oír con guitarra. Y me gustaría seguir trabajando con *multi-track* en la voz. En este disco la he grabado en una sola pista, y quería utilizarlo como un recurso compositivo en el próximo. Tengo también un poema largo que se llama *The Making Of A Drum*, del que ahora no quiero hablar mucho, pero que es un proyecto para percusionistas y voces, tengo alguna idea de quien puede ayudarme con los arreglos de la percusión y quién quiero que toque.

– Trabajas mucho con niños; trabajo educacional, en colegios. Has escrito un *curriculum* y das clases. ¿Cómo va eso? ¿Forma parte de tu proceso educativo o te interesa por tus hijos?

– He querido ser profesora desde los 15 años, y por eso he aceptado trabajos que me lo permiten, en cualquier ocasión, y antes de licenciarme estudié psicología infantil y trabajé en la guardería de la facultad. En verano daba clases de pedagogía. Y cuando no estaba de gira, cogía

ción, exponiéndoles a lo que se conoce como educación multicultural, pero a través de las Artes. Porque para mí, las Artes en cada cultura sintetizan los ideales de ésta, sin tener que entrar para ello en filosofías o temas esotéricos. Basta con coger una canción, un cuadro, un poema o una danza, y compartirlas con los niños, para haberles dado ya una visión de algo que está fuera de su experiencia cultural inmediata.

De modo que me fui a la New York University e hice un *Master en Danza* para escuela elemental, y durante los últimos 20 años he trabajado en ello, enseñando a profesores y trabajando con niños de forma que cualquier asignatura, Lengua o Sociales, Matemáticas o Ciencias, puedan aprenderse a través de la experiencia de las Artes de otra cultura: es una integración del desarrollo creativo y académico. Y esa es mi otra profesión... ■

Traducción: Mario Benso

“Siempre he pensado que poesía, música y danza son una misma cosa. Muchos de mis poemas son en realidad scripts móviles para bailarines. Imágenes, imágenes en movimiento, películas, cosas que mi mente libera visualmente, que se convierten en poesía.”

trabajos en centros de atención infantil como profesora de Artes o de Música, o simplemente como maestra.

Hace 20 años descubrí que los niños tienen un instinto natural para ir más allá de sus experiencias académicas. Hubo unos a los que les enseñé esa canción tan estupenda de Jim Pepper, *Wi-chi-ti-ta*, y querían saber qué significaba, y acabé explicándoles lo de que cada cultura ve el agua como algo importante, y que ésta era una canción de acción de gracias a los espíritus del agua y al vínculo entre el hombre y la Naturaleza, Cristo y el Bautismo. Y querían saber si yo creía en fantasmas, que qué era eso del Espíritu Santo, y por qué San Juan Bautista bautizó a Cristo si Cristo no había cometido pecado. ¡Y eran niños de 8 años!

Me dí cuenta de que había estimulado su inteligencia simplemente enseñándoles una can-

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

Con Ran Blake

1962: *The Newest Sound Around* (RCA)
1989: *You Stepped Out Of A Cloud* (OWL)

Con Gunter Hampel

1969: *The 8th Of July* (Birth Records)
1971: *Spirits* (Birth Records)
1974: *Journey To The Song Within* (Birth Records)
1981: *Cavana* (Birth Records)
Life On This Planet (Birth Records)
1982: *Companion* (Birth Records)
1983: *Jubilation* (Birth Records)
1985: *Fresh Heat: Live At The Sweet Basil* (Birth Records)
1991: *Celestial Glory: Live At The Knitting Factory* (Birth Records)

Con Archie Shepp

1969: *Blasé* (BYG)
1984: *Archie Shepp & Jeanne Lee* (West Wind)

Con Marion Brown

1970: *Afternoon Of A Georgia Faun* (ECM)

Con Anthony Braxton

1972: *Town Hall 1972* (Trio Records)

Con Andrew Cyrille

1979: *Nuba* (Black Saint)

Como Lider

1974: *Conspiracy* (Earthforms)
1992: *Natural Affinities* (OWL)