



Revista de pensament musical

 núm.
 007
 any2010

La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia

Orígen, instrumentación, interpretación y técnicas básicas de composición y arreglos

> JOSÉ MARÍA PEÑALVER VILAR



José María Peñalver Vilar
 Universidad Jaime I de Castellón,
 Facultad de Ciencias Humanas y Sociales,
 Departamento de Educación, Área de Música.

Doctorado en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad de Valencia, Licenciatura Associated Board Royal Schools of Music, Profesor Superior de Clarinete por el Conservatorio Superior de Música de Valencia, Máster en Estética y Creatividad Musical por la Universidad de Valencia.

RESUMEN / INTRODUCCIÓN

Es cierto que la agrupación instrumental más difundida en España, especialmente en la Comunidad Valenciana, es la banda de música, ésta se ha constituido como una sólida institución que compagina y complementa la formación de los jóvenes y las enseñanzas profesionales de música. Sin embargo, hemos comprobado en estos últimos años el auge de otro tipo de formación instrumental: la *big band*. Aunque en muchas ocasiones se han desarrollado en el seno de las sociedades musicales, al igual que las agrupaciones juveniles, pequeñas orquestas y todo tipo de formaciones de música de cámara, la *big band* responde a criterios estilísticos de ejecución y composición distintos a la banda y a la música de tradición europea. El presente artículo tiene carácter formativo y presenta algunos apuntes sobre el origen, la instrumentación, la interpretación y las técnicas básicas de composición y arreglos de la orquesta de jazz por excelencia.

ORIGEN

Varios son los factores que influyeron en la formación y consolidación de la *big band* como la orquesta típica del jazz:

❑ Después del cierre de las salas de Storyville, el barrio de Nueva Orleans dedicado a la prostitución y ha ofrecer trabajos estables y remunerados a los jazzman, los músicos vieron reducidos sus ingresos económicos y emigraron a Chicago y después a New York. Sin embargo, el jazz tradicional del delta del Mississippi era demasiado estridente, primitivo, áspero y chocaba con el estilo refinado de influencia europea de las orquestas de baile que estaban de moda en estas ciudades. Una de las posibles soluciones fue ampliar y adaptar el pequeño formato de los grupos de Nueva Orleans a la instrumentación de las orquestas de entretenimiento, por supuesto, con los arreglos adecuados. Otra opción, como es el caso de Louis Armstrong, la incorporación de improvisadores de reconocido prestigio a las orquestas ya establecidas.

❑ La big band deriva de la ampliación del pequeño conjunto del jazz de Nueva Orleans, el formado por una sección melódica que constaba de trompeta, trombón y clarinete y una sección rítmico-armónica integrada por tuba o contrabajo, banjo, guitarra o piano y percusión. Fletcher Henderson, Don Redman y posteriormente Benny Carter fueron los primeros arreglistas y los responsables de fijar su instrumentación definitiva. El procedimiento consistió, a excepción del clarinete, en doblar o triplicar los instrumentos de viento. La sección de saxos sustituyó progresivamente al clarinete, entre los factores decisivos de esta elección podemos observar que el grupo de saxos tiene un mayor rango dinámico que una sección de clarinetes y de este modo podía equilibrar el volumen de los metales. No obstante, muchos de los instrumentistas de esta sección tocaban varios instrumentos y era habitual encontrar doblajes al clarinete, la flauta e incluso al violín.

❑ La ampliación de la instrumentación creó la necesidad de escribir partes obligadas, entre ellas, introducciones, exposiciones temáticas, *open solos* o espacios reservados para la improvisación con los correspondientes acompañamientos orquestales, pasajes de interludio, reexposiciones y codas. Requisitos que estaban, generalmente, elaborados con antelación, no se creaban sobre la marcha y no se dejaban para momentos antes de la ejecución como en el jazz de Nueva Orleans.

❑ La sonoridad que se consiguió era inédita, original, innovadora, ni siquiera se parecía a los grupos de grandes dimensiones del estilo de las bandas civiles y

militares europeas, de las *brass bands* integradas por músicos negros que ejecutaban *ragtimes*, polcas y marchas u otro tipo de agrupaciones instrumentales. Esto fue debido a la concepción de los arreglos, a los efectos, al modo de producción del sonido de los instrumentos de viento y a las innovaciones rítmicas llevadas a cabo por la sección rítmico-armónica.

⚡ La big band se convirtió en la orquesta que representaba el estilo de jazz de los años 30 también denominado como Era del Swing. Casi toda la nueva música estaba compuesta y concebida para esta agrupación, incluso los temas tradicionales y el repertorio del estilo anterior fue adaptado para este formato. Sus principales exponentes fueron las orquestas de Duke Ellington, Count Basie y Benny Goodman, *big bands* que constituyeron un modelo a imitar por el resto de las orquestas de este período y sentaron las bases de su evolución.

EVOLUCIÓN

Una breve relación de su evolución histórica según los estilos y sus máximos representantes podría ser:

⚡ Swing

Count Basie, Duke Ellington, Fletcher Henderson, Benny Goodman, Don Redman, Artie Shaw, Lionel Hampton, Bob Crosby & Casa Loma Band, Jimmy Lucenford, Harry James, Earl Hines, Bobby 'Blue' Bland, Brian Setzer.

⚡ Post-swing

Woody Herman, Stan Kenton, Claude Thornhill, Urbie Green.

⚡ Bebop

Dizzy Gillespie

⚡ West Coast o cool

Gerry Mulligan, Shorty Rogers, Gil Evans, Gerald Wilson, Ralph Burns.

⚡ Hard bop y Post-bop

Quincy Jones, Buddy Rich, Thad Jones, Mel Lewis, Oliver Nelson, Toshiko Akiyosi, Clarke-Boland Band, Brotherhood of Breath.

⚡ Free jazz

Sun Ra, George Russell, Jazz Composers Orchestra de Carla Bley.

❖ Fusión

Don Ellis, Maynard Ferguson, Les DeMerle Transfusion, Vienna Art Orchestra.

INSTRUMENTACIÓN

La instrumentación básica de una big band, tal como la podemos encontrar hoy en día en los escenarios, se ha establecido en una sección de viento-madera formada por 2 saxofones contraltos, 2 tenores y un barítono; una sección de viento-metal formada por 4 trompetas y 4 trombones; y una sección rítmico-armónica formada por batería, contrabajo, guitarra y piano:

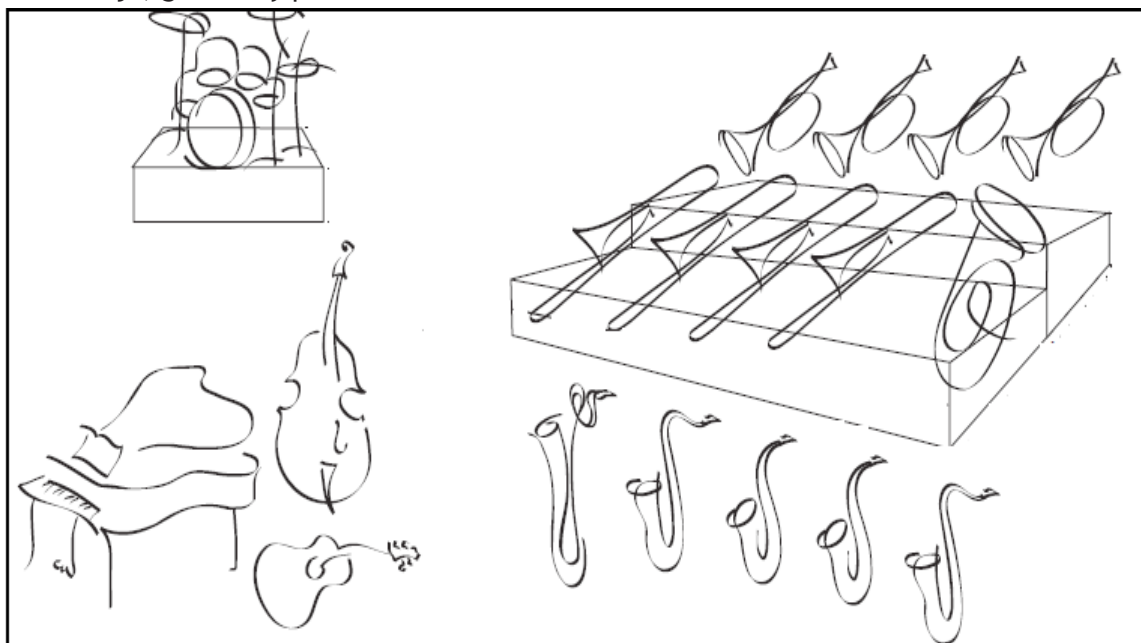


Figura 1. Big Band, plantilla

En la denominada *big band* sinfónica u orquestas típicas de los musicales de Broadway se incorpora una sección de instrumentos de cuerda frotada como si de una pequeña orquesta de cámara se tratara, alguna sección de trompas e incluso la tuba y los bugles.

INTERPRETACIÓN

❖ El Swing

El swing constituye el modelo básico del fraseo de la big band, consiste en una desviación sutil del pulso regular y comprende tres conceptos: la subdivisión, la acentuación y la articulación. Técnicamente hace referencia a las proporciones que se establecen,

en cuanto a duración e intensidad, entre el *down beat* o tiempo fuerte y el *off-beat* o contratiempo. El músico produce deliberadamente un desplazamiento del *tempo* en el cual se tiende a prolongar la duración del primer sonido (*down-beat*) y a reducir el segundo (*off-beat*) obteniendo una rítmica que se aproxima, en principio, a la subdivisión ternaria:

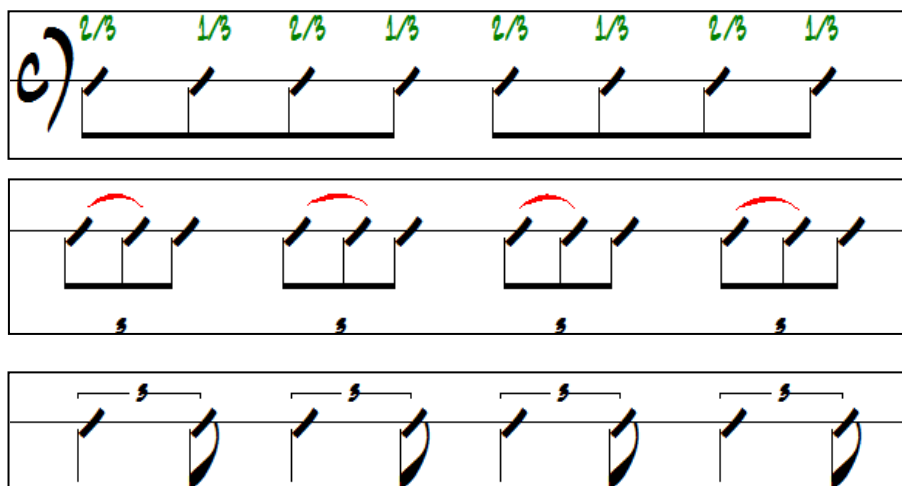


Figura 2. *Swing*, subdivisión ternaria

Nuestro sistema de notación es impreciso para representar gráficamente este tipo de desviaciones rítmicas puesto que existen factores como la velocidad de ejecución, el estilo de jazz, el registro del instrumento y sus características técnicas en cuanto a emisión, articulación etc., que alteran la relación o proporción entre el *down beat* y el *off-beat*. Lo que sí podemos constatar es que las corcheas ya no tienen un valor absoluto respecto a nuestro sistema proporcional de duraciones.

Otro factor a tener en cuenta en el *swing* será la acentuación en la que también se producen cambios que lo diferencian de la música de tradición europea. En el *swing* se acentuarán las subdivisiones o contratiempos además de la acentuación implícita de los tiempos débiles de la sección rítmica, es decir, el *off-beat* en la línea melódica y los tiempos 2 y 4 en la sección rítmica.

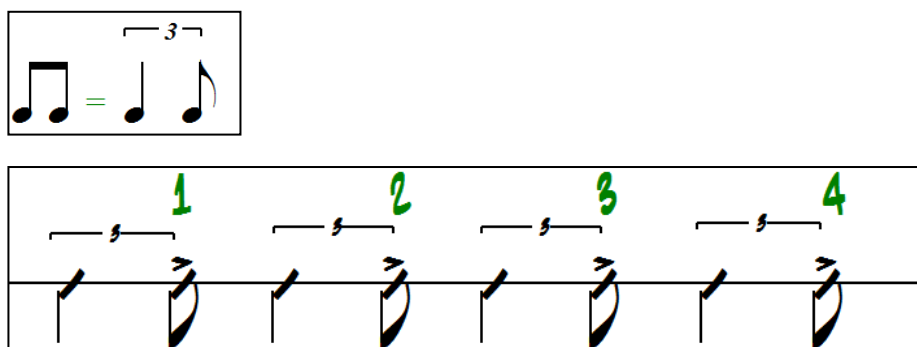


Figura 3. *Swing*, acentuación

El tercer concepto entorno a la representación del modelo básico de swing es la articulación. La tendencia más extendida desde el estilo *be bop* fue iniciar el ataque del sonido en parte débil y ligarlo al siguiente sonido. Este modo de articulación deriva de la acentuación expuesta anteriormente puesto que es bastante lógico hacer coincidir la emisión del sonido con la acentuación:

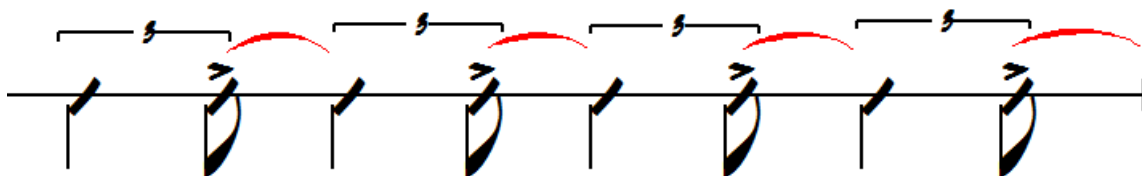


Figura 4. *Swing, articulación dos lidas-dos ligadas*

Por último, y quizás uno de los aspectos más importantes, observamos que para conseguir la conducción y proyección del modelo presentado debemos mantener todo el valor del sonido sobre el que resuelve la ligadura, si esto no es así se produce una sensación no deseada de interrupción o de ritmo entrecortado:

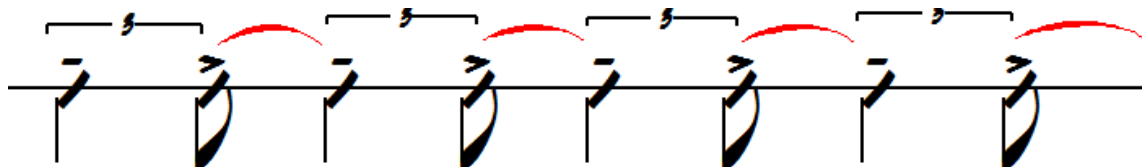


Figura 5. *Swing. Subdivisión, acentuación y articulación*

■ El solfeo rítmico-silábico

El fraseo del jazz aplicado a la interpretación de *big band* está inspirado en un tipo de técnica denominada *scat*. Se trata de un estilo de canto improvisado de carácter instrumental pero interpretado vocalmente mediante el empleo de sílabas, onomatopeyas o vocablos sin sentido. Si los primeros músicos de jazz, debido a su carencia de formación musical, trasladaron a la práctica instrumental su modo de concebir la música a través del canto, en el *scat* el proceso es al contrario. Los cantantes imitaron y adoptaron los modelos instrumentales e incorporaron progresivamente todas las innovaciones y nuevas tendencias que experimentaban los instrumentistas en la evolución del lenguaje jazzístico. La práctica de este tipo de ejecución ha sido el origen de ciertos planteamientos didácticos, concretamente en la pedagogía del jazz ha inspirado un tipo de lectura y repentización a través del solfeo rítmico-silábico que antecede a la

práctica instrumental y prepara su ejecución en relación a los aspectos de acentuación y articulación:

The figure shows three musical examples. The first is a triplet of eighth notes. The second is a bass clef staff with a sequence of eighth notes: OU BA OU BA OU BA OU BA, with slurs and accents. The third is a treble clef staff with a single note labeled OZUI. The fourth is a treble clef staff with a single note labeled OAT.

Figura 6. Solfeo rítmico-silábico

The figure shows a musical staff with the title 'IN THE MOOD' in green above it. The staff contains a sequence of eighth notes with slurs and accents, corresponding to the syllables: OU BA OU OAT OAT OAT OAT BA OU BA OU BA OU BA OU BA OU OZUI OAT.

Figura 7. Ejemplo de solfeo rítmico-silábico sobre la introducción de *In the mood*, Glenn Miller



RECURSOS Y TÉCNICAS BÁSICAS DE COMPOSICIÓN Y ARREGLOS

1. Densidad, peso y amplitud

Son tres conceptos a tener en cuenta a la hora de elaborar o analizar un arreglo. La densidad hace referencia a la cantidad de voces reales que suenan simultáneamente al margen de los doblajes, el peso representa los doblajes a la 8ª y la amplitud la distancia entre el sonido más agudo y el más grave.

2. *Tutti, soli* y *concertado*

Se produce *tutti* cuando toda la *big band* toca la misma figuración, se diferencia del *concertado* en que en este último sólo los instrumentos de viento tocan la misma figuración. Consideramos *soli* cuando sólo una sección está tocando la misma figuración a partir de una densidad mínima de dos voces o más.

3. Armonización en bloque, nota contra nota o textura homofónica

La textura típica y más extendida a la hora de armonizar una melodía es la homofonía donde la conducción de las voces suele ser por movimiento directo. Un recurso muy empleado es la armonización a 5 voces de la sección de saxos donde los dos extremos, saxo contralto y barítono, doblan a octavas la melodía principal (densidad 4, amplitud 1, peso 1):

Glenn Miller, *In the Mood*

The image shows a musical score for two parts: Saxos and Piano / Bajo. The Saxos part is in the treble clef and the Piano / Bajo part is in the bass clef. Both are in 4/4 time. The Saxos part features a melody with accents (>) and a circled note. The Piano / Bajo part features a bass line with red arrows pointing to notes. A red 'A/b' is written above the piano part. A blue vertical line separates the two staves.

Figura 8. Armonización en bloque, *In the mood*, Glenn Miller

4. La sección rítmica

Está formada por 4 instrumentos: guitarra, piano, contrabajo y batería. Su función básica es rítmico-armónica con posibilidades melódicas tanto como solista como *soli*,

lead o doblaje de una sección. Existen varios modos de escritura, cuando su función es exclusivamente de acompañamiento se escribe cifrada. Se establece un ritmo determinado o característico al principio de la partitura el cuál se ejecuta en forma de *ostinato* dejando la inversión y la disposición de los acordes a criterio del instrumentista:

ALL OF ME

The score shows four staves: GUITAR, PIANO, CONTRABASS, and DRUM SET. The guitar staff has four measures of chords: CMaj7, E7, A7, and Dmin7. The piano and bass staves are filled with rhythmic slashes. The drum set staff has two measures: 'SUSING' and 'SIMILE'.

Figura 9. Sección rítmica cifrada

Cuando se desea un ritmo específico se escribe con notación rítmica, después de este pasaje vuelve a ejecutarse el ritmo característico indicando *simile*:

ALL OF ME

The score shows a single staff for GUITAR. It has four measures of specific rhythmic notation with accents (^) and chords: CMaj7, E7, A7, and Dmin7.

Figura 10. Sección rítmica, ritmo específico

Cuando se desea una determinada disposición o una conducción del sonido más agudo sólo se escribe la nota *lead*:

ALL OF ME

GUITAR

Figura 11. Sección rítmica, nota lead

En definitiva, podemos emplear y combinar partes cifradas con pasajes *obligatos* como es el caso de la escritura de efectos rítmicos puntuales para la batería, la notación opcional de la línea de bajo, el *voicing* específico para el piano, la rítmica y el doblaje de las melodías cuando empleamos la sección rítmica con función melódica, etc.:

ALL OF ME

GUITAR

PIANO

DOUBLE BASS

DRUM SET

Figura 12. Sección rítmica cifrada con pasajes obligatos

5. Background

Representa una especie de fondo o soporte armónico, la propia sección rítmica ya produce un tipo de background rítmico-armónico, sin embargo, cualquier sección de la *big band* puede ofrecer una línea melódica que sugiera, defina o refuerce los cambios de la progresión armónica. Para ello utilizamos las notas guía y su conducción melódica por el grado más próximo, éstas son: la 3ª y la 7ª del acorde.

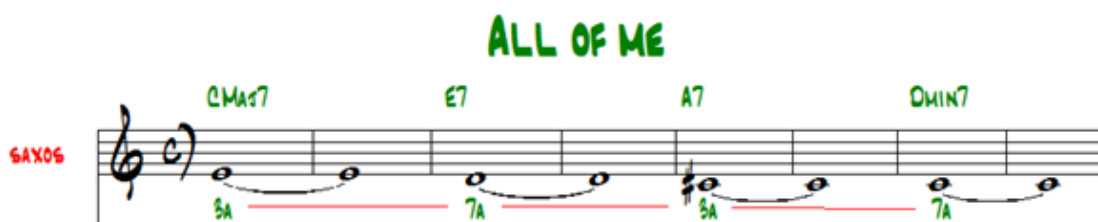


Figura 13. Background, secció de saxos

6. *Call and response*, efecto de pregunta-respuesta entre las secciones basado en *riffs* o frases cortas empleadas en *ostinato*.

Esta forma de ejecución tiene su origen en los *work songs* o cantos de trabajo, encontramos las primeras muestras grabadas en formas como el *blues*. Las intervenciones del cantante representan la pregunta a la que le precede la respuesta del coro o la intervención instrumental. Esta alternancia en el discurso rítmico-melódico se adaptará al formato orquestal y será un efecto *antifónico* característico de la escritura para las secciones de la *big band*.

Jumpin' at the Woodside de Count Basie constituye un ejemplo claro y sencillo de pregunta-respuesta en *ostinato* basada en la alternancia entre las secciones de metal y madera de la *big band*. Se desarrolla sobre un *riff* o pequeño motivo rítmico-melódico de 4 sonidos en los saxos que es respondido con un diseño claramente rítmico del metal armonizado a 3 voces. La armonía es de tónica-dominante y se basa en los acordes Bb6 y F7, el motivo melódico de los saxos resuelve en un sonido mantenido (sol) que se corresponde con la 6ª del acorde de tónica y la 9ª del acorde de dominante: (Figura 14)



The image displays a musical score for the piece "Jumpin' at the Woodside, Count Basie Bugle call Rag" by Benny Goodman and his Orchestra. The score is presented in two systems. The first system includes staves for Trumpet (METAL), Saxophone (SAXOS), Piano (PIANO), Bass (BASS), and Drum Set (DRUM SET). The second system includes staves for Trumpet (METAL), Saxophone (SAXOS), Piano (PIANO), Bass (BASS), and Drum Set (DRUM SET). Annotations include "x4" in blue above the first measure of several staves, and "RESACENTA" and "FRECUENTA" in red above the saxophone staves. Chord symbols "Bb6" and "F7" are written in red above the bass and piano staves respectively.

Figura 14. *Jumpin' at the Woodside, Count Basie Bugle call Rag*, Benny Goodman and his Orchestra



Figura 15. *Bugle call Rag*, Benny Goodman and his Orchestra
Manteca, Dizzy Gillespie Orchestra

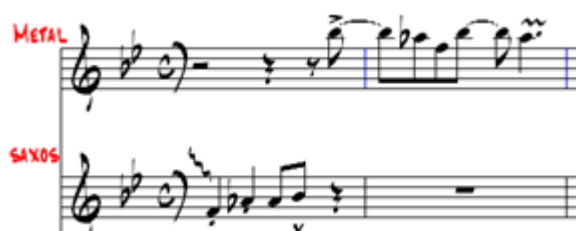


Figura 16. *Manteca*, Dizzy Gillespie Orchestra

7. La sonoridad

La denominada *hot intonation* es el aspecto principal de la formación de la sonoridad típica del jazz y por consiguiente de la *big band*. En los orígenes del jazz, los negros liberados de la esclavitud adquirieron instrumentos musicales de segunda mano procedentes de las bandas de música europeas asentadas en Nueva Orleans. La única referencia musical que poseían era su propia tradición a través del canto puesto que carecían de las nociones y de la técnica instrumental específica. Podemos deducir que el término responde a una trasladación de la peculiar forma de cantar del negro a la práctica instrumental, el cual, al no poseer formación musical, decide imitar con los instrumentos lo que canta. Conlleva el empleo de portamentos, vibrato, gemidos, trémolos, suspiros, pausas y ruido (MICHELS, 1982b:539), (COOKE, 2000:13), (BERENDT, 2002:263) (SOUTHERN, 2001:385) (GIOA, 2002:73) y deriva de las inflexiones de la lengua nativa y de los modelos africanos. Sin duda alguna, este hecho repercutirá en la producción del sonido, en el timbre y en la modificación deliberada de la entonación en la práctica instrumental con respecto a la tradición musical europea.



8. Los efectos

BEND Y LEAP

Son términos que se confunden habitualmente, ambos son *glissandos* efectuados de un modo particular. El *bend* se produce cuando atacamos el sonido, descendemos ligeramente su afinación relajando la embocadura y volvemos a la afinación real. El *leap*, se produce cuando atacamos directamente el sonido por debajo de la afinación y posteriormente alcanzamos el sonido real. El campo de libertad o diferencia de afinación entre los sonidos reales y el *glissando*, a excepción de algunos saxofonistas como Jonhhy Jugges o Ben Wester, no suele exceder la amplitud de un tono.

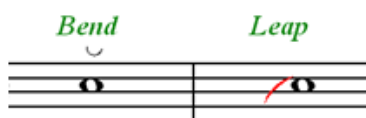


Figura 17. Bend y Leap

Shake o batido

Efecto típico en la sección de metal, consiste en atacar el sonido y producir una especie de trémolo o trino de labio a distancia, aproximadamente, de una 3ªm ascendente. Se realiza de modo rápido, explosivo o brusco desde el principio de la emisión del sonido. Se emplea tanto al unísono como armonizado a varias voces.

La partitura muestra cuatro voces de trompetas (Trumpet in Bb 1, 2, 3, 4) en clave de sol y tiempo común. Se ven acordes C7 y G7 marcados en rojo. El efecto de Shake se indica con una línea ondulada sobre las notas.

Figura 18. Shake, Tequila, sección de trompetas

GROWL

El *growl*, “gruñir”, produce un efecto de gruñido en los instrumentos de viento al combinarse, simultáneamente, el canto con la emisión convencional del sonido. Algunos autores lo confunden con el *frullato* (HERRERA, 1986:101) cuyo efecto ya se empleaba en la música de tradición Europea y se provoca por la vibración de la lengua. El *growl* se obtiene cuando la frecuencia que cantamos, indeterminada, choca con el sonido producido por el instrumento y provoca un efecto de distorsión. Los compositores vanguardistas lo denominan *voz y sonido* representado gráficamente la frecuencia exacta de ambos sonidos.

GHOST NOTES, NOTAS FANTASMA

Son sonidos con efecto muteado, es decir, se emiten con una dinámica bastante inferior al resto de los sonidos de un pasaje o diseño melódico, provocan una sensación de relieve proyectando los sonidos reales. Suelen escribirse con un aspa o señaladas entres corchetes.



Figura 19. *Notas fantasmas*

FALSAS DIGITACIONES, EFECTOS DE ABIERTO-CERRADO

Las *falsas digitaciones* son cambios de digitación sobre una misma nota. El resultado sonoro produce la sensación de cambio de timbre, un efecto contrastante de oscuro-brillante y un recurso para resaltar aspectos rítmicos. En los instrumentos de viento-madera se consigue combinando las digitaciones convencionales con otras alternativas, en los instrumentos de viento-metal, además del procedimiento expuesto, se consigue fácilmente abriendo y cerrando la obertura de los pabellones y las campanas.



SUBTONE

Provoca un sonido destimbrado, se consigue relajando ligeramente la embocadura generalmente en los saxos. Se emplea en pasajes lentos, en el registro grave y con dinámica suave o *piano*. Produce una sensación de sonido velado, oscuro o amortiguado y en algunos casos con una mayor proporción de aire en el sonido.

EMPLEO DE LAS SORDINAS EN EL METAL

:: Plunger

En su forma original era la parte de goma de un desatascador de tuberías. Producen efectos de abierto-cerrado y sonidos vocalizados. Su técnica se basa en colocar la sordina sobre el pabellón del instrumento y en modificar el grado de apertura el cuál provoca un efecto de wah-wah.

:: Straight

Produce una sensación de lejanía y generación de eco por la absorción del sonido. El resultado provoca una impresión de sonido apagado pero brillante.

:: Cup

Cónica y con forma de copa en el extremo más ancho a veces recubierto de fieltro. Reduce el volumen y el tono incisivo de la trompeta.

:: Bubble

Producen un sonido muy peculiar, como una especie de zumbido especialmente en el registro medio-grave.

:: Bucket

De forma cúbica, ofrecen un efecto misterioso que es a la vez profundo y hueco.

:: Wah-Wah

Es un tubo de metal que se ajusta al pabellón y va sellado con un cuello de metal. Su timbre etéreo varía, dependiendo de cuánto se la introduzca en la sordina.

9. La improvisación

Si aceptamos que el improvisador es un compositor en potencia y que al igual que el compositor tradicional, parte de las mismas premisas para organizar, seleccionar y modificar el material sonoro, advertimos que las técnicas de improvisación en el jazz

se aproximan a los procedimientos compositivos convencionales. El compositor dispone de unos recursos que han sido asentados por la tradición y asimilados en el oficio, estos son: la repetición, la imitación, la variación y el desarrollo. Este tipo de procedimientos compositivos son los mismos que utiliza el improvisador observando una notable diferencia, mientras que el compositor dispone de un relativo tiempo para crear con antelación el improvisador crea en el momento valorándose la capacidad de reacción y de adaptación a una situación concreta.

Sin duda alguna, el trampolín para interpretar e improvisar jazz es tocar en una *big band*, es allí donde unificamos conceptos y criterios con el resto de los músicos y aprendemos la técnica y el lenguaje de esta música.

CONCLUSIONES

Desde el punto de vista de la música europea, este tipo de agrupación respondería más a un conjunto de cámara que a una gran orquesta. Sin embargo, la *big band* es comparable a la orquesta sinfónica en la música clásica, existe un reconocido y catalogado volumen de obras maestras compuestas para esta formación, ha superado la prueba del tiempo y ha consolidado su plantilla como la orquesta típica del jazz.

En un futuro la *big band* podría emanciparse y constituirse como una sociedad similar a la banda puesto que cumple con los mismos principios de organización, rigor, finalidades formativas y compromiso con la difusión artística y participación en la oferta cultural de los municipios además de compartir la fraternidad e ilusión de una comunidad de músicos.

REFERENCIAS

- BERENDT, J. (2002): *El Jazz*, México, Fondo de Cultura Económica.
- COOKE, M. (2000): *Jazz*, Barcelona. Destino.
- FORDHAM, J. (1994): *Jazz*, Tolosa. Editorial Raíces.
- GIOIA, T. (2002): *Historia del jazz*. Madrid, Fondo de cultura económica.
- HERRERA, E. (1995): *Teoría musical y armonía moderna*, vol I, Barcelona, Antoni Bosch.
- ITURRALDE, P. (1990): *324 Escalas para la improvisación del jazz*. Madrid, Opera tres.
- KLOSE, H. (1951): *Método para clarinete*, Madrid, Ed. Castellana, Traducción y revisión por Antonio Carmona, Editorial Música Moderna.
- SOUTHERN, E. (2001): *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid, Akal.
- TIRRO, F. (2001a): *Historia del Jazz clásico*. Barcelona, Robinbook.
- TIRRO, F. (2001b): *Historia del Jazz moderno*. Barcelona, ediciones Robinbook.
- WILLIAMS, M. (1990): *La tradición del jazz*. Madrid, Taurus humanidades.