

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE MÚSICA

Mujeres Chilenas en el Jazz

Dos estudios de caso: Melissa Aldana y Camila Meza

Tesis para optar al Grado de Licenciada en Música

ANGÉLICA SOFÍA ARTEAGA ARRIAGADA

Profesora Guía: Patricia Díaz

Santiago de Chile, 2023.

Dedico esta investigación a todas las personas que aman
y sueñan a través de la música

AGRADECIMIENTOS

Si mencionara a todas las personas que ayudaron en mi proceso académico y de investigación, haciendo posible llegar hasta aquí, sería una lista muy extensa. Principalmente, quiero agradecer a mi familia, profesores, amigos y compañeros, contribuyendo en mi proceso de mejorar como música y persona.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	7
I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	9
1.1. Antecedentes	9
1.2. Problematización.....	11
1.3. Justificación	12
1.4. Preguntas de investigación.....	12
1.4.1. Pregunta principal.....	12
1.4.2. Preguntas secundarias	13
1.5. Objetivos	13
1.5.1. Objetivo Principal	13
1.5.2. Objetivos secundarios	13
II. MARCO TEÓRICO	14
2.1. Historia del jazz	14
2.1.1. Blues.....	16
2.1.2. Ragtime	18
2.1.3. Jazz moderno.....	20
2.1.4. Jazz en Chile.....	23
2.2. Mujeres y música	26
2.2.1 Mujeres en el jazz	26

2.2.2. Mujeres y Feminismo.....	31
2.2.2.1. Feminismo Interseccional.....	33
2.2.2.2. Feminismo de género y diferencia sexual	35
2.2.2.3. Crítica al capitalismo organizado de estado androcéntrico	36
2.3. Música y psicología	38
2.3.1. Inteligencia emocional	41
III. MARCO METODOLÓGICO.....	43
3.1 Enfoque de la investigación	43
3.2. Nivel o tipo de estudio	43
3.3. Universo.....	44
3.4. Muestra	44
3.4.1. Submuestra.....	44
3.4.2. Criterio de selección.....	44
3.5. Técnicas y herramientas de recolección de datos	45
3.6. Técnicas de análisis.....	45
IV. DESARROLLO Y ANÁLISIS	46
CAPÍTULO 1:	
LA MUJER EN EL JAZZ EN CHILE	46
CAPÍTULO 2:	
EMOCIONALIDAD.....	55

2.1. Emociones y música	55
2.2. Herramientas emocionales para el desarrollo musical.....	57
CAPÍTULO 3:	
MELISSA ALDANA: UNA JAZZISTA GLOBAL.....	59
3.1. Biografía de Melissa Aldana.....	59
3.2. El saxofón de Melissa Aldana.....	65
CAPÍTULO 4:	
CAMILA MEZA: VOZ Y GUITARRA JAZZ	70
4.1. Biografía de Camila Meza	70
4.2. La guitarra y la voz de Camila Meza	76
CAPÍTULO 5:	
ANÁLISIS MUSICOLÓGICO.....	83
5.1. Análisis de “12 Stars” del disco “12 Stars” de Melissa Aldana	83
5.2. Análisis de “Ámbar” del disco “Ámbar” de Camila Meza	86
CONCLUSIONES.....	90
BIBLIOGRAFÍA Y LINKOGRAFÍA.....	93
DISCOGRAFÍA	96
ANEXOS.....	97

INTRODUCCIÓN

Esta investigación aborda la actual construcción de la presencia de mujeres chilenas en la escena del jazz; desde una perspectiva de género y los diversos desafíos de ser una intérprete musical a nivel social, musical, cultural y psicológico. Se realiza a partir de dos estudios de caso: Melissa Aldana y Camila Meza. Permite dar a conocer los distintos fenómenos que engloban el rol de la mujer interprete; el desarrollo de un discurso propio, los desafíos que enfrentan en la escena musical y las herramientas adquiridas para la excelencia y el profesionalismo.

Las motivaciones personales que dan origen a esta tesis surgen desde mi experiencia como música, compositora y estudiante de la carrera de Interpretación Musical con mención en piano de la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Antes de iniciar mi proceso académico, mi interés por estudiar y profundizar en la música latinoamericana y popular fue el que me llevó a descubrir el mundo del jazz. Estuve influenciada tanto por compañeros/as y profesores/as de la misma universidad, como por distintos músicos/as de la escena con los que me rodeaba. Durante el transcurso de la carrera, surge la necesidad de indagar en aspectos históricos del jazz para comprender sus orígenes; pudiendo relacionarlos amplia y personalmente con los conocimientos de teoría, armonía e improvisación, los cuales son la base para tocar y componer. En la historia del jazz en Chile, así como en la historia de la música en general, existen pocos registros y estudios que reconozcan el trabajo de mujeres músicas y compositoras; por lo que, en conjunto con mi propia formación como música, significó una motivación para realizar esta tesis.

Para realizar dicha investigación, en primera instancia se profundiza en la historia del jazz a nivel mundial y luego en Chile; posteriormente se presentan teorías de enfoque feminista para profundizar en aspectos de género e interseccionalidad, y finalmente conceptos que relacionan la psicología con la música. De esta manera se presentan distintas perspectivas e información necesaria para ahondar en el análisis de la presencia de mujeres en la escena del jazz y el desarrollo musical de los dos estudios de caso, junto con entregar herramientas a nivel musical y psicológico relacionada al rol de la intérprete y compositora musical.

Finalmente, se presenta un análisis musicológico de una obra de cada música, junto con incorporar todos los tópicos ya mencionados.

I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Antecedentes

Históricamente la presencia de las mujeres intérpretes y compositoras en el mundo del jazz ha sido un tema que se ha investigado poco, ya que el contexto en que se desarrolla este género ha presentado una serie de restricciones tanto a nivel cultural, social, político, hasta tecnológicas:

Las mujeres jazzista en Chile han estado re-significando y resituando su posición -de anuencia o renuencia- frente al “patriarcado musical” con el cual han debido dialogar y negociar sus búsquedas creativas, reguladas por el mismo modelo que antiguamente la postergó, procesando y aprovechando esta ubicación satelital para implementar desde ahí su diversos grados de adscripción (acatamiento, naturalización) o desplazamiento (subversión, resistencia) respecto de este canon centrar todavía hegemónico.” (Green, 1997 citado por Vera-Cifras, 2017, p.4)

Se hace un gran énfasis al desarrollo poco reconocido de la mujer en la historia de este género, sin embargo, existe una especie de resistencia o batalla por mantener una memoria, reconstruyendo y reescribiendo una historia que sea capaz de representar un nuevo habitar mas allá del mundo masculino (Vera, 2018); un habitar que si bien ha sido silenciado, siempre ha existido y hoy en día se constituye a través de elementos tan presentes en el jazz como son la disciplina, la constancia y el virtuosismo, como también un mensaje social y rupturista que describe hasta la parte más íntima de estas intérpretes y compositoras.

Hay un importante aspecto a destacar dentro de la presencia femenina en el jazz y tiene relación con la manera en que se desarrolla el desempeño de las distintas intérpretes bajo el particular contexto que viven mencionado anteriormente, incluso existiendo distintas adversidades, podemos identificar un conjunto de elementos claves que permiten que puedan establecerse en la escena musical y mantenerse en constante crecimiento profesional, más allá del género y sobre todo en los tiempos actuales:

Dado que la música es una expresión que está relacionada con el humano, la sociedad y los misterios filosóficos de la vida, el desempeño del músico se desarrolla en el contexto de la sociedad y la vida en sí misma, en relación a esto se puede dilucidar un concepto fundamental para el desarrollo y desempeño de un músico y está totalmente relacionado con la optimización del desempeño; es la espontaneidad musical(musicalidad), desarrollar este concepto y descubrir los fundamentos que colaboran con el desarrollo de esta facultad, ya que podría desarrollar una expresión musical óptima, sincera, más abundante y diversa. (Dubo, 2019)

Todos estos factores son esenciales para analizar la actual y constante construcción de la presencia de mujeres chilenas en el jazz, tanto desde una perspectiva de género, como desde los diversos desafíos que comprende ser un intérprete en este género musical, bajo las específicas y distintas condiciones sociales y culturales que se han dado en sus respectivas formaciones.

1.2. Problematización

Dentro de la escena musical del jazz siempre han existido mujeres intérpretes y compositoras que han tenido poco reconocimiento, sin embargo, estos últimos años podemos notar la presencia de algunas que han logrado sobresalir y destacar como intérpretes y compositoras a nivel nacional e internacional, de las cuales se destacan dos en particular: Melissa Aldana y Camila Meza, que utilizaremos como estudio de caso. A partir de esto, surgen las siguientes preguntas: ¿Cuál es la visibilidad que tienen las mujeres en la música? ¿Por qué solo llegan a consolidarse un sector reducido y específico de mujeres en la escena del jazz, como Melissa Aldana y Camila Meza? Estos cuestionamientos nos llevan a replantearnos la configuración social y cultural en la que actualmente se desenvuelve un músico de la escena musical, pero también hay una parte relevante a la hora de analizar la trayectoria de un músico; y que es justamente la adquisición de conocimientos técnicos, métodos de estudio, enfoques interpretativos, entre muchos más. ¿La formación musical fue significativa para alcanzar el nivel de excelencia que hoy logran Melissa Aldana y Camila Meza? ¿Cuáles fueron los procesos en términos formativos académicos y no académicos? Todos estos factores llevados a problematización, relacionados con el género y el desempeño de un músico son clave para adentrarnos y tener un mejor acercamiento al trabajo musical de las intérpretes y compositoras de jazz chilenas y su propia existencia como tal; entendiendo la música que ellas crean y transmiten como diferentes propuestas con un grado de complejidad muy personal, alcanzado con minuciosidad y una cierta asertividad para lograr un trasfondo sensible con diversas metáforas y alusiones a la historia de cada una de ellas. Desde esta problemática: ¿Cuál es la visión que tienen al momento de desarrollar su música original e

improvisada? ¿Qué es lo que las caracteriza como intérpretes y compositoras en un contexto de género? ¿Cómo se plasma en su música la esencia y el mensaje que buscan transmitir?

1.3. Justificación

Dentro de la escena musical del jazz, ha habido poco estudio acerca de la presencia de mujeres chilenas jazzistas de la actualidad, por lo que este estudio puede contribuir a una mirada más profunda y precisa de lo que ocurre en el proceso del desarrollo musical en el jazz y el surgimiento de nuevas generaciones de mujeres en este campo musical. Considerando todos los factores que rodean el género como lo son el alto nivel técnico, la competencia, el virtuosismo y la fuerte presencia masculina, este estudio busca ser un aporte al conocimiento y reconocimiento del trabajo musical de las mujeres chilenas en el ámbito del jazz, a través de las propuestas musicales destacadas de Melissa Aldana y Camila Meza, para así tener diferentes historias y aspectos a analizar dentro de una temática de género, su proceso formativo profesional y sus visiones musicales como tal.

1.4. Preguntas de investigación

1.4.1. Pregunta principal

- a. ¿De qué manera Melissa Aldana y Camila Meza desarrollan sus discursos musicales en el género del jazz?

1.4.2. Preguntas secundarias

- a. ¿Cómo se ha llevado a cabo el desarrollo de la carrera profesional de Melissa Aldana y Camila Meza en el jazz?
- b. ¿Cuáles son las experiencias y desafíos que enfrentan Melissa Aldana y Camila Meza en la escena musical del jazz?
- c. ¿Cómo han influido sus experiencias culturales, sociales y de formación musical en su desarrollo y trayectoria como músicas de jazz?

1.5. Objetivos

1.5.1. Objetivo Principal

- a. Determinar de qué manera Melissa Aldana y Camila Meza desarrollan sus discursos musicales en el género del jazz .

1.5.2. Objetivos secundarios

- a. Describir como se lleva a cabo el proceso profesional de Melissa Aldana y Camila Meza
- b. Identificar las experiencias y desafíos que enfrentan Melissa Aldana y Camila Meza en la escena del jazz
- c. Distinguir las diferentes influencias sociales y culturales en la formación musical de Melissa Aldana y Camila Meza

II. MARCO TEÓRICO

2.1. Historia del jazz

Los orígenes del jazz datan a mediados del siglo XIX, en el sur de los Estados Unidos, dentro de las comunidades afroamericanas, usando una amalgama de elementos extraídos de músicas euro-americanas y de tribus africanas (Menanteau, 2006). Si bien los esclavos negros que fueron llevados a América del Norte provenían de diversas regiones de África, la mayoría habían sido arrancados de los clanes y tribus que habitaban la costa occidental del continente africano al sur del desierto del Sahara (Tirro, 2007, p.26). Unos de los primeros registros sobre los orígenes de la música afroamericana se hallan en las danzas de esclavos que se realizaban en Congo Square (Plaza del Congo), ubicado aproximadamente en el actual Louis Armstrong Park (Gioia, 2002).

La danza en sí, con sus grupos de personas en movimiento circular (con un diámetro máximo de tres metros), remite a una de las ceremonias rituales más extendidas en África. Este movimiento rotatorio, contrario a las agujas del reloj, ha sido observado por los etnógrafos en diferentes partes del continente y bajo diversas formas. En la América de habla inglesa esta danza recibió el nombre de *ring shout*, y su aparición en New Orleans es sólo uno de los muchos casos documentados (Gioia, 2002, p.12). De esta manera se va desarrollando un proceso de sincretismo de elementos culturales europeos, africanos y americanos que darían pie al surgimiento del Jazz en Nueva Orleans. Anteriormente, durante el siglo XVIII era muy característico en el contexto de esclavitud las rebeliones de los esclavos contra la población blanca, en donde los tambores cumplían un papel fundamental para poder dar señales entre las comunidades afroamericanas y defenderse de los ataques. Por lo cual, surgieron prohibiciones del uso del tambor, cuernos o trompas y demás instrumentos de gran resonancia (Gioia, 2002). De igual manera se intentó a través de

organizaciones religiosas controlar y reprimir los elementos culturales expresados a través de la música africana, imponiendo la forma del cristianismo europeo en la música de los esclavos con poco éxito:

Los negros habían africanizando los salmos hasta tal punto que muchos observadores describirían los himnos de iglesia negros como una misteriosa música africana. En primer lugar prolongaban y hacían cibrar hasta tal punto los textos de los himnos que solo un ángel podría descifrar lo que se cantaba. [...] El resultado es una música tan poderosa y original como el jazz, pero profundamente melancólica, pues es un canto surgido de gentes que vivía serias dificultades (Lomax, 1993, p.81 citado por Gioia, 2002).

Otro precedente del jazz son los cantos de trabajo, los cuales se dan en un contexto netamente africano, ya que se daban en los campos de cultivo en donde trabajaban los esclavos, caracterizados por cantos y gritos que hablan sobre el trabajo forzado que vivían en esos tiempos a través de preguntas y respuestas:

El patrón de llamada y respuesta que predomina en la música africana aparece también en los cantos de trabajo, el blues, el jazz, entre otros; “sin embargo, en su forma original africana, el modelo de llamada y respuesta es un fenómeno tan propio de la integración social como de la estructura musical (Gioia, 2002, p.18).

La capacidad en sí que tiene la esencia del de la musica africana de transformar y adaptar las formas y elementos europeos de manera propia y a la vez innovadora acorde al proceso social y político en el que se encuentra inmerso en las distintas etapas históricas es una fuerte influencia para el desarrollo de la musica moderna y popular.

2.1.1. Blues

Otro gran estilo que surge como un gran componente en la historia del jazz es el blues, originario en el delta del Mississippi como una forma de liberación de la expresión afroamericana, en comparación al carácter religioso y ceremonial de los cantos de trabajo o espirituales, el blues da pie a la expresión individual de los sentimientos como el dolor, melancolía, nostalgia y deseos profundos que experimentaban las personas de la comunidad afroamericana:

Este medio de expresión ofrecía una catarsis, una idealización de las difíciles circunstancias vitales y, curiosamente, una alentadora sensación de dominio de las tristes circunstancias descritas por el blues. En ese sentido, el blues nos ofrece un enigma psicológico tan profundo como los que plantea la tragedia clásica. Al menos desde Aristóteles se ha especulado sobre cómo el arte halla satisfacción -en el artista y en el público- al reflexionar sobre lo opresivo y lo trágico (Gioia, 2002, p.23).

La estructura del blues consta de doce compases, en armonía de tónica, dominante y subdominante, en conjunto al uso de escalas pentatónicas, generándose en esta última una transformación importante entre la escala pentatónica africana y la escala diatónica occidental. Este encuentro genera una sonoridad particular en el blues, el cual refleja muy bien el sentimiento de lamento y

dolor del estilo. Se puede apreciar el mensaje de las letras de blues en el siguiente extracto de Robert Johnson interpretando “Cross Road Blues”, acompañando su voz con guitarra:

I went to the crossroad, fell down on my knees

(Fui a la encrucijada, caí de rodillas)

I went to the crossroad, fell down on my knees

(Fui a la encrucijada, caí de rodillas)

Asked the Lord above, "Have mercy, now, save poor Bob if you please"

(Le preguntó al Señor arriba: "Ten piedad, ahora, salva al pobre Bob, por favor")

Yeah, standin' at the crossroad, tried to flag a ride

(Sí, de pie en la encrucijada, trató de marcar un viaje)

Ooh-ee, I tried to flag a ride

(Ooh-ee, traté de marcar un viaje)

Didn't nobody seem to know me, babe, everybody pass me by

(Nadie parecía conocerme, nena, todos me pasan de largo) (Johnson, 1936).

En este extracto podemos apreciar el gran sentimiento de tristeza y abandono pero también es transmitido a modo de evidenciar una realidad muy común para las personas afroamericanas, por lo que invita a interpretar y reflexionar acerca de la profundidad presente de una forma más poética y simbólica.

2.1.2. Ragtime

Otro estilo precedente del jazz es el ragtime, desarrollado en gran medida en Missouri, el cual breve y concisamente se diferencia del blues en que este último se define como *“forma de composición y el ragtime como estilo de interpretación instrumental, principalmente pianística”* (Gioia, 2002, p.35). A menudo el ragtime fue denominado jazz como tal, caracterizado por ritmos sincopados y formato de banda, en donde el piano tenía un gran protagonismo. En este punto la interacción entre elementos africanos y europeos había logrado un desarrollo importante en cuanto a la fusión y al choque que generaba en lo compositivo como nuevas propuestas de música popular, estando muy presente la improvisación y el carácter espontáneo del mismo, al mismo tiempo manteniendo un carácter de seriedad y sofisticación entre los músicos que interactuaban en este nuevo, diverso y llamativo lenguaje musical (Gioia, 2002).

El panorama de la ciudad de Nueva Orleans comienza a cambiar a fines del siglo XIX con los desfiles de bandas de metales en desfiles callejeros, con temáticas sociales o políticas, buscando llegar a un público más amplio que solo el afroamericano. Comienzan a aparecer muchas nuevas propuestas musicales que se definirían como un tipo de jazz o un tipo de forma típica de tocar consideradas como jazz, destacando la figura de la corneta en ese nuevo desarrollo; cornetistas como Buddy Bolden, considerado el padre del jazz, Bunk Johnson, Mutt Carey, y dentro de los trompetistas destacar a Louis Armstrong como “el mejor trompetista de Nueva Orleans” (Gioia, 2002). También comienzan a aparecer músicos blancos y criollos en las bandas, algo que no se había visto, y que comienza a generar una cierta categorización de los estilos y formas en que se entiende este surgiente género musical. Con las primeras grabaciones se difunde mucho más y las bandas comienzan a expandirse a nuevas zonas de Estados Unidos y a Europa. A mediados del

siglo XX se define como la era del solista en el jazz, donde Armstrong cumple un rol importante en la reconfiguración de la jerarquía o nivel de importancia que anteriormente era encabezado por el conjunto de la banda (Gioia, 2002), pasaba a estar enfocado en el solista y sus destrezas para improvisar y demostrar un dominio más personal y competitivo, donde el solista era el centro del jazz y debía demostrar un alto dominio creativo en el lenguaje a través de su instrumento.

En los años que prosiguieron a la Primera Guerra Mundial, la ciudad de Harlem se vuelve foco importante para la cultura afroamericana (Gioia, 2002). Comienza a expandirse la población; el jazz también crece y surgen más espacios para este género musical, a pesar de que aún existía en la sociedad norteamericana un fuerte racismo y rechazo a la cultura afroamericana. Aparecen importantes figuras como la de Don Redman, Benny Carter, Duke Ellington como agentes claves para la nueva transformación del jazz.

Don Redman fue un agente clave en la transformación de esta banda de baile no procedió de ninguna de estas fuentes. Más que ningún otro de estos músicos justamente célebres, Don Redman fue un agente clave en la transformación de esta banda de baile (de Henderson) en un influyente nexo entre la era del jazz y la era del swing. (Gioia, 2002).

Así es como se da inicio, entre estos destacados instrumentistas y arreglista, a un nuevo estilo de músicaailable llamado swing, el cual ofrecía una energía llena de raíces afroamericanas pero con un carácter aún más popular y logrando una gran aceptación para las nuevas definiciones culturales del país y en el extranjero.

[...]el swing más ligero y rítmico del estilo naciente reflejaba un nuevo énfasis musical que se alejaba de las complejidades y la tendencia a la música culta que habían caracterizado de manera creciente la obra de Ellington en la primera etapa de la década. La música swing era profundamente populista y tenía pocas pretensiones intelectuales. Claramente había algo nuevo en el aire: la comercialización del jazz como el sonido de masas de la música norteamericana (Gioia, 2002)

2.1.3. Jazz moderno

Hacia fines de la Segunda Guerra Mundial, cierto sector de músicos de jazz comenzaron a percibir en el swing y las bigbands ciertas limitancias al momento de improvisar y la falta de presencia en cuanto al trabajo armónico en las composiciones.

[...] estos mismos músicos habían dado con nuevos sonidos y nuevas ideas en las famosas grabaciones efectuadas en 1941 por Charlie Christian en dos clubes neoyorquinos, el Minton's y el Monroe's Uptown House, con acompañantes tales como el pianista Thelonious Monk, el batería Kenny Clarke, el saxo tenor Don Byas y el trompetista Dizzy Gillespie. [...] un grupo de músicos de jazz comenzó a tocar en un nuevo estilo que acabó siendo conocido como <<bebop>> (Tirro, Historia del Jazz Moderno, 2007, p.13)

La palabra bebop nace de un juego de palabras sin sentido que refleja líneas melódicas y rítmicas instrumentales. El estilo nace como búsqueda de generar una élite con ciertas concepciones

artísticas de gran complejidad, para que fuese más valorado como expresión artística en un estilo de alto nivel y no solo como entretenimiento o música bailable de masas. El nuevo estilo y el camino del jazz moderno estuvo marcado por fuertes figuras de instrumentistas destacados por gran virtuosismo: Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane, Ornette Coleman y la Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM). (Tirro, Historia del Jazz Moderno, 2007)

Se genera una fuerte tensión y división entre el bebop y el swing. Desligado de ambos estilos, nace el cool jazz con sus principales figuras: Stan Getz, Lennie Tristano, Miles Davis, entre otros. Caracterizado por ser un estilo más “relajado”, desarrollando elementos no tan comunes para el jazz; presencia de contrapunto, mayor extensión en la duración de las piezas y formato clásico (Tirro, 2007), Varios pianistas, como Art Tatum, Dave Brubeck, Lennie Tristano, entre otros, destacaban por desarrollar una originalidad como solistas, inspirando a buscar nuevas y creativas propuestas de estilo personal.

Un estilo similar al cool que se desarrolló paralelo fue el west coast, muy inspirados en las grabaciones para el sello Capitol de Miles Davis:

Arreglos para grupos tamaño medio o reducido en los que un solo instrumento representaba un timbre determinado (una trompeta en vez de sección de trompetas, un trombón en vez de sección de trombones). Era frecuente que la partitura se refiriese a un conjunto de instrumentos que interpretase las armonías verticales” (Tirro, Historia del Jazz Moderno, 2007).

Tanto el cool como el west coast tuvieron buena aceptación comercial, mientras que otros estilos vivían la poca aceptación del público, generando duras críticas.

Los estilos funky y hard bop eran parte del sector que estaba en desacuerdo con el cool y west coast, por lo que se desarrollaron contrastantemente con rápidos ritmos y líneas melódicas, timbres fuertemente definidos, acentuaciones y melodías enérgicas que estaban profundamente marcados por el blues, gospel, el swing y otros. Representantes de estos estilos fueron Horace Silver, Curly Russell y Max Roach. Miles Davis fue un importante referente en lo que fue el desarrollo del cool y el west coast, así como el jazz modal:

El álbum resultante, *Kind of Blue*, epitomizó una nueva expresión para el combo de jazz. Los músicos por fin dejaban de interpretar composiciones basadas en la progresión armónica; ahora la estructura descansaba sobre temas y patrones modales y de escalas (Tirro, *Historia del Jazz Moderno*, 2007).

El desarrollo de Red Garland y Bill Evans en el piano fue de gran aporte para la revolución del piano jazz en los cincuenta, aportando una identidad que se aprecia en *So What*, evidenciando un estilo bastante desarrollado en una nueva forma de construcción de acordes y exploración de sonoridades modales.

A partir de los años sesenta, el mundo estuvo marcado fuertemente por movimientos políticos y sociales en Estados Unidos. Esto se reflejó en el jazz en el desarrollo de estilos tales como el free jazz, con la figura de Ornette Coleman, convirtiéndose en un tipo de música de protesta de los

movimientos del Black Power (Tirro, 2007). Era un tipo de improvisación sin delimitaciones y totalmente libre, permitiendo un desenvolvimiento musical totalmente personal y regido por la disposición y estado anímico del interprete en el momento. La figura de John Coltrane, si bien experimentó en estilos anteriores, se podría decir que en cuanto al free jazz buscó configurar a través de una búsqueda personal y espiritual muy presente una propuesta que aportaría el desarrollo modal que realizó anteriormente (Gioia, 2002), de esta manera la improvisación libre sin limitancias armónicas generó un sonido distinguible, influenciado a su vez por instrumentos clásicos de India, decantantó en una atmosfera de tensión y liberación de tensión continua.

Durante los años setenta y ochenta la musica continuó inovando con una actitud distinta. Varios musicos de la escena ya no continuaron en el género del jazz, por otro lado musicos como Ornette Coleman continuaba desarrollando una busqueda musical aportando significativos cambios en cuanto a al jazz tradicional, entrando a la vanguardia musical incursionando en la banda eléctrica Prime Time, consiquiendo gran éxito comercial. Miles Davis, Bill Evans, Mary Lou Williams, Keith Jarrett, Herbie Hancock, Chick Corea, entre otros (Tirro, 2007), fueron destacados durante los siguientes años en el jazz moderno, y otros en la fusión.

2.1.4. Jazz en Chile

El jazz se expande al resto del mundo mediante el disco, la radio y el cine, llegando a Chile a principios de los años veinte:

No es de extrañar entonces que las primeras noticias de la presencia de esta música en nuestro país y sus primeros cultores criollos provengan del puerto de Valparaíso,

ciudad en la que se produce el primer hecho fundacional del jazz chileno cuando el músico Pablo Garrido Vargas, con tan solo 19 años, forma en 1924 la primera orquesta de jazz llamada Royal Orchestra para tocar en salones de baile al estilo de las orquestas norteamericanas de la época (Payá, El jazz en Chile, fundadores (1era parte), 2018).

En los salones surgieron estilos musicales bailables tales como el shimmy, el one-step, el foxtrot, y posteriormente el swing. Otras destacadas orquestas fueron “Orquesta Saint Lorenz” de Lorenzo Acosta, el quinteto de Pablo Garrido en el salón “Lido”, “Mario Escobar y sus muchachos” en el “Zeppelin” de San Pablo, y la orquesta del músico uruguayo Buddy Day, fundador del “Bim Bam Bum” en el teatro Ópera. (Payá, 2018). Durante ese tiempo los músicos profesionales tenían estudios académicos y algunos no, pero de igual manera se dedicaban completamente a la música. Surgen durante esta época posterior “Los Chicagoans” en 1942 y luego el Club de Jazz de Santiago en 1943, lugar que era arrendado en la esquina de Santo Domingo y Bandera, como continuador del Hot Club de Chile que funcionaba en el “Tabaris” de la calle EstadoSe realizaban sesiones de música en el club que alcanzaron gran popularidad entre aficionados y profesionales, entre los que asistían, el Trompetista Luis Aránguiz y el saxofonista Mario Escobar. Hacia finales de los años 40 surge la músicaailable tropical y las orquestas de jazz se ven desplazadas, por lo que comienza a desarrollarse un estilo de jazz más aristócrata, con un interés por el jazz profesional. Ejemplos de ellos fue Domingo Santa Cruz, fundador del grupo “Retaguardia Jazz Band”, y “Santiago Stompers” los que incluían repertorio de Nueva Orleans y Chicago. Al igual que en la historia del jazz en Estados Unidos, a mediados de los años cincuenta y sesenta también se produce el surgimiento y división de estilos del jazz por el bebop, hardbop, cool y otros que llegaron a Chile,

desarrollando una comunidad de músicos aficionados y profesionales de gran virtuosismo. Una importante figura que marcaría el desarrollo de un jazz moderno en los años sesenta fue el pianista Omar Nahuel:

Su cuarteto fue el primer conjunto organizado que hizo un jazz moderno, disciplinado e impecablemente ejecutado. Grabó el primer LP de jazz realizado por un conjunto estable en nuestro medio. Demostró que era posible ser jazzista moderno y crear un circuito de difusión para ese lenguaje musical, de modo que incluso se pudiera vivir de esta música (Menanteau Á. , 2006, p.94).

En los años 60 y 70, el jazz chileno experimentó una transformación; durante esa época, el Club de Jazz de Santiago dividió su sede para dar lugar al Jazz Moderno, influido por el free jazz y el jazz electrónico, especialmente por el trabajo innovador de Miles Davis. Antes del golpe de Estado de 1973, en Chile existía gran actividad jazzística en la vida nocturna, pero con la llegada de la dictadura puso fin a este ambiente, restringiendo la música y la cultura en general (Menanteau, 2008).

La fusión entre la música tradicional chilena y el jazz tardó en desarrollarse posteriormente por causa de la represión y la prohibición de ciertas expresiones musicales durante la dictadura. Sin embargo, en los años 70, Guillermo Riffo y su banda Hindemith 76 realizan la primera fusión, seguidos por el bajista y compositor Pablo Lecaros, quien integró la tonada chilena, la música del altiplano y la música mapuche en su jazz. Lecaros, junto con Pedro Greene y Andrés Pollak, fundó el trío "La Marraqueta", y en 1999 lograron un hito con "Sayhueque", fusionando los ritmos y sonoridades mapuches con el jazz fusión (Menanteau, 2008).

Estas fusiones marcaron una etapa de cambio significativa en el jazz chileno, inspirando a nuevas generaciones a explorar la fusión de tradiciones musicales, dando origen así una tradición jazzística diversa en Chile.

2.2. Mujeres y música

2.2.1 Mujeres en el jazz

A lo largo de la historia del desarrollo de la música y del jazz podemos apreciar destacables figuras, en su mayoría masculinas, que han aportado de forma importante a la construcción e instauración de lenguajes y códigos en las diversas culturas del mundo. En ese sentido, la presencia de identidades femeninas ha sido un tema controversial, ya que es un hecho que ha estado presente desde siempre. Sin embargo, no ha tenido un reconocimiento suficiente, así como tampoco una recopilación fidedigna tan basta de datos históricos sobre mujeres en la música (Vera Cifra, 2018). Si retomamos la historia del jazz en sus orígenes con el blues en Estados Unidos, en el siglo XX, fueron las cantantes afroamericanas quienes habían comenzado a cultivar un propio estilo musical, algo muy significativo para la historia de blues, donde expresaban libremente lo que significaba ser mujer en esa época: una realidad marcada por la dura vida para las personas afrodescendientes y por sobre todo las mujeres:

Estas pioneras abrieron el camino a futuras artistas y fueron una sólida referencia para las grandes mujeres del siglo siguiente. [...] Las primeras artistas de blues eran fuertes, sensuales, agresivas, impulsivas, sentimentales y no se avergonzaban de

expresar sus deseos y sus exigencias. Y así fueron también las cantantes que las sucedieron (Jackson, 2005, p.14.).

En Nueva Orleans existía una agitada vida nocturna, específicamente en el barrio chino Storyville; se caracterizó por la segregación racial, en donde los habitantes afroamericanos solo accedían prácticamente como animadores o a la prostitución; un movimiento de bares y salas nocturnas de gran variedad musical, en donde las primeras cantantes de blues fueron mujeres (Jackson, 2005). Se destaca como una de las principales voces femeninas en el blues, la cantante afroamericana Ma Rainey, también conocida como “La madrina del blues” (Wolfe, 2020), representaba una mujer dura, agresiva y poderosa (Jackson, 2005).

<<Terca>> y <<libre>>: estas palabras son esenciales para entender el poder de las primeras artistas de blues. A través de ellas el público, de una manera indirecta, experimentó varias libertades: la libertad de expresar rabia sin miedo a la reprobación de los blancos; la libertad de viajar, como las artistas de blues, que viajaban de pueblo en pueblo; la libertad de ser públicamente testigo de la experiencia negra del mundo; la libertad de amar a quien quisieran y rechazar a quienes no quisieran (Jackson, 2005).

Ma Rainey se consideraba abiertamente bisexual, algo que era tolerable en las ciudades que habitaba en Nueva York: Greenwich Village y Harlem. Era un tema recurrente en sus canciones, sin embargo también hablaba de otros temas:

Con temas como el alcoholismo, la pérdida de las cosechas y la desaparición del amor en todos sus tipos y formas, Ma Rainey amplió el espectro de temas disponibles para las mujeres artistas, pasando del tono frívolo y burlón de los espectáculos ambulantes a la música grabada en estudio y transmitida por los medios de comunicación del siglo XX.[...]Exuberante, teatrera, jueguista incansable e inmune a las costumbres conservadora, Ma Rainey fue un símbolo de fuerza.” (Jackson, 2005).

En cuanto a la influencia musical, fue significativo su estilo ya que contribuyó al desarrollo de una forma de abarcar lo tradicional y rural del blues junto con un estilo de blues de vodevil, el cual era acompañado por una numerosa orquesta. Sus interpretaciones tenían un toque de humor, sarcasmo y emulaba la vida campesina evocando una voz aspera y quejumbros, lo que hacía que conectara con un gran público de la clase trabajadora (Jackson, 2005).

Bessie Smith es otra de las cantantes afroamericanas que destacan en el mundo del blues, quien siguiendo los pasos de Ma Rainey, contribuyó al desarrollo del jazz entre 1910 y 1930, trabajando junto a compositores destacados como Tin Pan Alley y W. C. Handy (Gioia, 2002), quienes en conjunto impulsaron una notable evolución para la música popular a partir del blues.

En lo que significó el desarrollo del jazz y la presencia de mujeres instrumentistas, uno de los grandes prejuicios que existía era el hecho de ser considerado el rol de instrumentista como un rol netamente masculino, relegando a las mujeres solo a ser cantantes o bailarinas:

Hubo bandas u orquestas femeninas de jazz, especialmente influyentes en el estilo swing. En estas bandas pesaron las ideas que asociaban género e instrumentos, por ejemplo, el saxo o el trombón no se consideraban instrumentos apropiados para las mujeres. Hoy muchos de estos estereotipos se mantienen (Ramos López, 2003, p.108).

Esta categorización refleja de por sí una categoría en la que los hombres son más capacitados para el ámbito del virtuosismo y competencia instrumental que caracteriza al jazz, mientras que la mujer pertenece a una categoría de cantante y bailarina, ligada más la entretención y no tanto al mundo artístico profesional (Ramos López, 2003). Para una mujer llegar a ser instrumentista debía demostrar capacidades por sobre los hombres para ser considerada y respetada como tal. Incluso así hay casos de mujeres instrumentistas que no consiguen el reconocimiento suficiente y permanecen silenciadas (Vera Cifras, 2018), a pesar de contribuir de manera importante al género musical y demostrar mucha destreza y competencia en su instrumento. Algunos ejemplos de grandes instrumentistas de jazz que no fueron tan reconocidas pero que marcaron un hito en el género son las pianistas afroamericanas Mary Lou Williams, Terry Pollard, la guitarrista y cantante, también afroamericana, Sister Rosetta Tharpe, entre muchas más.

Mary Lou Williams nacida en 1910, fue una pianista, arreglista, compositora de jazz y educadora. Grabó más de cien discos (Kernodle, 2004), escribiendo arreglos para los destacados músicos Duke Ellington y Benny Goodman, además de ser mentora y amiga de influyentes músicos tales como Thelonious Monk, Charlie Parker, Miles Davis, Bud Powell, Dizzy Gillespie, entre otros. A los 12 años de edad ya era pianista profesional y tocaba en la orquesta de Duke Ellington,

demostrando rápidamente ser un gran talento y promesa para el piano jazz. Comenzó desarrollando estilos como el blues y espirituales, para más adelante profundizar en el bebop y swing. Fue sin duda, de las más grandes precursoras para el género del Jazz, quien también dedicó una parte de su vida al catolicismo y fundaciones de casas para personas pobres y con problemas de adicción, además de dedicarse a la enseñanza en escuelas y universidad (Tirro, 2007).

La cantante y guitarrista Sister Rosetta Tharpe nacida en 1915, fue considerada una de las cantantes más virtuosas del estilo góspel, sobresaliendo también como guitarrista. Fue la principal exponente en influir en el género del Rock and Roll:

[...]considerada la creadora del rock and roll y la guitarrista femenina más importante de este género musical. El hecho de ser religiosa, mujer y de raza negra, la convirtió en una de las figuras más silenciadas y ninguneadas por la historia del rock durante años (López García, 2022).

A pesar de que en su estilo nunca dejó de estar presente la esencia del góspel, en el rock and roll fue la principal influencia de Elvis Presley, Little Richard, Johnny Cash, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, entre otros. La historia de Sister Rosetta está fuertemente marcada por la discriminación por ser una mujer negra y abiertamente disidente, un importante factor a considerar para comprender cómo una imagen tan influyente en la historia de la música puede ser invisible y silenciada, lo que también se ve reflejado en la poca documentación académica presente hasta hoy en día.

Por otro lado, tenemos la gran figura de la virtuosa pianista Terry Pollard, quien destacó al igual que las mujeres anteriores muy tempranamente por el gran dominio de su instrumento, participando en conjunto con músicos de la escena: John Coltrane, Charlie Parker, Miles Davis, Chet Baker, Nat King Cole, Dinah Washington, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, entre otros (Everett, 2009).

Compositoras, instrumentistas y vocalistas, siempre contribuyeron a la evolución y expansión del género, desafiando las normas establecidas y han abierto camino para las futuras generaciones de mujeres músicas. Los movimientos sociales y políticos del ayudaron a reforzar en la presencia femenina y la identidad afroamericana, más adelante en el activismo y movimiento por los derechos civiles.

2.2.2. Mujeres y Feminismo

Las mujeres históricamente han tenido un rol menos visible en la música y en el jazz, debido a los estereotipos de género presentes en la sociedad en general, lo que genera diversas restricciones impuestas hacia las mujeres también en el ámbito musical.

Se advierte la persistencia de dos ideas: el prejuicio de que la música para las mujeres es “un adorno”, es decir, un entretenimiento, una distracción, un pasatiempo respecto de su verdadera vocación: el hogar y la familia; y el esencialismo de la “sinceridad” como la quintaesencia femenina que caracteriza todas sus creaciones y que sagazmente obtura el desarrollo (o siquiera la presencia) de un pensamiento especulativo, abstracto, como el que la composición musical

conlleva y, en última instancia, exige. En su lugar, percibimos un énfasis en el carácter ingenuo, superficial, casi infantil, homogéneo y falto de originalidad atribuido al pensamiento musical de las mujeres. Estos dos argumentos han dado lugar a un sistema de ideas de fuerte arraigo, cuyo andamiaje se alimenta de concepciones sociales en torno al género y su división de roles (Gonzalez, Juan Pablo, 2017).

El análisis de mujeres en la música requiere de un enfoque orientado al feminismo y a la musicología feminista para poder resolver cuestiones que abarquen el por qué de la realidad de este panorama en torno a las mujeres y a la historia de la música:

La toma de conciencia feminista revolucionaria enfatizaba la importancia de aprender sobre el patriarcado como sistema de dominación, sobre cómo llegó a institucionalizarse y sobre cómo se perpetúa y se mantiene. Entender la manera en que la dominación masculina y el sexismo se expresaban en la vida diaria concienció a las mujeres sobre cómo eran acosadas, cómo trabajaban para otros y, en el peor de los casos, cómo no tenían ningún control sobre sus vidas (Hooks, 2017).

Es de gran importancia destacar dentro del paradigma de las mujeres en la música, y sobre todo en el jazz, el fuerte racismo que existía en Estados Unidos en los tiempos, el cual fomentaba en aún mayor medida el número de opresiones que vivían cantantes e instrumentistas afroamericanas, anteriormente mencionadas:

En nuestra sociedad, dentro del sistema social institucionalizado de clase, sexo y raza, las mujeres negras estaban claramente en la parte más baja de la escala económica. Al principio, las blancas de clase trabajadora con educación superior tenían más visibilidad que las negras de cualquier clase en el movimiento feminista. Eran una minoría dentro del movimiento, pero de ellas era la voz de la experiencia. Conocían mejor que sus compañeras de clase privilegiada de cualquier raza el precio de resistirse a la dominación de género, clase y raza (Hooks, 2017).

Dentro del paradigma de la musicología feminista se analiza la corporalidad femenina en la cultura occidental como una forma de objeto de exhibición (McClary, 2023) en donde sin duda, operan una serie de variables y conceptos estudiados ampliamente ya en el feminismo. Por las citas anteriormente mencionadas, los enfoques feministas que responden a distintas reflexiones y análisis pertinentes para esta investigación son: Feminismo Interseccional con las autoras Kimberlé Williams Crenshaw y Elsa Dorlin; el feminismo de género y diferencia sexual con la autora Marta Lamas; y la crítica que el feminismo de segunda ola desarrolló sobre capitalismo organizado de estado androcéntrico con la autora Nancy Fraser.

2.2.2.1. Feminismo Interseccional

El feminismo interseccional se refiere a la convergencia de tres aspectos: el sexo, raza y clase, los cuales están interconectados dentro de una misma estructura de dominación, tal como lo señala Kimberlé Williams Crenshaw (Crenshaw, Kimberlé W, 2005 citado en Dorling, 2009). Se destaca el concepto de sujeto político dentro de la interseccionalidad; es cual se refiere a la posición que tiene con respecto a las relaciones de poder en un momento específico (Dorling, 2009). Este

parámetro permite analizar de manera metodológica la interseccionalidad y examinar las epistemologías de la dominación y sus mecanismos de resistencia.

El feminismo pos-colonial, también conocido como feminismo de la tercera ola, critica el feminismo hegemónico occidental y propone la interseccionalidad como un marco para comprender los diversos sujetos políticos en los movimientos que luchan contra las distintas formas de discriminación (Dorling, 2009). Es importante destacar que una definición estática para este caso no es adecuada, ya que las relaciones de poder son dinámicas y acumulativas en el entrecruce de las discriminaciones cuando se planea la identidad compartida (Dorling, 2009). De igual manera, no puede concebirse experiencias idénticas de sexismos, debido a que en el ejercicio abstracto de la representación se considera sólo a un cierto sector social que representa una posición específica. Así mismo, las relaciones de poder limitadas en el sexismo hegemónico masculino naturalizan otras formas de relaciones de poder y las vuelve invisibles (Dorling, 2009).

El feminismo hegemónico occidental establece una distinción entre mujeres occidentales y las no occidentales subalternas; la mujer blanca ejerce una violencia a través del constructo del “otro” en su discurso emancipador; la voz de la mujer subalterna no es reconocida como sujeto político con demandas válidas (Dorling, 2009). La necesidad de un feminismo interseccional permite abarcar los cuestionamientos y necesidades de las mujeres de diversos sitios del continente: indígenas, afrodescendientes, campesinas, racializadas y de la diversidad sexual, con el objetivo de visibilizar y problematizar la segregación basada en raza, clase y género (Dorling, 2009).

Finalmente, se plantea un discurso de des-colonización y des-esencialización del sujeto político “mujer”, así como la demanda de despatricarcalización, a través de una reflexión que considere todas las ambigüedades y contradicciones presentes en las identidades políticas (Dorling, 2009).

2.2.2.2. Feminismo de género y diferencia sexual

El término género, en el contexto del texto de Marta Lamas, se refiere a una construcción sociocultural que abarca un conjunto de ideas, normas sociales, representaciones y prácticas que una cultura desarrolla a través de operaciones simbólicas que distinguen a las mujeres y a los hombres (Lamas, 2000). El género es un elemento fundamental en la construcción cultural, y buscar simbolizar y estructurar lo que es característico de cada género: lo masculino y lo femenino, en el ámbito social (Lamas, 2000). Una de las características del género es su naturaleza binaria, es decir, lo femenino siempre se define en contraposición a lo masculino de manera relacional. Esto da origen a las respectivas clasificaciones culturales que pertenecen a cada sexo específico, las cuales abarcan aspectos como: la división del trabajo, las prácticas rituales, el ejercicio del poder, la distribución y adquisición de recursos materiales y simbólicos; así como también otras características de índole moral, psicológica y afectiva (Lamas, 2000). Por lo tanto, la cultura condiciona a los sexos mediante el género. Y a su vez, el género constituye la principal forma de relaciones de poder que afecta todos los aspectos de la vida cotidiana; lo social, lo político y lo religioso (Lamas, 2000).

El concepto de diferencia sexual se refiere a la comprensión individual de la anatomía de los cuerpos y cómo estos se simbolizan. Está relacionado con la corriente psicoanalítica, donde la determinación sexual es vinculada más con aspectos del inconsciente humano y el proceso

subjetivo de simbolización. Lamas establece una conexión entre el psicoanálisis y el estudio de la antropología, ya que ambos se centran en el proceso de simbolización en una cultura determinada (Lamas, 2000). Basándose en la corriente Lacaniana del psicoanálisis, se plantea la formación de la identidad en el inconsciente a través de tres registros de lo psíquico: lo real, lo imaginario y lo simbólico. El cuerpo es un territorio de simbolización que se construye mediante un significado y una forma (significante), los cuales, a su vez, son generados por otros elementos (Lamas, 2000). Según el psicoanálisis, lo real engloba todo lo que no se relaciona con lo simbólico, es decir, todo aquello a lo que no podemos acceder directamente. Por lo tanto, el sexo se construye en el inconsciente independiente de nuestra anatomía física (Lamas, 2000). De esta manera, el plano psíquico del deseo y la identidad se desprende de un origen que no es de carácter biológico y esencialista; es decir, que no ata lo “femenino” y lo “masculino” al sexo desde la mirada de lo taxonómico como algo natural (Lamas, 2000). La diferencia sexual es una categoría que reconoce el sentido psicoanalítico para llegar a distintas formas las que permitan comprender la realidad para lograr acceder a una mirada integral de todo lo que conlleva la identidad sexual, sexo y deseo (Lamas, 2000).

2.2.2.3. Crítica al capitalismo organizado de estado androcéntrico

Basándose de lo que propone Nancy Fraser, la cultura política del capitalismo organizado de Estado se fundamenta en la formación social dominante durante el periodo de posguerra, en el que los estados ejercían un control activo sobre sus economías nacionales (Fraser, 2009). Después de la Gran Depresión y los tiempos de guerra, se implementaron diversas formas de dirección económica, políticas de inversión, nacionalización de sectores industriales clave y desmercantilización de los bienes públicos, entre otros (Fraser, 2009). Estos estados de bienestar que

formaban parte de la OCDE, también eran estados desarrollistas que habían sido colonias en el pasado, en el periodo de posguerra. Entre sus características se destaca el economicismo, que implica el uso del poder político público para regular los mercados económicos e/o incluso sustituirlo (Fraser, 2009). Además, prevalece un enfoque centrado en la clase por sobre la inclusión y la igualdad social. Por otro lado, el androcentrismo es una característica que se destaca en el Estado de Bienestar, que concebía al ciudadano común e ideal como un trabajador varón perteneciente a la mayoría étnica, (es decir blanco) jefe y sostenedor económico del hogar (Fraser, 2009). Esto hacía natural las desigualdades de género y eran excluidas dentro de la problemática política. Otra característica es el estatismo, con una predominancia de valores tecnocráticos y gerenciales, lo que llevaba a tratar a los ciudadanos activos como si fuesen clientes y consumidores (Fraser, 2009). Por último, el westfalianismo era una tendencia en la formación de los Estados-nación, destinada a respaldar el desarrollo económico nacional en nombre de la ciudadanía nacional (Fraser, 2009).

Lo novedoso de la crítica feminista de la segunda ola al capitalismo de Estado androcéntrico fue la conexión establecida entre tres ámbitos de injusticia de género: económico, cultural y político (Fraser, 2009). Esta crítica se centra en las características principales mencionadas anteriormente; referente al economicismo, busca centrarse en movimientos emancipadores para ampliar el imaginario economicista del capitalismo organizado de Estado para reinterpretar desigualdades sociales que habían sido toleradas durante mucho tiempo (Fraser, 2009). Al abordar no sólo en el género, sino también en la clase, la raza, la sexualidad y la nacionalidad, se abrió paso hacia la interseccionalidad. Además, ampliaron el alcance de la justicia para incluir asuntos relacionados a la sexualidad, labores domésticas, reproducción y violencia contra las mujeres (Fraser, 2009).

Por otro lado, el feminismo de la segunda ola puso evidenció que el salario familiar era un punto en común donde se unen la mala distribución entre sexos, la inexistencia del reconocimiento y representación, ampliando así un análisis de carácter sistemático sobre la subordinación de las mujeres en el capitalismo organizado de Estado (Fraser, 2009). El feminismo de la segunda ola contra el estatismo tenía como finalidad transformar la cultura de instituciones de gran tamaño y jerarquizadas que promovían la masculinidad en el sector profesional-gerencial, en instituciones que promovieran justicia de género (Fraser, 2009).

Finalmente, el feminismo de la segunda onda continuó siendo ambiguamente westfaliano, ya que el movimiento mantenía una crítica al imperialismo y mostraba empatía ante las injusticias transfronterizas dado los orígenes de la guerra contra Vietnam (Fraser, 2009).

2.3. Música y psicología

La relación entre la música y las emociones en los seres humanos es algo que está muy presente a la hora de experimentar cualquier tipo de experiencia con la música, ya sea escuchándola, interpretándola, componiendo, entre otras:

La música estimula la totalidad de las inteligencias con las que las personas experimentamos y comprendemos el mundo. Introduce el concepto de inteligencia intrapersonal, entendida ésta como el conocimiento de los aspectos internos de uno mismo, el acceso a la vida emocional, a los propios sentimientos, así como la capacidad de distinguir las emociones y ponerles un nombre. (Gardner, 1998, citado en Botella Nicolás & Gimeno Romero, 2015).

La Psicología de la Música es una de las especialidades de la psicología que se inicia a principios del Siglo XX, definiéndose como el estudio de la fuerza emocional que la música ejerce sobre las personas en todas las etapas de su vida (Lacárcel Moreno, 2003). Lacárcel plantea que para comprender la psicología de la música en sí se debe considerar diversos ámbitos de esta misma que buscan analizar con mayor amplitud la relación de la música y la psicología, ya que: “si bien es cierto que la psicología es la ciencia que se ocupa del estudio de la conducta, hemos de considerar que la conducta humana es muy amplia y diversa” (Lacárcel Moreno, 2003). Algunos de los campos de investigación, los cuales forman parte de la psicología de la música a lo largo de su desarrollo y evolución que se interrelacionan entre si son:

- A) Los que plantean unas bases psicofisiológicas y psicobiológicas, que consideran el efecto beneficioso de la música en una gran variedad de manifestaciones de la personalidad, la conducta y de los diversos trastornos.
- B) Otros prefieren utilizar planteamientos más globalizados tales como condicionantes sociales, gusto musical, influencia de la música, el sentimiento musical, etc.
- C) Existen los que centran su interés e investigación apoyándose en las diferentes teorías cognitivas y del desarrollo.
- D) También aquellos que se ocupan de medir los elementos de la música, englobándose en lo que podemos llamar orientación psicométrica.
- E) Los de tendencia conductista que, por su propia naturaleza, se ocupan del estudio del aprendizaje y conducta musical basado en estrategias, principios y técnicas de refuerzos y recompensas. (Lacárcel Moreno, 2003)

Analizando el papel de la música en un ámbito pedagógico, se hace mucho énfasis al desarrollo de la educación auditiva, ya que es una forma clave para desarrollar la atención, la capacidad de concentración, la memoria y la sensibilidad, lo cual está totalmente ligado al desarrollo intelectual, afectivo e interpersonal (Botella Nicolás & Gimeno Romero, 2015).

Por otro lado, desde un análisis social de la psicología de la música, se pueden considerar distintos factores sociales que influyen en las reacciones psicológicas de las personas hacia la música; considerar cómo una estructura social puede influir en el gusto musical, siendo este último moldeado por la forma en que una persona se adapta e integra ciertas normas (Hargreaves, 2008). Esto está fuertemente relacionado a la formación musical a la cual una persona podría acceder en términos de formación académica, generando de esta manera una especie de jerarquía cultural y musical a la hora de acceder a cierta información musical (Botella Nicolás & Gimeno Romero, 2015).

En lo que está directamente vinculado a la interpretación musical a partir de un análisis psicológico de la música, el ámbito emocional del intérprete está estrechamente relacionado a su desarrollo musical, así como en la música misma también cumple un papel clave en el manejo propio de las emociones y cómo afrontamos experiencias personales a lo largo de la vida:

Efectivamente, el desarrollo de una inteligencia emocional adecuada puede ser favorable para los alumnos de música en ambas direcciones: la música puede ayudar en el difícil paso de la infancia a la adolescencia y de ahí a la edad adulta, periodos de especial turbulencia en el desarrollo emocional, pero, sobre todo,

desde nuestro enfoque, el desarrollo de competencias emocionales adecuadas puede ser enormemente útil en el desarrollo de las capacidades expresivas del intérprete y del músico. (Bonastre Vallés, 2015)

Al ser reciente este tipo de estudio, aún es necesario ahondar en algunos tópicos que relacionan la psicología con la música; sin embargo, esta investigación pretende dar a conocer la importancia de la psicología en la música y su relación con el músico intérprete y compositor.

2.3.1. Inteligencia emocional

Podemos encontrar la definición de inteligencia emocional en la siguiente cita:

La “Inteligencia Emocional” es un conjunto de habilidades como el control de los impulsos, el entusiasmo, la perseverancia, la capacidad de motivarse a uno mismo, la empatía, la agilidad mental, etc. Es una forma de actuar con el mundo que tiene en cuenta los sentimientos. Esta inteligencia desarrolla y configura rasgos de carácter como la autodisciplina, la compasión y el altruismo entre otros, llegando de esta manera a sacar el mejor rendimiento posible al potencial intelectual y personal de cada uno (Lacárcel Moreno, 2003).

Como se menciona anteriormente, las emociones y la gestión adecuada de los pensamientos y estas mismas son fundamental para el desarrollo de la música en los distintos ámbitos en que se desenvuelve un intérprete profesional.

A partir de un estudio realizado por Lima y Castro, en donde se identificó y analizó frases relacionadas con diferentes emociones en 80 personas, la mitad músicos y la otra mitad no, emparejadas en sexo, edad, y nivel educativo, se pudo apreciar que las personas con experiencia musical tenían una significativa capacidad para interpretar emociones de manera adecuada (Lima, C. F. y Castro, S. L, 2011, citado en Bonastre Vallés, 2015). Bonastre afirma que “(...) el entrenamiento musical está vinculado a un incremento en la capacidad de reconocer adecuadamente estados emocionales, es decir, a una IE superior (...) (Bonastre Vallés, 2015)”. Es por ello, que es particularmente interesante la forma en que un músico puede afrontar distintas situaciones desde el aspecto psicológico, considerando las distintas adversidades que se presentan en la vida de un intérprete y en general como persona a través de la Inteligencia Emocional; Goleman destaca las siguientes características:

características como la capacidad de motivarnos a nosotros mismos, de perseverar en el empeño a pesar de las posibles frustraciones, de controlar los impulsos, de diferir las gratificaciones, de regular nuestros propios estados de ánimo, de evitar que la angustia interfiera con nuestras facultades racionales y, por último —pero no. por ello, menos importante—, la capacidad de empatizar y confiar en los demás (Goleman, 1995).

III. MARCO METODOLÓGICO

3.1 Enfoque de la investigación

Esta investigación es de carácter cualitativo, ya que el principal objetivo es determinar de qué manera Melissa Aldana y Camila Meza desarrollan sus discursos musicales en el género del jazz:

[...]puede definirse la metodología cualitativa como la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable (Quecedo Lecanda & Castaño Garrido, 2002).

3.2. Nivel o tipo de estudio

La investigación es de carácter Descriptivo:

Con los estudios descriptivos se busca especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis (Hernández Sampieri, Fernández, & Baptista, 2006).

3.3. Universo

El universo está delimitado por las mujeres músicas chilenas en la escena del jazz, ya que esta investigación busca reconocer dentro de todos los sectores que se hayan en el jazz, el de las mujeres chilenas, tanto por una perspectiva de género, como por ser un sector específico del mundo musical; esto nos permite dar a conocer singularidades propias desde lo social, cultural y político que lo engloban.

3.4. Muestra

Melissa Aldana y Camila Meza

3.4.1. Submuestra

Sencillo “12 Stars”, del disco “12 Stars” de Melissa Aldana, y sencillo “Ámbar”, del disco “Ámbar” de Camila Meza

3.4.2. Criterio de selección

Intencionada, ya que para analizar cómo un sector de la escena del jazz, en este caso, las mujeres chilenas, se selecciona dos casos de gran reconocimiento y trayectoria: “El muestreo intencional es un procedimiento que permite seleccionar los casos característicos de la población limitando la muestra a estos casos” (Ávila Baray, 2006).

3.5. Técnicas y herramientas de recolección de datos

La recolección de datos se realizará a través de historia de vida, entrevista semiestructurada y fuentes documentales (Discos, videos, videoclips, partituras), así como de fuentes bibliográficas.

Para las entrevistas se realizarán preguntas abiertas, ya que son de gran ayuda para profundizar en los distintos temas que se buscan investigar (Hernández Sampieri, Fernández, & Baptista, 2006).

3.6. Técnicas de análisis

Musicológico popular y análisis de discurso.

IV. DESARROLLO Y ANÁLISIS

CAPÍTULO 1:

LA MUJER EN EL JAZZ EN CHILE

Los inicios del jazz en Chile en la década del 20 fueron a través de orquestas y conjuntos, principalmente de músicaailable, en donde las mujeres como instrumentistas no tenían mucha participación. Existen muy pocos registros de mujeres instrumentistas y compositoras en los orígenes del jazz nacional, tanto por la poca presencia de registros grabados, como de piezas de composiciones creadas por mujeres. Esto en gran medida se debe al hecho de que socialmente el espacio público del jazz siempre ha tenido como predominio la hegemonía masculina, delimitando el rol de la mujer al espacio privado con actividades denominadas “propiamente femeninas” definidas como actividades domésticas, por tanto, fuera del espacio público. Sin embargo, hubo una fuerte presencia de mujeres cantantes, bailarinas y actrices que incorporaron repertorio de jazz en sus presentaciones de géneros como el teatro cómico, la revista musical y el cuplé. Así lo expresa el investigador Miguel Vera Cifra:

El canto de las mujeres, a diferencia de la práctica de la música instrumental, fue considerado una extensión del “don” natural de su sexo, una “gracia” musical innata que puede ser trabajada como parte del “arte de agrado”, propio de sus labores domésticas o asociado a la pedagogía musical como extensión del rol materno y reproductor dentro de sus hogares, a diferencia del régimen instrumental asociado al control del cuerpo mediante artificio externo. La prerrogativa de la música

instrumental quedó para los hombres, cuyos instrumentos implicaban traslados, ocupación de espacios (salas de ensayo, bodegas, talleres, etc.), en nada compatibles con el recato *oikocéntrico* de las mujeres (Vera Cifra, 2018).

El desarrollo del jazz en Chile irá tomando diferentes connotaciones que abarca desde la música bailable, de carácter popular o de entretenimiento, hasta la apropiación de preferencias de las artes occidentales desde un ámbito culto, transformándose esta música en un género más “serio” y académico. Esto también se ve en el desarrollo del rol de la mujer en el jazz en donde gradualmente pasa de ser, en primera instancia, bailarina y actriz, a cantante de jazz propiamente tal.

A partir de los modelos de modernidad presentes en aquellas épocas, se pueden identificar a partir de lo que señala Vera Cifras, tres modelos influyentes: (1). **El modelo español:** finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, surgen las primeras cantantes de cuplé, influenciadas por cantantes españolas que visitaban Chile, interpretando géneros como sainetes, operetas y cuplés. Eran caracterizadas por una elegante vestimenta y personalidad histriónica. En una primera instancia el “cuplé sicalíptico”, el cual era muy erótico y controversial, para luego transformarse en “cuplé tradicional”, con una imagen más neutralizada y una impostación lírica operática. Se cantaban y bailaban estilos de jazz que eran muy comerciales en aquella época como shimmys, foxtrot, one-step y two-step. Algunas mujeres destacadas fueron Amelia Palma de Pérez (cupletista, compositora y pianista), Mercedes Orrego (compositora de foxtrot), Aurora Peris (cantante lírica, letrista, compositora y arreglista), entre otras. (2) **El modelo francés:** caracterizado por un fuerte erotismo de lo exótico, la mujer expone mucho más su cuerpo desnudo, exaltando la imagen de la mujer morena y afrodescendiente a través de una voz más aguda, incluso

chillona y cómica. Fue fuertemente inspirado por Josephine Baker (bailarina, cantante y actriz francesa de origen afroamericano), a partir de los años 20 a través del vedetismo. Uno de los primeros inicios del vedetismo fue la Select Jazz Band de Renato Valenzuela, presentándose junto a la Orquesta de Enrique Di Lorenzo y diez jazz girls. (3) **El modelo norteamericano:** a partir de 1938, marcado por un estudio más serio de formas tradicionales del jazz y antiguos músicos, denominado “un jazz verdadero” (géneros del hot jazz como Nueva Orleans, dixieland y Chicago), en contraste a un “jazz comercial” (denominado “jazz melódico”). En la década de los 50 el jazz en Chile se divide en jazz tradicional, con los estilos del hot jazz, y jazz moderno, con el bebop, generando las categorías de tradicional/moderno y arte/comercial, en donde las mujeres se ubican en las formas comerciales principalmente. Esto genera una búsqueda de legitimización del jazz como arte, despreciando lo comercial y llevando la improvisación vocal (scat) al bebop. Aparece la *lady crooner*, mujer cantante de clase alta o media alta con un dominio cultural, quien generalmente ocultaba su nombre real en la prensa, protegiendo el estatus de sus familias distinguidas de los prejuicios sociales. Una de las primeras mujeres en ese ámbito fue: Mirella Latorre, Carmen Barros, Peggy Cordero, Malú Gatica y Kerry Keller. Tuvieron espacio principalmente en la radio, en el teatro y en el cine, ya que en la escena masculina consideraban que eran cantantes “doctas” o bien “comerciales”, por lo tanto, carentes del estilo de la voz jazzística.



Carmen Barros "Marianela" (1946)



Malú Gatica (1950).



Kelly Keller en la parte izquierda de la foto, y a la derecha Víctor Jara (1960).

Gran parte de la información que hoy en día se puede encontrar sobre la historia de mujeres instrumentistas y compositoras en la escena del jazz, se halla en investigaciones de Miguel Vera Cifra, sin embargo, son escasas las fuentes de carácter académico o periodístico investigativo. Sin duda, desde los inicios, la historia de mujeres en la escena del jazz en Chile estuvo marcada mayoritariamente por una mayor visibilidad de cantantes, las cuales poseían un status social generalmente elevado y con un fuerte capital cultural en cuanto al repertorio jazzístico y de música popular.

Más tarde, con el golpe militar en septiembre del 73, comienzan las restricciones y las persecuciones al mundo cultural y artístico, afectando directamente tanto al desarrollo del jazz en el país, como al ingreso del panorama cultural jazzístico estadounidense, hecho que luego con la transición a la democracia, daría a conocer a una sociedad chilena profundamente marcada por un vacío identitario. En la década de los 90, ya en democracia, aún que, en transición, comienzan a resurgir nuevas propuestas de artistas chilenos marcadas por la búsqueda de una identidad personal

y social; y en el caso de la presencia femenina, marcada por una expresividad que aún resulta reprochable para los estereotipos de género de la sociedad chilena. Sin embargo, aparecen nuevas y fuertes figuras femeninas que, —a través del constante autodescubrimiento como identidades en el jazz y en la propia individualidad de cada una— van construyendo lentamente, y de manera aún minoritaria, un camino que, con el pasar de los años, daría pie a los primeros indicios de una visión diferente de y hacia la mujer. Poco a poco, con estas nuevas generaciones en vías de transformación, la mujer jazzera que “solo es cantante”, pasa a ser la mujer que “también puede ser instrumentista”, aún con un importante rechazo del músico promedio de la escena que es hombre.

Las primeras músicas de jazz de los años 90 fueron: Rossana Saavedra (1973), cantante y compositora originaria de Santiago; influenciada por la cantante y clarinetista de Viña del Mar Arlette Jequier (1958). Jequier es una de las escasas músicas que durante la dictadura militar desarrolló una carrera musical subversiva para la época, participando en las influyentes bandas Fulano y MediaBanda. Otra destacada e influyente para las siguientes generaciones de músicas, es la cantante y compositora Claudia Acuña (1971), actualmente radicada en New York, siendo considerada una de las jazzistas chilenas más exitosas e influyentes. De esta misma generación, también se encuentra la cantante y compositora Francesca Ancarola (1968) quien recibió dos premios Premio Altazor al mejor álbum de música alternativa/jazz el 2001 y 2007.

En cuando a músicas interpretes se encuentran las pianistas y compositoras Carmen Aguilera (1969) y Carmen Paz González (1971) y la saxofonista y compositora Patricia Zárate (1974).

Por otro lado, surge una generación de mujeres tanto cantantes como instrumentistas y compositoras: las pianistas Tania Naranjo (1971), Carla Romero (1978), Lorena Gormaz (1982) y la acordeonista Cecilia Gutiérrez (1985).

En conversaciones con músicos de diversas generaciones que han participado de la escena del jazz (Carmen Aguilera, Clara Racz, Alejandro Rivas y Karem Ruiz) la mayoría comparte la opinión que la presencia de mujeres, por sobre todo instrumentistas, era escasa, por lo cual, nombran tan solo a algunas músicas, ya que según explican, realmente era muy difícil para una mujer ser intérprete. Los espacios eran reducidos y existían muchas restricciones y discriminaciones hacia las mujeres. Algunas músicas presentes que han sido reconocidas en la actualidad en la escena chilena del jazz son: Paz Court, cantante y compositora (1985); Clara Racz, pianista y compositora (1991); Bárbara Carrasco, pianista, contrabajista y compositora (1994); Andrea Gutiérrez, cantante; Luciana García, pianista y compositora (1998); José Ares, bajista (1996); Paulina Villalobos, cantante (1989); Sofia Galmes, baterista (2000); Rosario Arcuch, baterista y percusionista (1995); Magdalena Segú, cantante guitarrista y compositora (1998); Tamara Paz Canales, guitarrista; Olga Galperin, bajista; y las saxofonistas Amanda Sofía Varas y Bernardita Canobra.



Claudia Acuña en París (2010)



Karem Ruiz en Metrópolis Bigband (2005)



Confluencia cuarteto: Clara Racz en el piano, Bernardita Canobra en el saxofón, Olga Galperin en el bajo y Rosario Arcuch en la batería (2023)

En conversaciones con músicos de la escena, se planteó la importante necesidad de generar más espacios para el jazz en Chile, y más aún para mujeres y disidencias. Si bien, hoy se ve más movimiento cultural que en las décadas pasadas, aún persisten ciertas actitudes de discriminación hacia mujeres cantantes e instrumentistas de la escena del jazz. Esto se puede apreciar en el escaso reconocimiento que tienen, por ejemplo, las mujeres nombradas anteriormente, las cuales han desarrollado trabajos de excelente calidad y originalidad en la parte creativa, pero que, aun así, no figuran equitativamente en relación a músicos hombres en los espacios de difusión jazzística.

CAPÍTULO 2:

EMOCIONALIDAD

2.1. Emociones y música

En la mayoría de los casos, la relación que tiene una intérprete y/o compositora con la música y las emociones es un factor de gran importancia al momento de expresarse con su instrumento. En estos dos estudios de caso se ha estudiado que la expresión de las emociones es uno de los principales objetivos al momento de tocar y componer, buscando plasmar una visión personal o situación acerca de alguna etapa de la vida de las autoras; algún aprendizaje, algún proceso de superación personal, algún recuerdo o un estado emocional específico.

Así como las emociones son expresadas a través de formas de tocar y estilos musicales específicos, también juegan un papel importante en relación al modo en que un artista lleva a cabo su carrera profesional. Enfrentando los desafíos y circunstancias de la vida bajo el criterio personal; el cual está conformado por herramientas adquiridas en sus núcleos familiares, en el entorno cultural y socioeconómico, y en las propias experiencias personales.

En una entrevista realizada a una coach vocal musical, ella señala la influencia de las emociones personales, tanto en lo positivo y negativo en el desarrollo de un músico; por ejemplo, en el momento en que un músico se emociona en el escenario en la performance musical, esta emoción que puede ser tan profunda podría manifestarse de manera corporal provocando un “nudo en la garganta”, el cual podría afectar a la técnica vocal del intérprete. Sin embargo, es una

manifestación natural que puede darse debido a la intensidad en la que se conecta con la música, cumpliendo en parte la finalidad misma que tiene la música; es decir, expresar emociones.

En ese sentido, es importante que, de la mano a la preparación técnica de un músico a través de la disciplina y constancia en la práctica y estudio, también exista un trabajo de adquisición y desarrollo de herramientas y estrategias para poder gestionar asertivamente las emociones que son muy comunes, pero que pueden afectar de manera poco constructiva al desarrollo de un músico; como pueden ser el miedo, el pánico escénico, la frustración, la ansiedad y nerviosismo. Las emociones y la actitud mental cuando se desarrollan a través de la confianza en sí mismo y en las circunstancias, siempre vistas como oportunidades para tener experiencias de crecimiento y aprendizaje, permiten que el artista esté más presente y consciente en el momento en que realiza su presentación, lo que facilita sentirse seguro de sí mismo y permitiendo una mejor cercanía y conexión con el público.

Si bien, la confianza y seguridad se pueden trabajar a través del estudio y la constante exposición para obtener más experiencia escénica musical, existen factores psicológicos que, según lo que conversamos con la coach vocal, están relacionados con experiencias más bien personales, incluso que podrían tener origen en la infancia, los cuales pueden ser abordados tanto a través de un coach de manera puntual en función a lograr un objetivo específico en el ámbito musical como a través de terapia psicológica guiada por un psicólogo.

La presión que vive el artista en temporadas de grabaciones de discos, giras y conciertos que deben realizar, es un factor importante que se refleja a nivel emocional y psicológico, en donde el

apoyo hacia el músico, en complemento a una buena planificación y preparación, son pilares fundamentales para poder enfrentar las experiencias exitosa y satisfactoriamente.

En cuanto a lo que significa la preparación —específicamente del intérprete instrumentista de jazz— el poder profundizar y fortalecer, tanto los conocimientos técnicos del instrumento, así como de teoría, armonía e improvisación, posibilita desarrollar mayores competencias para poder enfrentarse al lenguaje musical; sentirse con seguridad de sí mismo, expresarse auténticamente y estar conectado con su propia expresividad y con el público.

2.2. Herramientas emocionales para el desarrollo musical

Una herramienta que puede ser utilizada para conectarse con las emociones y gestionarlas adecuadamente es la meditación y “mindfulness”. Según la entrevista realiza a la coach vocal Carolina Avilés, es una técnica utilizada para reducir emociones como el estrés y ansiedad. También, ayuda para mantenerse en el presente y evocar sensaciones de alegría y gratitud por la música; cuando mentalmente el artista se anticipa a los sucesos de manera ansiosa.

En cuando al desarrollo creativo musical, la meditación permite trabajar un espacio de auto conocerse y comprender lo que un músico desea desarrollar; reconocer en términos psicológicos y emocionales la expresividad musical a través del acercamiento personal.

Otro ejercicio importante que un músico puede trabajar es la auto aceptación y perdón al momento de equivocarse al momento de tocar. Perdonarse a sí mismo y aceptar los errores es

comprender que todas las experiencias son una oportunidad para sentir plenitud y crecer; posibilita trabajar mejor con las emociones y enfocarse en la música desde una perspectiva diferente y sana. Permite que el músico se sienta relajado y se desenvuelva musicalmente con mayor honestidad.

En cuando a la actitud y perspectiva de uno mismo, una herramienta esencial para un músico profesional que menciona la coach, es la capacidad de adquirir y desarrollar una actitud de humildad para crecer musicalmente y establecer relaciones sociales. También, la disposición a seguir aprendiendo, adaptarse a nuevos desafíos y recibir críticas; permiten a un músico mejorar tanto a nivel personal como musical, obteniendo herramientas para desarrollar una carrera artística firme.

Por último, se destaca el desarrollo de la autenticidad; ser congruente con la música que se realiza, el contenido que se transmite, la visión del músico, y la imagen que refleja hacia lo público. Ser autentico permite conocer la identidad de un músico: saber identificar las emociones y pensamientos que conducen a la felicidad y realización personal, para así expresarse de manera verdadera con los demás a través de la música.

CAPÍTULO 3:

MELISSA ALDANA: UNA JAZZISTA GLOBAL

3.1. Biografía de Melissa Aldana

Melissa Aldana, nacida en Santiago de Chile el 3 de diciembre de 1988, es una destacada saxofonista tenor, actualmente una de las grandes figuras en la escena del jazz a nivel internacional. Creció en una familia musical: hija del saxofonista profesional Marcos Aldana, y nieta de Enrique Aldana, saxofonista tenor y barítono, ex líder de la Orquesta Huambaly. Comienza a tocar a la edad de seis años bajo las enseñanzas e influencia de su padre. Melissa relata en varias entrevistas su primer acercamiento con el saxofón, su padre solía realizar clases grupales en su casa, y un día necesitaba un estudiante más de saxofón para tocar tres notas, entonces ella toma el saxofón y luego de vivir la experiencia de tocar por primera vez afirma “entonces ahí yo me enamoré del saxofón”. Sus inicios fueron con el saxofón alto, fuertemente influenciada por Charlie Parker, Michael Brecker y Cannonball Adderley, sin embargo, a los 13 años, luego de escuchar a Sonny Rollins, Melissa decide optar por dedicarse al saxofón tenor, utilizando el instrumento de su abuelo. En una entrevista que realicé al padre de Melissa, comenta que cuando niña se levantaba todos los días temprano, antes de ir al colegio a estudiar una hora de saxofón, para luego ir a clases, volver a su casa y seguir estudiando hasta la noche. Melissa en entrevistas afirma que el estudio era muy estricto, pero era algo que ella amaba y no tiene malos recuerdos de aquella época.

Participa en distintos concursos de talentos de programas infanto-juveniles como “Zoolo Tv” (1999), emitido en el canal Megavisión, y también en el programa de talentos “Cuanto vale el

show” (1980) emitido en el canal Chilevisión. En este último, en el año 2002 y a la edad de trece años, participa tocando “Sunny” de Stevie Wonder junto a la orquesta de soporte del canal, conformada por músicos mucho mayores que ella. Su destacada e impecable presentación sorprendió al jurado presente, reconociendo el gran talento de Melissa, sin embargo, uno de los integrantes, Enrique Lafourcade (escritor y periodista chileno) afirma: “yo no sé si el saxo sea un buen instrumento para una mujer (...), por la edad que ella tiene y los intereses que ella guarda me parece que lo más sensato aquí es que se dedicara a explorar otros instrumentos (...)” (Sabatini, 1980-2007). Así mismo, en una entrevista a Marcos Aldana, nos menciona que el mismo director de la orquesta dijo “para qué vamos a ensayar, si su lugar es la cocina”, comentario que había sido ocultado, pero del que se enterarían más tarde a través de los músicos. No obstante, a partir de lo que menciona en la misma entrevista, la actitud de ella fue bastante asertiva, comentándole a su papá: “no te preocupes, veamos lo que pasa, quien soy yo de aquí a cuatro años más”.

Evidentemente, Melissa desde temprana edad tuvo contacto con importantes músicos de la escena. Con tan solo nueve años, en 1997, comenzó a presentarse con un primer cuarteto integrado por músicos que eran cercanos a su padre: Ciro Vega en la guitarra, Marcelo Córdova en el bajo y Alex García en la batería. Durante este periodo, Melissa fue creciendo y perfeccionándose en la técnica jazzística del saxofón, tocando como acompañante del baterista Alejandro Espinosa (2003), también del contrabajista Felipe Chacón (2004) y el pianista Carlos Romero (2005).

Melissa intentó ingresar al conservatorio para obtener conocimientos de música clásica, pero no fue aceptada por no tener la suficiente edad. También señala que en alguna ocasión surge la oportunidad para que fuera a tocar a una gira a Europa, no obstante, no fue considerada por “ser muy chica y mujer”. A pesar de esta serie de obstáculos que se le presentaban, a los dieciséis años Melissa ya tocaba en clubes de jazz de Santiago con un manejo musical muy elevado de la técnica de su instrumento e improvisación, lo que sorprendía a los músicos adultos de la escena, y a la vez generaba un ambiente de competencia, tensión y hostilidad hacia ella. Sobre todo, que en aquella época no era común ver mujeres tocando un instrumento como el saxofón.

En el año 2005, viaja a Santiago de Chile, el destacado pianista panameño Danilo Pérez, quien formaba parte del cuarteto de Wayne Shorter. Melissa sabía que este pianista era una persona con conexiones con varias escuelas de música en Estados Unidos y decide acercarse a él y pedirle que fuera a escucharla al Club de Jazz Thelonious. Cuando Danilo Pérez escuchó a Melissa, la invitó a tocar en el Festival de Jazz de Panamá de ese mismo año, donde tuvo un gran éxito. Desde allí, el destacado músico la ayuda a realizar las aplicaciones para ingresar al Conservatorio de Nueva Inglaterra y a la Escuela de Música de Berklee. Es así, como es aceptada en las dos escuelas, y Berklee le ofreció una beca. En el año 2007 ingresó a Berklee College of Music, en Boston, donde se perfecciona con profesores como George Garzone, Joe Lovano, Frank Tiberi, Greg Osby, Hal Crook, Bill Pierce y Ralph Peterson. En el año 2009 se gradúa con un Bachelor Degree on Performance, y se muda a Nueva York, y comienza a estudiar con George Coleman. Al siguiente año, Melissa graba su primer disco: *Free Fall*, lanzado por el sello Inner Circle Music de Greg Osby. El disco tuvo la participación de Michael Palma en el piano, Lyles West en el bajo y Ralph Peterson Jr en la batería, trabajo que refleja el importante impulso de

Melissa que significó dejar su país natal para perfeccionarse y aprender de los grandes maestros en Estados Unidos. En esta etapa de su carrera, Melissa se presenta en relevantes clubes de jazz de Nueva York como Blue Note Jazz Club, así como en diversos festivales jazz, tales como el Festival de Jazz de Monterrey (2012 y 2013) y el Festival Internacional JazzUV (2013) en Estados Unidos; y en Chile, en el Primer Festival de Jazz “Patagonia” en el Teatro del Lago (2012).

En el año 2012, Melissa recibe por primera vez el importante Premio Nacional de las Artes Altazor de Chile, por su disco “Free fall”; y a la vez publica su segundo álbum “Second Cycle”, bajo el mismo sello discográfico de su primer disco. En él, cuenta con la participación de los músicos Gordon Au en la trompeta, Ross Pederson en la batería y Joseph Lepore en el bajo, y fue grabado y mezclado en el estudio Acoustic Recording Brooklyn, en New York. El álbum —el cual desarrolla una estética en un formato sin piano— representa una exploración más profunda y madura de su arte, a la vez de su identidad como música. También refleja su evolución como artista a través de una propuesta personal en el mundo del jazz. Durante el mismo año, forma el conjunto Melissa Aldana & Crash Trio, con el baterista cubano Francisco Mela y el contrabajista chileno Pablo Menares. Este disco la llevaría a recibir por segunda vez el Premio a las Artes Nacionales Altazor, en el año 2014.

En el 2013, con 24 años, Melissa gana el primer lugar en el Concurso Internacional de Saxofón de Jazz Thelonious Monk, en Washington, Estados Unidos, concurso en donde su padre fue finalista en los principios de los 90, marcando un gran hito en su carrera y posicionándose en el mapa musical de Estados Unidos, siendo la primera mujer y la primera sudamericana en alcanzar el primer lugar en dicho concurso. El premio consistió en veinticinco mil dólares (en dinero), y

un contrato discográfico con Concord Jazz, con el cual grabó su tercer disco “Melissa Aldana & Crash Trio”, en los estudios Sear Sound Recording Studio en New York, en el 2014. En el mismo año, participa con su nueva música en el Festival de Jazz de Copenhague (Dinamarca), Festival de Jazz de Providencia, en Chile; Festival de Jazz de Twin Cities (Estados Unidos); Festival de Jazz de Monterrey; Umbría Jazz (Italia) y el Winter Jazzfest. Un hito destacable también ha sido su presentación junto a Wynton Marsalis en el Jazz at Lincoln Center (New York), en el año 2015, en una velada titulada "El mundo de Duke Ellington". Sin duda Melissa va marcando un desarrollo en el jazz a partir de las grandes influencias que han acompañado su sonido durante el transcurso de su vida, inspirándola en desarrollar un trabajo creativo e innovador para la historia del jazz contemporáneo.

En el 2016, Melissa lanza su segundo disco junto a Clash Trio titulado “Back Home” con el sello discográfico Wommusic en Estados Unidos, junto a Pablo Menares en el contrabajo y a Jochen Rückert en la batería. Al siguiente año, conforma un nuevo formato incluyendo al músico Sam Harris en el piano y en ciertas oportunidades a Lage Lund a la guitarra, esta vez bajo el nombre de Melissa Aldana Quarteto, grabando una sesión en vivo titulada “Sesc Jazz: Melissa Aldana Quartet (Ao Vivo)” en el festival Sesc jazz (2018) en São Paulo, Brasil, bajo el sello Selo Sesc.

Melissa Aldana continúa realizando giras internacionales tocando su música, en conciertos y grandes festivales durante este último periodo, lanzando su sexto álbum en el año 2019 “Vision”, en formato de quinteto, con el sello Motéma Music (Estados Unidos), junto a los músicos Sam Harris en el piano y Rhodes; Joel Ross, en el vibráfono; Pablo Menares, en el contrabajo y

Tommy Crane, en la batería. El disco es un homenaje a la vida y a la obra a la pintora mexicana Frida Kahlo, plasmado también en la ilustración del disco, realizada por la cantante de jazz Cécile McLorin Salvant, inspirada en la obra "Las dos Fridas" (1939). La obra de la artista mexicana fue una influencia importante desde su infancia, destacando la honestidad en su arte y la libertad de ser en su persona como tal, según comenta en varias entrevistas. En el siguiente año Melisa fue nominada en los premios Grammy Awards a la categoría “Mejor Solo Improvisado de Jazz”, en su tema "Elsewhere", composición que forma parte de su disco “Visions”. Fue un significativo reconocimiento el cual nuevamente posiciona a Melissa Aldana entre la línea de los mejores músicos de jazz a nivel mundial, tanto como intérprete como compositora. Aldana ingresa al septeto femenino Artemis, liderado por la pianista Renee Rosnes. Estrenan su álbum *Artemis* (2020) bajo el legendario sello en la historia del jazz Blue Note Records (Estados Unidos) destacando la composición "Frida", en cierta medida como una especie de continuidad a su reciente disco “Vision”.

Nuevamente en formato de quinteto, Melissa Aldana estrena su séptimo álbum “12 Stars” en el año 2022, grabado también bajo el destacado sello discográfico Blue Note Records, junto a Sullivan Fortner en el piano y Rhodes, Lage Lund en la guitarra, Pablo Menares en el contrabajo y Kush Abadey en la batería. El disco se trata de los procesos personales de Melissa en cuanto al impacto que tuvo el estallido social en Chile (2019) y luego la pandemia, en este caso ella viviendo en New York. Álbum que al siguiente año obtendría por segunda vez la nominación de los premios Grammy Awards a la categoría “Mejor Solo Improvisado de Jazz” por el sencillo “Falling” del disco “12 Stars”. Al siguiente año (2023), debuta su disco en su país natal, dando un concierto junto a su banda neoyorquina en el Teatro Nescafé de las Artes, en Santiago.

Con una ascendente trayectoria, Melissa a sus 34 años, actualmente está erradicada en Washington Heights, Manhattan, New York. Pronta a estrenar oficialmente su próximo disco, la jazzista continúa realizando giras por diversos países, incluyendo su reciente concierto en el Teatro Nescafé de las Artes en septiembre del presente año, en el cual invita a Ernesto Holman Trío.

3.2. El saxofón de Melissa Aldana

La saxofonista actualmente radicada en Brooklyn se ha transformado en un referente y a la vez sobresale no solo por la excelencia en el dominio del instrumento en el género del jazz, sino también por la identidad y sello personal en su trabajo como compositora e intérprete. Melissa ha conversado en entrevistas y *master class* sobre la importancia de la reflexión del músico, para conocerse y encontrar lo que busca. Con ello quiere decir, que, a través de la música, se alcanza una identidad; hace referencia a que el sello personal va conectado al crecimiento y desarrollo desde el entorno que habita, con las personas que comparte, y la cultura que la rodea. En el marco del Festival Internacional Jazz Uv del 2013, expresa: “Desde mi punto de vista, la manera en que yo estoy tratando de tocar y donde quiero llegar, quiero tratar de encontrar el balance entre las gentes que han sido grandes influencias para mí, por ejemplo, como lo es Don Byas, Soony, Mark Turner, y encontrar un balance entre esas cosas, más agregarle lo que yo estoy buscando”. En este sentido, la importancia de nutrirse, escuchando y estudiando la forma de tocar y el lenguaje de los músicos más destacados en el género cumple un papel importante a la hora de desarrollar la sensibilidad musical, de la cual el ejecutante se impregna para tener un

dominio extenso al momento de expresar sus propias ideas; así lo recalca el mismo padre de Melissa en relación al proceso de aprendizaje que distingue a un músico de los demás.

Melissa realiza el año 2013 una *master class* en el Instituto Profesional Projazz titulada “Una mirada integral al músico”, en donde comparte una serie de herramientas y conceptos para el desarrollo del músico jazzista, tanto en términos de la teoría, armonía e improvisación musical, como en términos de la actitud psicológica de un músico profesional. Uno de los puntos importantes que destaca es la capacidad de tener liderazgo al momento de tocar y tomar decisiones en base a las creencias personales. Es por ello que recalca el ejercicio de creer en una misma para mejorar cada día; fortaleciendo las capacidades a través del estudio diario, establecer metas y definir particularmente los objetivos que se deseen alcanzar. Parte del estudio que Melissa explica es el de transcribir los solos de improvisación de algún músico que admire y domine el lenguaje; plantea que para internalizar y desarrollar una forma personal de tocar un instrumento es fundamental cuestionarse los detalles que llaman la atención sobre la manera en la que el músico toca sus frases y desarrolla su propio sonido.

Otro factor importante es comprender el proceso de la etapa en la que el intérprete se encuentra del estudio, en términos del objetivo que se plantea y la meta para alcanzar musicalmente. Ser consciente de ello permite considerar y aceptar el tiempo de estudio que requiere la practicar constante, trabajando en las fortalezas y debilidades a través de la paciencia y constancia. Junto con lo anterior, Melissa destaca el ejercicio de escuchar detenidamente; tanto a otros músicos para absorber mayor conocimiento y musicalidad, como escucharse a sí misma, con el objetivo

de reconocer la forma actual de interpretar el instrumento, aceptarse a una misma y poder organizar de mejor manera el proceso de perfeccionamiento y crecer como músico.

Recalcando la confianza en una misma, Melissa afirma que la conexión con el instrumento tiene que ver con la preparación en cuanto a la cantidad de estudio del instrumento de un músico, teniendo el dominio de la técnica, armonía, e improvisación. La preparación y las competencias técnicas son una base que, a través del esfuerzo, permiten al músico de jazz desarrollar una improvisación con herramientas suficientes. Según afirma Marcos Aldana, el virtuosismo no debiese ser el objetivo final en el jazz, sino más bien una consecuencia en cuanto a la expresión y creatividad personal. Aldana, señala que la manera en que un músico de jazz se destaca, es debido a la capacidad de “contar una historia” través de un solo improvisado; es decir, poder transmitir un mensaje en donde se da a conocer un aspecto muy profundo, el cual conlleva la forma de ser de una persona, sus vivencias y su manera de expresarse.

La decisión de viajar a Estados Unidos para estudiar y vivir en New York fue esencial para Melissa como intérprete profesional; no solo por asistir a excelentes escuelas de música, sino que, también, por la posibilidad de vivir en medio de un enriquecedor panorama cultural jazzístico. En medio del ambiente neoyorquino tiene la oportunidad de aprender escuchando a músicos innovadores y de alto nivel, asistiendo a conciertos y *jams sessions* todos los días. La saxofonista en sus visitas a Chile comparte su visión y experiencias a las nuevas generaciones, destacando la importancia de viajar y conocer otras culturas para perfeccionarse en el género del jazz; sobre todo en Estados Unidos.

De la mano al desarrollo del intérprete, Melissa expone la necesidad de desarrollarse a nivel personal y psicológico; conocerse a sí misma y direccionar su vida en función a lo que uno desee realizar. Destaca el cuidado de la salud mental, realizar ejercicio físico constantemente, compartir con personas y vivir experiencias de vida que fomenten la conciencia del lado emocional y mental. También, expresa que el manejo del ego en el ambiente musical es parte relevante para el desarrollo exitoso de un músico profesional; un factor relevante para lidiar con la competencia y frustración. En ese sentido, recalca la necesidad de ser consciente del progreso personal como una manera de motivación en el aprendizaje constante. Esto permite disfrutar de la música y el proceso, sin la finalidad de hacer comparaciones externas que puedan alejar al músico de su esencia y su propia realización personal y musical.

En entrevistas antiguas, Melissa habla acerca del poco reconocimiento hacia las mujeres en la escena del jazz, comentando que no existían muchas mujeres tocando en este género, ni tampoco ser lo suficientemente “buenas”, considerando el nivel de dominio instrumental que requiere una intérprete. Además, recalca que el hecho de ser mujer y sudamericana ha contribuido en ciertos aspectos a su trabajo y posicionamiento a nivel internacional; por ejemplo, cuando es ganadora del Concurso Internacional de Saxofón de Jazz Thelonious Monk, se destaca por ser la primer mujer y sudamericana. Sin embargo, este año en su visita a Chile, Melissa habla sobre el machismo presente en la escena del jazz, recalcando la necesidad de generar mayores espacios para el reconocimiento de excelentes mujeres intérpretes que han sido excluidas de la historia. Menciona el movimiento social en contra del abuso y acoso sexual popularizado en redes sociales “Me Too”, en cuanto a la importancia de generar una igualdad de género. Recalca la necesidad de educar en las universidades respecto a las mujeres en la historia del jazz y cómo

influyeron a los músicos más importantes reconocidos en la actualidad; mujeres que siempre han existido en la historia, pero han sido silenciadas. Algunas instrumentistas de jazz de la actualidad que menciona son Terri Lyne Carrington (baterista y compositora estadounidense), Renee Rosnes (pianista y compositora canadiense) y Ingrid Jensen (trompetista canadiense), quienes han construido un camino en la escena para que las nuevas generaciones —como la de Melissa— no vivan las mismas desigualdades. Con esto, afirma que en la actualidad se aprecia un cambio forzado para generar más conciencia en cuanto a paridad de género en festivales de jazz y *bigbands*.

Para Melissa, su trabajo musical contribuye a la transformación en términos de género en la actualidad, posibilitando motivar a nuevas generaciones de músicas mujeres en el jazz. Si bien, comenta que durante su carrera profesional han existido diversas dificultades relacionadas al género, destaca la difícil situación que enfrentaban los músicos en general a nivel internacional durante la pandemia. Melissa enfrenta una serie de crisis en su vida: la influencia del estallido social en Chile en el 2019, la paralización de actividad cultural y artística a nivel mundial, y la crisis de una ruptura amorosa. Todo esto, llevaría a la saxofonista a vivir un proceso profundo de introspección que plasmaría en su disco “12 stars”; aborda las sensaciones que experimentó en una etapa complicada en el ámbito personal, en donde, desde sus propias palabras, afirma que “todo se iba desmoronando”.



Afiche de concierto de Melissa Aldana, Claudia Acuña y Camila Meza en New York, a beneficio para las víctimas de la represión en Chile (2019)

CAPÍTULO 4:

CAMILA MEZA: VOZ Y GUITARRA JAZZ

4.1. Biografía de Camila Meza

Camila Meza nació el 22 de julio de 1985 en Santiago de Chile. Es cantante, guitarrista y compositora, actualmente uno de los principales referentes del jazz actual. Su infancia aconteció en una familia muy musical que influenció mucho en su vida. En una entrevista que realicé a Camila Meza, ella afirma que siempre tuvo una conexión con la música desde que tenía conciencia, por lo que ha sido una relación muy natural. A la edad de once años su madre le obsequió el CD “Vespertine” de la artista islandesa Björk. Ese álbum y la figura de la

multifacética cantante impactó e influenció notablemente en su trabajo musical. Durante su adolescencia decide que quiere dedicarse a la música, luego de tocar guitarra y cantar en sus primeras bandas de rock y funk del colegio. Es así como a los dieciséis años comienza a componer. En la entrevista realizada a Camila comenta que cuando niña no escuchó mucho jazz, su papá escuchaba música clásica y entre sus grupos musicales favoritos se encontraban Los Beatles. Camila Meza, desde sus inicios musicales propios, se interesa por seguir a bandas de rock como Led Zeppelin y particularmente a Jimmy Hendrix, por el cual, es fuertemente atraída por su guitarra eléctrica, motivándola el hecho de considerarse un instrumento poco usual, por sobre todo “para una mujer”. Pero fue a través de su hermano, que es baterista, cuando tiene su primer acercamiento al jazz, a la fusión y a la música improvisada, surgiendo una conexión que ella relata como un “amor muy personal de esos sonidos y de esa expresión”. De esta manera, comienza una búsqueda muy personal sobre lo que quería hacer musicalmente. Camila comenta que sus otros hermanos, músicos también, veían conciertos en vivo en VHS y Masterclass de jazz, lo cual generó una fuerte curiosidad por este género, acercándose profundamente para comprender el lenguaje musical de la improvisación. Con todo, surge la necesidad de —al igual que sus hermanos y siguiendo sus pasos— tomarse con mayor seriedad el estudio del jazz. Uno de los primeros referentes musicales del género para Camila fue sin duda Pat Metheny, escuchándolo por primera a los 15 años, generando un cambio importante en su percepción de la guitarra en la música. Tres años después, ingresa a estudiar interpretación al Instituto Profesional Projazz, donde tuvo un rápido avance en un corto periodo de tiempo de 2 años aproximadamente. Luego Camila toma clases particulares con el destacado guitarrista de jazz Jorge Díaz, quien impulso mucho el desarrollo de sus conocimientos sobre jazz e improvisación. El 2004, con 19 años Camila se destaca además como cantante en la escena musical del jazz,

junto a voces femeninas como Martina Lecaros, Karen Rodenas y Paz Court, siendo invitada por el pianista chileno Moncho Romero para presentar en las temporadas de swing en el Hotel Sheraton. Al siguiente año ingresa a la rotativa de voces de Júpiter Jack y en 2006 al grupo Feria como guitarrista, participando así en varios proyectos simultáneamente hasta de manera paulatina comenzar una carrera solista, fuertemente influenciada por la cantante Claudia Acuña. Camila lidera en diversos formatos de conjuntos de jazz: en trío con el contrabajista Pablo Menares y el baterista Andy Baeza, cuarteto con el trompetista Sebastián Jordán, y quinteto con el saxofonista tenor Claudio Rubio. En este periodo de tiempo, Camila trabaja tocando durante cinco meses en un crucero por el caribe, tocando repertorio de música latinoamericana y de jazz, el cual sería parte de su primer disco.

En el año 2007 estrena su primer álbum como líder: “Skylark” grabado bajo el sello Vértice Records, en el estudio Hannover, en Santiago de Chile. Cuenta con diez *standars* de jazz interpretados por ella en voz y guitarra, con la participación de importantes músicos de la escena chilena del jazz: Sebastian Jordan en la trompeta, Claudio Rubio en el saxofón, Pablo Menares en el contrabajo, y Felix Lecaros en la batería. Además de “Skylark”, participa en el disco de Cultrera, Espinoza & Cía: “Navidad jazz” junto al saxofonista Alejandro Espinoza y el pianista Giovanni Cultrera.

Según expresa Camila en varias entrevistas, surgió la necesidad de ir a New York para conocer más acerca del mundo jazzístico y otras culturas, con la intención de seguir perfeccionándose y aprender de grandes músicos del género, por lo que postuló a The New School of Jazz (Nueva York). Tres meses después recibió la carta diciendo que estaba aceptada y, además, haber

recibido una beca. En el 2009 Se Traslada a New York, ciudad donde radica actualmente, estudiando con los guitarristas Peter Bernstein, Vic Juris y Steve Cardenas. Ese mismo año Camila realiza un viaje a Santiago de Chile y publica su segundo disco “Retratos”, bajo el sello discográfico Vértice Records, interpretando con voz y guitarra, una vez más junto a los músicos chilenos Sebastián Jordan en la trompeta, Claudio Rubio en el saxofón, Felipe Riveros en el piano, Pablo Menares en el contrabajo y Andy Baeza en la batería. El disco explora un amplio repertorio de géneros musicales de artistas como Víctor Jara y Björk, incluso una musicalización de un poema de Pablo Neruda, interpretados en español e inglés, y arreglados al estilo jazzístico y personal de Camila.

Durante los cuatro años de estudios hasta graduarse, Camila frecuentaba constantemente los clubes de jazz cercanos, como comenta en una entrevista que realizamos, para escuchar a diversos músicos, con los cuales, al poco tiempo después, estaría tocando y compartiendo los mismos escenarios. Algunos destacados músicos con los que participa son Peter Bernstein, Vic Juris, Jonathan Kreisberg, Billy Harper, Charlie Persip, Barry Harris, Jeff ‘Tain’ Watts, Vijay Iyer y Cassandra Wilson.

A sus 24 años, con dos discos publicados, realiza presentaciones en Sudamérica, Europa y Estados Unidos, siendo considerada como una fuerte influencia en la escena chilena y neoyorkina del jazz, destacando por su capacidad de tocar con dominio un instrumento y, al mismo tiempo, cantar con una fuerte potencia vocal. Realiza presentaciones en los festivales internacionales Festival de Jazz de Swidnica en Polonia (2009), Festival Internacional Jazz Perú (2010) y el Festival JAZZUV en México (2012).

En el año 2013, Camila lanza el que sería su tercer disco, pero el primero en ser producido, grabado y editado en Estados Unidos, bajo el sello discográfico CD Baby: “Prisma”, el cual contempla repertorio cantado en portugués, inglés y español, de compositores latinoamericanos como Antonio Carlos Jobim, Víctor Jara, Rafael Hernández y también *standars* de jazz, con arreglos realizados por Camila Meza y Pablo Menares. Los músicos que colaboraron fueron John Ellis en el saxofón tenor y soprano, y clarinete bajo, Aaron Goldberg en el piano, Pablo Menares en el contrabajo y Clarence Penn en la batería. Según entrevistas, Camila afirma que el disco vendría siendo una continuación de su anterior trabajo, con arreglos de canciones significativas para ella y una fuerte influencia de música latinoamericana, pero esta vez realizado en New York, con músicos de la misma ciudad. “ En el mismo año, debuta en dos de los históricos escenarios de la escena del jazz de New York: Jazz Standard y Village Vanguard, este último considerado uno de los escenarios del jazz más importantes y donde han presentado músicos como John Coltrane, Bill Evans y Wynton Marsalis.

Camila en el año 2015 estrena su cuarto disco: “Traces”, por el sello Sunnyside Records (New York), el cual cuenta mayoritariamente con composiciones de su autoría, dando inicio, según sus propias palabras, a una nueva etapa. También se encuentran arreglos de canciones de Djavan, Víctor Jara, Broadway Stephen Sondheim y Jon Brion. Además de Camila Meza en la voz y la guitarra eléctrica y acústica, participan los músicos: Sachal Vasandani en la voz, Shai Maestro en piano, Rhodes, piano electrico wurlitzer, mellotrón, armonio, y celesta, Jody Redhage en el violonchelo, Matt Penman en el bajo, y Kendrick Scott en la batería. Al siguiente año, Camila fue nominada a dos premios Independent Music Awards por “Mejor Álbum Contemporáneo para Adultos” por su reciente disco “Traces”, y “Mejor Canción Latina” por el sencillo “Para Volar”,

del mismo disco. En este punto de su carrera, el trabajo musical de Camila refleja toda su creatividad y virtuosismo para expresarse mediante la fusión de los elementos del jazz, la música latinoamericana y los diversos géneros y estilos que han sido fuertes referentes como lo son el rock y el pop. Consolidada como una figura fuerte en la escena jazzística, durante este periodo Camila presenta junto a su conjunto de músicos neoyorquinos en los siguientes festivales: Festival Internacional de Jazz de Córdoba (2015), el Festival de Jazz de Providencia (2015) en Santiago de Chile, y el Festival de Jazz de Lake George (2019) en New York.

En el 2019, Camila debuta con su quinto álbum: “Ámbar”, realizado bajo el sello discográfico Sony Music (New York), junto al conjunto de cuerdas “The Nectar Orchestra”, buscando realizar un trabajo que combine el formato de cuarteto de jazz de guitarra, piano, contrabajo y batería, y cuarteto de cuerdas: violines, viola y chelo. Participan los músicos del conjunto de cuerdas integrado por Tomoko Omura y Fun Chern Hwei en los violines, Benny Von Gutzeit en la viola y Brian Sanders en el violonchelo. Además de la participación de Noam Wiesenberg en el bajo, Eden Ladin en el piano y teclado, Keita Ogawa en la batería, y Camila Meza en la guitarra y voz. El disco cuenta con composiciones originales y también versiones de temas de música latinoamericana, jazz, rock y pop.

En el año 2020, Camila es ganadora del premio Pulsar en la categoría “Mejor artista de jazz fusión”, significando un enorme reconocimiento hacia su trabajo musical, el cual plasma los trece años viviendo en New York, y con ello, el conjunto de vivencias y aprendizajes constantes.

Camila actualmente se encuentra erradicada en Brooklyn realizando diversos conciertos; recientemente un en Chile en él, presentándose junto a un octeto de músicos locales, entre ellos los destacados músicos de la escena chilena del jazz: Óscar Pizarro en el piano, Milton Russell en el contrabajo y Rodrigo Recabarren en la batería.



Camila Meza y “The Nectar Orchestra” en Blue Note Tokio, Japón (2019).

4.2. La guitarra y la voz de Camila Meza

El desarrollo musical de Camila ha estado marcado por la originalidad en sus composiciones y arreglos, interpretados con un amplio dominio de la voz y guitarra en el lenguaje jazzístico, posicionándola entre los principales músicos de la escena jazzística en Chile y en el extranjero. En una entrevista realizada, explica la relación que tiene con el jazz y la música improvisada a nivel personal, como una práctica de conexión y de descubrimiento —o redescubrimiento— de uno mismo. Motivada por la pasión por aprender y descubrir profundamente la música, explica

que, al escuchar a sus principales referentes musicales, surge la curiosidad por la creación e improvisación musical. El enriquecimiento de escuchar canciones de otros artistas y analizar detenidamente a cada intérprete, permite aprender y construir un sonido propio: diferentes posibilidades melódicas sobre una base armónica que evocan sensaciones particulares. Estas primeras experiencias la impulsan a la creación personal, pero también, a la realización de versiones con arreglos propios del repertorio que escuchaba. Al momento de realizar una versión musical, da a conocer su propia visión: a través de composiciones existentes que transmiten el mensaje del/la compositor/a, pero de una nueva manera. Es decir, a través de su historia personal.

En las innovaciones de sus versiones y arreglos, es posible reconocer nuevos ritmos y estilos musicales, en donde prevalece el lenguaje jazzístico. Esto permite generar, en conjunto a lo anteriormente mencionado, momentos de improvisación definidos como “espacios para lo impredecible”.

En cuando a la composición, afirma que existen ocasiones específicas en las cuales se origina la idea musical inicial. Puede darse en situaciones de inspiración absoluta: aparentemente “viniendo de la nada”, o también, como ella misma lo describe, en una especie de “llamado creativo”, donde el proceso es espontáneo y fluido. Camila denomina este ejercicio compositivo como una “canalización de energía”, haciendo énfasis a un contenido musical que, muchas veces, habita en el inconsciente colectivo. Por otro lado, recalca también aquel momento creativo que va más ligado al ejercicio del análisis y el método compositivo más complejo; la realización de un trabajo el cual requiere de ser analizado de diferentes puntos de vista, a través de diferentes posibilidades, lo cual conllevaría una mayor cantidad de tiempo invertido para su desarrollo.

Esto también, afirma, se ve reflejado en la improvisación, donde pueden existir momentos de mayor inspiración y creatividad a la hora de desarrollar un discurso, por lo que la experiencia es natural y de “absoluta conexión”; Camila afirma que llegan a surgir ideas con un alto nivel creativo, demostrando la capacidad para adaptarse a diferentes contextos musicales. Este estado que describe, lo relaciona también con la relación que un músico genera con los demás, la comunicación, atención y concentración.

Con esto, recalca la importancia de los vínculos que se establecen con otros músicos al momento de tocar en un proyecto musical; la amistad y confianza permite desenvolverse con mayor conexión y autenticidad al momento de tocar y realizar un trabajo de calidad. Permite comprender profundamente la visión que tiene la compositora y los músicos para lograr unificar la idea compositiva principal al momento de la interpretación. Además, la relevancia de habitar una comunidad social en donde se logran conexiones humanas que nutren la experiencia musical, forma parte de un espacio de aprendizaje importante; compartir y tocar con músicos más experimentados potencia en gran medida el desarrollo y la sensibilidad de conectar individual y colectivamente.

Respecto a la actitud que necesita un músico para desarrollar una carrera profesional, Camila recalca la importancia de aprovechar todas las oportunidades para tocar que se presentan; sin importar el contexto, mantener esta visión permite al músico desarrollarse al máximo nivel y mejorar constantemente. Estar expuesto posibilita el reconocimiento musical y obtener más oportunidades para desarrollar una carrera musical. A raíz de esto, Camila cuenta una experiencia que vivió presentándose en un concierto tributo a Pat Metheny, en donde, minutos antes de

comenzar, se entera que Metheny estaba presente en el público. Aun así, asegura que, incluso no estando el guitarrista ahí, se hubiera presentado de la misma manera en cuanto a la calidad musical, debido a que tuvo una buena preparación para tocar ese día, además de la actitud que explica anteriormente.

En una entrevista realizada a Camila, relata la visión personal de su trabajo, a partir de las vivencias de sanación personal que establece con la música; temáticas relacionadas a la emocionalidad, las cuales son plasmadas en sus composiciones y temas versionados. Describe su visión musical, en primera instancia, como una forma de “traer belleza al mundo”, para luego transmitir una forma la autosanación a través de la música. Explica que, en el proceso de creación, es cuando concientiza el poder de transmutación que puede tener la música, tanto para el intérprete como para el oyente, influyendo directamente en el ámbito personal y psicológico. En entrevistas, Camila comparte la historia de su sencillo “Ámbar”; palabra que, de manera metafórica, simboliza la resina que se petrifica “en respuesta de las heridas de los árboles”. Representa la necesidad de observarse a uno mismo y curar las heridas emocionales internas. La relación de la música y la naturaleza para Camila es algo propio del mensaje que transmite a través de su trabajo musical; parte esencial de la vida de las personas es poder conectarse con la naturaleza y el medio ambiente. Es por ello que recalca el trabajo de figuras importantes en la música latinoamericana como Milton Nascimento y Víctor Jara, quienes lucharon a través de sus canciones por los movimientos sociales y medioambientales. En las versiones de canciones que realiza de los artistas mencionados, busca plasmar, a modo de protesta, la desconexión espiritual de una sociedad basada en el ego; la cual, ha perdido la conciencia tanto individual y colectiva, como la del mundo en que habitamos.

La cantante y guitarrista señala la importancia de seguir creciendo y aprendiendo en el camino musical; desde su punto de vista, un camino sin límites. Recalca el desarrollo de las competencias personales sin la comparación con otros músicos; esto permite cultivar las capacidades en función a las proyecciones y aspiraciones propias. Dicho desarrollo, requiere de organización y constante trabajo, además de motivación y actitud positiva para mantener la disciplina en la práctica diaria de un músico. Específicamente en el lenguaje del jazz, se requiere de un ritmo constante y exigente de estudio. Como experiencia personal, expresa que el poder dedicarse a la música es una experiencia nutritiva y satisfactoria en cuanto a construir una visión personal de la mano al desarrollo musical.

En una *master class* realizada en México en el Centro Cultural Roberto Cantoral (2017) titulada “Composición, ejecución y canto en el jazz” junto a James Francies (pianista), Or Bareket (bajista) y Jeremy Dutton (baterista), Camila define la música como un tipo de lenguaje más, el cual requiere de práctica constante para lograr fluides en la interpretación; realiza una comparación con el lenguaje humano, un desarrollo que requiere de años de práctica para incorporarlo totalmente. Comparte como vivencia personal un proceso en particular de su desarrollo, en el que incorpora muchos conocimientos e información musical que, en primera instancia, no eran utilizados con naturalidad. En ese sentido, recalca la necesidad de cultivar la paciencia y enfrentarse a diversas situaciones para incorporar paulatinamente y de una manera personal todos los aprendizajes adquiridos. Con ello, agrega que el desarrollo de la audición musical y la creatividad interna musical es esencial para complementar todos los conocimientos teóricos y armónicos, consiguiendo que la expresión musical sea más auténtica.

En términos musicales y psicológicos, Camila da a conocer que la visión musical —o “visualizaciones”, como ella lo menciona desde una mirada más metafísica— es una forma de ejercicio mental y psicológico para cultivar la confianza en sí misma y la preparación ante situaciones de presión y grandes exigencias; tanto en presentaciones, como en las distintas responsabilidades del ámbito laboral de un músico. En términos de liderazgo, la visión es un factor relevante al momento de llevar a cabo un proyecto personal; la claridad y seguridad sobre lo que se desea realizar es la base para poder mantener y proyectar una propuesta musical. Al mismo tiempo, es importante dejar espacio para la flexibilidad y la colaboración para darle voz a más personas, creando así un colectivo. El desarrollo de habilidades para transferir correctamente las ideas musicales tanto verbalmente como por escrito, forma parte de lo que Camila define como un amplio mundo en el ámbito del liderazgo y la visión de un artista.

Camila Meza se enfrenta a una escena musical, tanto en Chile como en Estados Unidos, en donde históricamente han predominado hombres. A pesar de que ella define su música más allá de las categorías de género, nacionalidad o estilo, ha tenido que luchar y demostrar constantemente su valor como música, habitando espacios donde el machismo y los estereotipos hacia las personas latinas exigían que Camila encontrara su lugar. Al ser una mujer que canta y toca jazz en la guitarra eléctrica con alto nivel, además de poder improvisar y acompañarse a sí misma, se hacía presente un ambiente de ego y competencia. Muchos músicos hombres rechazaban la idea de una mujer instrumentista que dominara el lenguaje jazzístico; incluso, mejor que un hombre. Como comenta Camila en varias entrevistas, construir un lugar en la escena significa estar “el doble de preparada” tanto a nivel musical como psicológico; de esta manera poder demostrar y validar su dominio musical para poder ser respetada. En sus

comienzos musicales cuando no era tan reconocida, explica que, como líder de proyectos, existía una presión para lidiar con músicos masculinos; sobre todo por la tendencia a la desconfianza e intolerancia hacia una mujer tomando decisiones y dirigiendo a los demás. Además de la discriminación de género, se enfrenta a los prejuicios de ser una mujer migrante en New York, en donde la sociedad estigmatiza al músico latino con la idea de que éste solo sabe tocar salsa, son cubano o mambo.

Camila expresa que en la historia ha habido pocas mujeres que han sido reconocidas como referentes en la escena del jazz, considerando que, objetivamente, si existieron músicas relevantes antiguamente, pero que era en menor cantidad. También comenta acerca de la existencia de una preferencia hacia los músicos hombres por sobre las músicas mujeres al momento de tocar en conjuntos.

Con el pasar de los años, asegura que actualmente ha aumentado el número de mujeres tocando jazz, de la mano con las oportunidades para estudiar en universidades y desarrollarse de manera profesional. También expresa notar una inclusión de mujeres en agrupaciones musicales con hombres, por lo que plantea que han sido cambios que se han dado poco a poco con el tiempo.

CAPÍTULO 5:

ANÁLISIS MUSICOLÓGICO

5.1. Análisis de “12 Stars” del disco “12 Stars” de Melissa Aldana

El sencillo “12 Stars” es parte del último disco que presenta Melissa que tiene como título en mismo nombre, lanzado el año 2022 bajo el sello discográfico Blue Note Records en New York. Fue grabado y mezclado por James Farber en Samurai Hotel Studio en Astoria, Queens y Sear Sound en la ciudad de Nueva York, y masterizado por Marcos Wilder. El disco, conformado por ocho composiciones originales y con arreglos de Lage Lund y Melissa, explora en una diversidad de ritmos y sonidos del jazz moderno, relatando de esta manera una serie de historias, cada una emanada de un proceso personal, como el redescubrirse, auto aceptarse como persona y músico, y todo aquello relacionado a temas familiares. También refiere a desafíos y logros en New York; el suceso del estallido social en Chile y cómo eso afectó en su vida. Todo esto a través de un fuerte simbolismo vinculado al conocimiento del Tarot, que fue clave para Melissa luego de un proceso de crisis. El número doce, para ella, representa los doce años que ha vivido en Nueva York; doce meses del primer año de pandemia, un año en el cual vivió procesos y búsquedas profundas que plasma en su disco; y la figura simbólica de la corona con doce estrellas de “la emperatriz”, carta que desde la numerología y tarot representa a Melissa, siendo para ella el concepto principal del nombre del disco.

El arte realizado en el disco —el cual fue impreso en formato CD y vinilo— estuvo a cargo de la vocalista y amiga Cécile McLorin Salvant, quien vinculó en la temática del tarot con el carácter emocional y espiritual de cada composición.



Portada de “12 Stars”

En la carátula se puede apreciar una serie de elementos y símbolos que plasman la creatividad de Melissa. Por ejemplo, la introspección que aborda en cada uno de los temas del disco: como ella ha mencionado en entrevistas la relación con la carta “la emperatriz” del tarot, se puede ver la imagen de una mujer inmersa en un paisaje verdoso y llano, y a su lado izquierdo el nombre completo de Melissa y de los músicos que colaboran, en una especie de río que cae desde las montañas, al igual que en el lado derecho de la carta de “la emperatriz”.



“La emperatriz”, carta del Tarot Rider Waite.

El sencillo “12 Stars” presenta un sentido muy lírico, plasmando sentimientos de contemplación, alegría, melancolía y sensaciones de abismo, reflejados en la melodía que realiza el saxofón.

Utilizando mayoritariamente notas largas, genera una sensación de un pulso más libre con una especie de rubato, y haciendo uso de manera innovadora de la técnica de “bending” a lo largo de la canción. Analizando un extracto de la melodía en una transcripción realizada, en el momento en que comienza a definirse el acompañamiento rítmico en la canción, el saxofón desarrolla una melodía de manera ascendente y descendente, con ritmos simples, incorporando pequeños adornos, para luego desencadenar en un clímax en un registro más alto y con mayor movimiento rítmico e interválico.

Transcripción y análisis de un extracto de melodía del tema “12 Stars”, de Melissa Aldana.

La melodía inicial plasma de manera gradual la complejidad en que se desarrolla el tema, y, por lo tanto, lo que significaría su propio proceso personal de transformación; marcado por los contrastes presentados durante aquella época de su vida.

5.2. Análisis de “Ámbar” del disco “Ámbar” de Camila Meza

El último disco de Camila Meza lanzado en el 2019, bajo el sello de Masterworks, grabado en Brooklyn Recording (Estados Unidos), producido por ella misma. Las composiciones son de su autoría y los arreglos realizados en conjunto con el bajista y arreglista Noam Wiesenberg, contando con la participación del cuarteto de cuerdas “The Nectar Orchestra”. El disco consta doce canciones, cuatro versiones de grandes autores musicales de mundo tales como Elliott

Smith, Milton Nascimento, Pat Metheny, David Bowie, Lyle Mays y Caetano Veloso, y siete composiciones de su autoría.

Este trabajo, según menciona Camila en entrevistas, busca transmitir un mensaje de sanación y reconexión en todos los ámbitos: en lo personal, en lo social y en la conciencia con la naturaleza.

El disco se caracteriza por una variedad musical: presenta canciones con letras en inglés y español, con elementos estilísticos que fusionan el folclore y el jazz en sus composiciones, además de la amplia gama de géneros musicales de los temas que versiona.



Carátula del disco "Ámbar".

La carátula del disco “Ámbar”, presenta diseños y colores que están muy vinculados al concepto musical de disco; elementos de la naturaleza, plasmados a través de texturas y tonalidades. La palabra “Ámbar” es la traducción del apellido Bernstein de su abuelo, quien falleció unos meses después que ella se mudara a Nueva York. En entrevistas ella expresa la necesidad de escribir una canción en torno a lo sucedido; sobre cómo conectar y alcanzar el espíritu de un ser querido perdido, para despedirse o encontrarse con él en cualquier momento.

Analizando un extracto de la melodía y letra del tema “Ámbar” en una transcripción realizada, esta se desenvuelve a través de motivos, los cuales están conformados por melodías sincopadas que descienden hasta la nota si (debajo del do central) para luego subir uno o dos tonos. Se desarrollan cuatro tipos de motivos con pequeñas variaciones, manteniendo las características mencionadas, siendo el motivo número cuatro el que se presenta en reiterados momentos de la canción.

Observando la relación de la letra con la melodía, Camila en la parte de los motivos utiliza metáforas para describir y expresarse a través de los conceptos: “se oyen lejos lamentos”, “la melodía es miel”, “eres ámbar que transforma en joyas y en notas”. En forma de respuesta a los motivos, utiliza un desarrollo melódico más rítmico y variado, con los conceptos: “dejo atrás”, “te vuelvo a encontrar” y “te vuelvo a abrazar”. A partir de lo que describe Camila acerca de su trabajo “Ámbar”, la canción tiene un carácter muy sensible al hablar sobre sus vivencias en torno a la pérdida de un ser querido, el cual queda plasmado en la forma de cantar y tocar.

Motivo 1 Motivo 2

hoy se_o - yen le_ jos-los_ la-men_ tos de - jo_a

Motivo 3 Motivo 4

5

trás_ la me-lo - dí_ a es_ miel_ te e-vo_ ca_ y en

Motivo 4 Motivo 3

9

no_ tas_ te vuel-vo_a_en con-trar_ e_ res ám_ bar_ que_ trans

Motivo 4 Motivo 4 Motivo 4

13

_ for_ ma_ en_ jo_ ya_ y en no_ tas_ te vuel-vo_a

18

bra - zar_

Transcripción y análisis de un extracto de melodía y letra del tema “Ámbar” de Camila Meza

CONCLUSIONES

Al finalizar el proceso de análisis, podríamos concluir que la presente investigación ha contribuido a responder a la pregunta principal y a las secundarias.

En relación a determinar la manera en que Melissa Aldana y Camila Meza desarrollan sus discursos musicales, se pudo concluir que:

- En un discurso musical, entendido como un trabajo original que identifica a un artista, existen un conjunto de influencias, las cuales se asocian a la preparación en términos musicales, las influencias culturales y sociales, las herramientas psicológicas y las experiencias personales; las cuales se manifiestan en relación a los ideales y objetivos personales de manera creativa.
- En el caso de ambas artistas, las propias vivencias y las emociones personales fueron una de las principales características presentes en el desarrollo de un trabajo musical.

En relación a la primera pregunta secundaria, se ha logrado describir cómo se lleva a cabo el proceso profesional de Melissa Aldana y Camila Meza; esto a través de las vivencias que las vinculan a sus carreras musicales y su vida personal. En ambos casos, estuvo marcado por el ambiente musical presente en el hogar; la formación de carácter académico; y la decisión de viajar a Estados Unidos para el perfeccionamiento y la búsqueda de nuevas oportunidades.

Asímismo, el desarrollo de habilidades emocionales permitieron a ambas artistas posicionarse en

una escena musical altamente exigente y machista, siendo un factor de gran relevancia en cuanto a la manera en que llevan a cabo una carrera profesional exitosa.

Respondiendo a la segunda pregunta secundaria, se han identificado las experiencias y desafíos que enfrentan Melissa Aldana y Camila Meza en la escena del jazz, principalmente, en cuanto a su historia de vida, se concluyen los principales desafíos:

- Posicionarse en la escena del jazz nacional e internacional bajo los estereotipos de género y como mujeres migrantes.
- Desarrollar un perfeccionamiento musical, sobre todo durante procesos personales que afectan su desempeño.
- Insertarse en un ambiente laboral de alta competencia en la escena jazzística de Chile y Estados Unidos, específicamente, la ciudad de New York.
- Desarrollar habilidades y herramientas emocionales que posibiliten el desarrollo personal y como intérpretes, compositoras y líderes de bandas.

Respecto a la tercera pregunta secundaria, se han distinguido las diferentes influencias sociales y culturales en la formación musical de Melissa Aldana y Camila Meza, las cuales contribuyen al desarrollo del sello personal de cada artista y delimitan el carácter del trabajo musical de cada una.

Para finalizar, es importante señalar que el análisis de las mujeres chilenas en el jazz a través de ambos estudios de caso significa un reconocimiento valioso tanto para la historia de las mujeres en la escena del jazz en Chile y el mundo, como para el desarrollo actual de nuevas generaciones, buscando ser un aporte para esta área de investigación y futuros estudios relacionados.

En el desarrollo de esta investigación también surgieron cuestionamientos sobre el rol y el reconocimiento de la mujer intérprete y compositora en la escena nacional del jazz. Si bien, se ha estudiado que en temas de inclusión y oportunidades académicas y laborales ha habido un avance, ¿Existe actualmente un verdadero reconocimiento hacia las mujeres en la escena del jazz en Chile?. De acuerdo al trabajo de campo, existen diferencias de opinión al respecto, pero se coincide en que existen aún inmensas brechas de género en la interpretación y ejecución de instrumentos, y en el ejercicio del jazz.

Se espera que la presente tesis motive a la discusión y el debate en torno al rol y la presencia de mujeres en el ámbito jazzístico desde la investigación y surjan nuevos trabajos.

BIBLIOGRAFÍA Y LINKOGRAFÍA

- Ávila Baray, H. L. (2006). *Introducción a la metodología de la investigación*.
<http://www.eumed.net/libros/2006c/203/>.
- Bonastre Vallés, C. (2015). *Expresividad y emoción en la interpretación musical [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid]*. Repositorio insstitucional. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10486/669686>
- Botella Nicolás, A. M., & Gimeno Romero, J. V. (2015). Psicología de la música y audición musical. *Distintas*. (12), 87-98.
- Cisterna, F. (2005). Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación. *Theoria*, 14(1), 61-71.
- Culto. (14 de Junio de 2023). *Melissa Aldana: la saxofonista chilena radicada en Estados Unidos vuelve con show en el teatro Nescafé de las Artes*. Obtenido de La Tercera: <https://www.latercera.com/culto/2023/06/14/melissa-aldana-la-saxofonista-chilena-radificada-en-estados-unidos-vuelve-con-show-en-el-teatro-nescafe-de-las-artes/>
- Dorling, E. (2009). *Sexo, género y sexualidades*. Buenos Aires: Nueva Visión .
- Dubo, V. (2019). Desempeño del músico/intérprete profesional y optimización. (*Tesis de Licenciatura*). Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago.
- Everett, A. (22 de Diciembre de 2009). *Jazz Pianist Terry Pollard Dies at 78*. Obtenido de JazzNews: <https://jazztimes.com/features/tributes-and-obituaries/jazz-pianist-terry-pollard-dies-at-78/>
- Fraser, N. (2009). El feminismo, el capitalismo, y la astucia de la historia. *New left review* , 87-104.
- Gioia, T. (2002). *Historia del Jazz*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Goleman, D. (1995). *La Inteligencia Emocional*. Barcelona: Editorial Kairos.
- Gómez Bravo, A. (6 de Diciembre de 2019). *Melissa Aldana, jazzista chilena nominada al Grammy: "Lo más importante hoy en el arte es buscar la honestidad"*. Obtenido de La Tercera: <https://www.latercera.com/culto/2019/12/06/melissa-aldana-jazzista-chilena/>

- Gonzalez, Juan Pablo. (2017). *Música y mujer: haciendo música desde la condición de género*. Juan Pablo Gonzalez. Obtenido de https://www.segib.org/wp-content/uploads/Libro_de_Actas_3--_Coloquio_de_Investigacio--n_Musical.pdf
- Hargreaves, D. (2008). *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Graó.
- Hernández Salgar, Ó. A. (2012). Hernández Salgar, Óscar A. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 7(1), 39–77.
- Hernández Sampieri, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación*. (6 ed.). Ciudad de México: McGraw-Hill.
- Hooks, B. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficante de sueños.
- Jackson, B. (2005). *Disfruta de mí si te atreves*. Barcelona: Alba.
- Johnson, R. (1936). Cross Road Blues [canción]. De *The Complete Recordings*. Don Law .
- Jurek, T. (s.f). *All Music*. Obtenido de Melissa Aldana Biography: <https://www.allmusic.com/artist/melissa-aldana-mn0002613625/discography>
- Kernodle, T. L. (2004). *Soul on Soul: The Life and Music of Mary Lou Williams*. Northeastern University Press Boston.
- Lacárcel Moreno, J. (2003). Psicología de la música y emoción musical. *Educatio*, 20, 213–226.
- Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*.
- LASTESIS. (2021). *Antología Feminista*. Santiago: Penguin Random House Grupo Editorial.
- López García, N. J. (2022). Música, género y radiofórmulas. *Investigaciones feministas*, 13(1), 207-222.
- McClary, S. (2023). *Cadencias femeninas: música, género y sexualidad*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Menanteau. (2006). *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho libros Editores .
- Menanteau, Á. (2006). *Historia del Jazz en Chile*. Santiago: Ocho libros editores.

- Menanteau, Á. (2008). Jazz en Chile: Su historia y Función Social. *Revista Musical Chilena*, 62(210), 26-38.
- Payá, E. (2018). El jazz en Chile, fundadores (1era parte). 35(3), 283.
- Payá, E. (2018). El jazz en Chile, fundadores y renovadores (2da parte). *Rev Chilena Infectol*, 35(4), 433.
- Quecedo Lecanda, R., & Castaño Garrido, C. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*(14), 5-40.
- Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música*. Madrid: Narcea.
- Sabatini, V. (Productor). (1980-2007). *Cuanto vale el Show [Programa de televisión] [Película]*.
- Tirro, F. (2007). *Historia del Jazz Clásico*. Barcelona: Ma non troppo.
- Tirro, F. (2007). *Historia del Jazz Moderno*. Barcelona: Ma non troppo.
- Vera Cifra, M. (2018). Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género. *Revista musical chilena*, 72(229), 79–106.
- Vera, M. (2018). Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género. *Revista Música Chilena*, 72(229), 79-106.
- Vera-Cifras, M. (2017). Mujeres en el jazz en Chile, Identidad(es) de género en dos estudios de caso. (*Tesis de magister*). Universidad Alberto Hurtado, Santiago.
- Wolfe, G. (Dirección). (2020). *La madre del blues [Película]*. Escape Artists.

DISCOGRAFÍA

- Aldana, M. (2010). *Free Fall* [Álbum]. Inner Circle Music.
- Aldana, M. (2012). *Second Cycle* [Álbum]. Inner Circle Music.
- Aldana, M. (2014). *Melissa Aldana and Clash Trio* [Álbum]. Concord Records.
- Aldana, M. (2016). *Back Home* [Álbum]. Wommusic.
- Aldana, M. (2018). *Sesc Jazz: Melissa Aldana Quartet (Ao Vivo)* [Álbum]. Selo Sesc.
- Aldana, M. (2019). *Visions* [Álbum]. Motéma Music.
- Aldana, M. (2022). *12 Stars* [Álbum]. Blue Note Records.
- Björk. (2001). *Vespertine* [Álbum]. One Little Indian Records.
- Davis, M. 1959. *Kind of Blue* [Álbum]. Columbia Records.
- Cultrera, Espinoza & Cía. (2007). *Navidad jazz* [Álbum]. Edición independiente.
- Meza, C. (2007). *Skylark* [Álbum]. Vértice Records.
- Meza, C. (2009). *Retratos* [Álbum]. Vértice Records.
- Meza, C. (2013). *Prisma* [Álbum]. CD Baby.
- Meza, C. (2016) *Traces* [Álbum]. Sunnyside Records.
- Meza, C. (2019). *Ámbar* [Álbum]. Sony Music.

ANEXOS

Entrevista a Marcos Aldana (9/9/2023)

Entrevistadora: Primero que todo, ¿Qué siente usted al tener una hija tan talentosa y con un recorrido tan exitoso como el que tiene hoy en día?

Marcos: Yo creo que un legítimo orgullo, más no podría pedir, la alegría y el orgullo de haber formado a un músico de ese nivel.

Entrevistadora: ¿Cree usted que el hecho de que Melissa haya crecido en una familia musical fue influyente en el éxito que hoy en día ella tiene?

Marcos: Yo creo que definitivamente. Definitivamente, porque se unió el entorno junto con el talento propio, y eso se vio potenciado por más de diez años de estudio antes de irse a Estados Unidos.

Entrevistadora: Claro.

Marcos: Ella empezó a los 7 años y cuando ya tenía como diecisiete años, dieciséis años ahí ella postuló para una beca en Estados Unidos. Entonces ya estaba absolutamente preparada.

Entrevistadora: Claro, ya conocía desde chica gracias al entorno.

Marcos: Si, exactamente. Además, que, bueno, yo le hice clases durante esos diez años diariamente y tenía un régimen de estudio extenso, diariamente eran seis horas, siete horas de estudio. Por eso se desarrolló tanto.

Entrevistadora: ¿Y usted como reconoce en general el proceso creativo tanto en la composición y en la interpretación, que es bien característico en el jazz?

Marcos: Es una pregunta un poco abierta en el sentido en que podría contestarla de muchas maneras; pero el jazz es definitivamente cuando una persona habla a través de su conocimiento del jazz y lo expresa en un instrumento. Con un conocimiento basto, anterior, con un lenguaje, un aprendizaje bastante extenso. Es la capacidad de dibujar una armonía y contar una historia a través de un solo, de eso se trata. Eso.

Entrevistadora: ¿Cuáles cree que han sido los desafíos que ha tenido que enfrentar Melissa durante su recorrido profesional?

Marcos: Bueno, el primero el hecho de ser muy pequeña y tocar a un nivel alto hizo que aquí la miraron por el hecho de ser mujer, le costara y sufriera ciertos abusos, mínimos, pero le fue difícil siendo chica y mujer le fue difícil. Se encontró con un entorno generalmente en esos años de hombres que le hicieron un poco difícil la vida.

Entrevistadora: ¿Usted se refiere acá en Chile?

Marcos: Aquí en Chile. Si, así que, de hecho, en alguna oportunidad le salió una gira para irse a Europa y no la quisieron llevar por el hecho de ser mujer y tan chica. Pero viajó.

Entrevistadora: Claro, también era algo que sucedía más allá que solo en Chile.

Marcos: Claro.

Entrevistadora: ¿Usted cree que eso fue algo de la época también en la que ella se enfrentó o actualmente igual cree usted que sigue siendo así?

Marcos: Sí, puede ser que tenga que ver con la época, no estaría muy seguro, pero yo creo que más que nada por el de que los músicos se enfrentaban con una niña muy pequeña que era mucho más que ellos. Eso efectivamente derivaba en una especie de entorno hostil hacia ella. No fue en todos lados, pero si lo sufrió.

Entrevistadora: Entiendo.

Marcos: ósea, de hecho, hay un, alguna vez fue ella a concursar a la televisión, y el director de la orquesta René Arangua, ósea lo puedo dar con nombre y apellido, que era el director musical de esa orquesta en el canal 11, Chilevisión en estos años, dijo para qué vamos a ensayar si su lugar es la cocina. Eso dijo.

Entrevistadora: Uh, que fuerte.

Marcos: Eso lo supe después yo porque los músicos lo ocultaron para que no hubiese problemas, pero la respuesta de ella fue muy sabia, me dijo papá no te preocupes por ese tipo de comentarios que vamos a ver quién es él de aquí a cuatro años más y quien soy yo. Eso lo dijo estando chiquitita.

Entrevistadora: Wow, ¿Qué edad tenía ella más o menos?

Marcos: Debió haber tenido unos diez, once años, con mucho doce. Y está el video, es más ahí el director hace un gesto muy feo en la cámara que no lo voy a mencionar en este momento, pero tiene un gesto, pero absolutamente homofóbico, no sé, la verdad no sabría como calificarlo. Si uno presta atención a la grabación cuando le preguntan y que es del ayudante él hace un gesto. Si ves el video te vas a dar cuenta de lo que estoy hablando.

Entrevistadora: Lo voy a volver a mirar, pero claro lo que usted dice al final esa actitud que Melissa tuvo ya dice mucho de su forma de enfrentarse, así que fue super importante.

Marcos: Sí, fue algo que a mí me sorprendió, me dijo no te preocupes veamos lo que pasa, quien soy yo de aquí a cuatro años más.

Entrevistadora: Y a propósito de la actitud, ¿Cuál cree que ha sido la actitud mental o psicológica que Melissa ha tenido y que ha influido en el desarrollo exitoso de su carrera? Si pudiera describirlo.

Marcos: Yo creo que una conciencia a toda prueba de que tiene que mejorar día a día, una lucha interna en que ha dedicado su vida a mejorar como músico. Yo creo que eso, la fuerza. Me acuerdo siempre de que ella tenía clases en la mañana a las ocho y media de la mañana, ella tenía que irse al colegio, y ya llegaba con una hora, una hora y media de estudio al colegio. Ósea, se levantaba temprano a estudiar y ya cuando se iba a colegio ya tenía en el cuerpo al menos una hora de estudio. Y después cuando llegaba se quedaba hasta la noche estudiando. Porque le gustaba.

Entrevistadora: Claro y me imagino que el compromiso en ella era algo como natural si le gustaba.

Marcos: Exacto, así que eso la llevó y eso ella lo sabe.

Entrevistadora: Super.

Marcos: Ahora ya se puede relajar.

Entrevistadora: Jajaja.

Marcos: No, no sé si relajar, pero no he sabido de ella en un tiempo, pero siempre fue muy estudiosa y muy preocupada de hacer lo que estudiaba.

Entrevistadora: Claro, ósea ella de alguna manera entendía que ese era el camino que ella debía recorrer.

Marcos: De chica. Sí, además que tuvo contacto con músicos importantes cuando estaba chica que yo creo que le ayudó mucho. ¿Tú eres pianista? ¿No?

Entrevistadora: Si.

Marcos: ¿Conoces a Danilo Pérez?

Entrevistadora: Si.

Marcos: Bueno, él le ayudó mucho. La escuchó y Melissa se fue a tocar me acuerdo al Thelonious, estaba él, le dijo que quería tocar con él, tocó, un tema o dos temas, creo que terminaron como a las tres de la mañana. Y él quedó muy impresionado y la ayudó para ir a tocar allá, a estudiar a Berklee. Y se le abrieron las puertas.

Entrevistadora: Super. Y bueno igual usted ya me comento más o menos el hecho de ser mujer. Pero igual, ¿Cree usted que el ser mujer ha sido un punto importante para en cuanto a cómo se ha enfrentado Melissa a la escena del jazz?

Marcos: Que pregunta difícil. No, yo creo que no, porque su calidad está por sobre su género. Ahora que ha abierto espacios, si los ha abierto, porque las mujeres no se destacaban por ser músicos de jazz, ni menos tocar saxo. A Melissa no la aceptaron en el conservatorio porque era mujer y era muy chica. Porque fuimos al conservatorio para que estudiara un poco de clásico y no la aceptaron, tocando mucho más que el profesor. Mucho más que el profesor. Así que no, yo creo la fuerza la pujanza interior, que el hecho de ser mujer no la ayudó mucho.

Entrevistadora: Claro, el hecho de ser mujer no la favorecía, pero ella como persona...

Marcos: No sé si la desfavorecía, pero si me apuras un poco yo creo que sí, yo creo que sí. Además, imagínate lo que significaba en esos años que una niña de trece años, catorce años subiera al escenario y tocara mejor que todos los viejos que estaban tocando ahí. Eso es demoledor, no cabe una mala crítica, no hay nada que hacer.

Entrevistadora: Claro.

Marcos: Melissa tocaba bien, tenía un talento extraordinario. Entonces no sé si le ayudó ser mujer. No, yo creo que no. Yo creo que fue un hándicap en contra, creo que ella tuvo que luchar. Y siempre salió ganadora en su lucha.

Entrevistadora: Me imagino que para ella fue super importante, no sé si entenderlo, pero si lograr tomar las decisiones correctas en ese momento.

Marcos: Exacto, exacto. Y la decisión correcta fue llevarla al aeropuerto y empujarla para que tomara el avión y chao. Porque se fue solita con dieciséis, diecisiete años, sin hablar inglés. La pasó difícil allá, allá también tuvo, porque allá también en Estados Unidos, aparte de ser mujer, tuvo que luchar con el problema de ser inmigrante, y ella se ganó una beca que estaba hecha para los americanos. Entonces fue la primera mujer también que ganó el concurso del Thelonious Monk, no sé si tú sabes.

Entrevistadora: Si.

Marcos: Ya, entonces siendo niña y mujer se plantó en el escenario y eligió a los músicos que le acompañaban, ¿Tu viste ese video?

Entrevistadora: Si.

Marcos: Ya, ella está ahí y ella manda. Y estaba tocando con músicos muy muy experimentados. Entonces nunca tuvo ningún tapujo para menoscabarse. Ella siempre segura de lo que quería hacer y a través de obviamente de tener un capital de estudio enorme, ósea no fue así de, no era cosa de hablar nomás, si no que era cosa de tocar y tener la pachorra para tocar en otro país y concursar y ser la única mujer, y ganar. Además, que fue la última concursante de muchos. Muchos que dejaron el alma tocando ahí en el concurso

Entrevistadora: Claro, sin duda increíble todo, todo lo que ella ha logrado.

Marcos: Y siempre está logrando más cosas, bueno ha sido nominada a Grammys dos veces, ha tocado con músicos importantísimos, no sé, como Wynton Marsalis, y muchos músicos de mucho renombre allá en Estados Unidos. Entonces ese es una gracia, es un plus, no cualquiera lo puede decir, yo diría, sacándome un poco el ropaje de papá, que ella es lejos una gran embajadora de Chile.

Entrevistadora: Sí, de todas maneras.

Marcos: Y Chile no lo sabe. Lo sabrán algunas personas, pero no ha tenido el reconocimiento de parte de Chile con respecto a lo que ella es, a lo que ha logrado. Es una visión que tengo, no sé si será verdad o no, pero yo veo que no.

Entrevistadora: Claro quizás por lo mismo el hecho de que ella saliera, fue algo que a ella la llevo a si o si hacerlo para crecer, porque aquí en Chile, como dice usted...

Marcos: No po, son más famosas las señoras de los futbolistas.

Entrevistadora: Es otra cultura y el arte se valora poco.

Marcos: Claro que sí, ella es conocida aquí en Chile, pero no lo que debería ser. Bueno, por algo está en Estados Unidos.

Entrevistadora: Si po, por algo está en el camino en el que está. Pasando a otra pregunta, ¿Qué es importante considerar en términos musicales y psicológicos al momento de llevar a cabo un proyecto musical liderado por uno mismo? Como en el caso de Melissa, por ejemplo.

Marcos: Bueno, tener el conocimiento que lo avale a uno, tener la fuerza y creer en lo que uno está haciendo, también eso es verdad, y sobre todo hacer cosas de calidad, porque uno podría tener la pujanza y todo los demás, pero si no tiene conocimiento ni la genialidad para hacerlo no resulta. Y, sobre todo, estar en el momento preciso con la gente precisa, muy importante, estar preparado para el momento en que a uno le toca, y eso fue lo que ella hizo, se preparó para el momento que después le tocó vivir. No fue una cosa gratuita, porque lo otro de composición, de conocimiento musical y todo lo demás eso uno lo puede adquirir en un conservatorio o un profesor y todo lo demás, pero saber que uno se está preparando para que cuando llegue el

momento preciso en que tenga que utilizar lo que aprendió esté preparado. No hay nada peor que no estar preparado y le llega a uno el momento y no está preparado.

Entrevistadora: Claro, si es verdad.

Marcos: Eso, la fuerza interior, sumado al talento a uno lo puede llevar muy lejos

Entrevistadora: Entiendo, entiendo. ¿Por qué cree que la presencia de mujeres en la escena del jazz ha sido poco reconocida?

Marcos: Yo creo que por la cantidad de mujeres que se han involucrado en el jazz, yo creo que, comparándolo con la cantidad de hombres, es muy ínfima la cantidad de mujeres, pero hay mujeres talentosísimas en el jazz y sobre todo ahora. Las mujeres están explorando caminos en el jazz, ya yo creo que eso ya pasó, ya pasó. Siempre ser mujer en la vida es un desafío.

Entrevistadora: Pero ¿Cree usted que ahora hay más mujeres involucradas y que tienen el reconocimiento que merecen o menos?

Marcos: Sí, yo creo que hay mujeres que tienen el reconocimiento, si, de todas maneras, quizás no acá en Chile, pero en Estados Unidos sí, conozco varias mujeres que son muy talentosas. Pero es que, en el caso particular de Melissa, Melissa tomó un instrumento que, abro comillas, no era de mujeres, de hecho, le recomiendan tocar la flauta, no sé si viste, te acuerdas del video.

Entrevistadora: Si.

Marcos: Ya, entonces hubo un machismo estúpido que ya creo que se está pasando.

Entrevistadora: Ósea, yo creo que ahora gracias al recorrido de Melissa esas cosas han cambiado.

Marcos: Yo creo que Melissa ha inspirado a muchas mujeres a probar el saxo, de hecho, de repente veo algunos videos en el Thelonious, o lugares donde hay chicas que están tocando, se mueven hasta como Melissa jajaja, y eso me ha causado mucho agrado. Ósea, ha sido una inspiradora, una líder de grupo.

Entrevistadora: Claro.

Marcos: Entonces, yo creo que ella va a poder algún día abalar lo que ha hecho en su vida cuando mire en forma retrospectiva lo que ha hecho y se va a dar cuenta que ella es mucho más que un músico, mucho más que una saxofonista, es una mujer que ha ganado, que ha demostrado que las mujeres pueden, siempre pudieron, pero ha demostrado eso y que ha inspirado a generaciones. Así que, ella no se da cuenta, no creo que esté pensando soy una embajadora de Chile jaja, no creo, pero en el fondo sí, sí lo es. Si lo es.

Entrevistadora: Entonces, ¿Usted cree que de alguna manera Melissa ha ayudado que haya más reconocimiento?

Marcos: Bueno un reconocimiento hacia su persona, si hay un reconocimiento, pero ha incentivado yo creo a nuevas generaciones a hacer cosas que yo creo, a lo mejor sin estar prohibidas uno por defecto decía uno mujer no, no puede dedicarse a eso porque no es de mujeres, supongo, supongo.

Entrevistadora: Claro.

Marcos: Porque tocar saxo no es de niña, o no era, pero yo doy gracias que no estoy en el ámbito competitivo en el sentido de tocar saxo, porque aprender a tocar saxo en estos años y ver lo que hace Melissa debe ser bastante duro.

Entrevistadora: Jajaj sí, es demasiado desafiante.

Marcos: Sobre todo para un hombre, que venga una mujer y te apabulle tocando, no hablando, tocando, entonces debe ser difícil la competencia. Pero eso genera un círculo virtuoso creo yo.

Entrevistadora: Claro y también este mismo cambio como de visión de las cosas, ella siento que genera mucho eso en general.

Marcos: Ósea, si yo estuviera tomando ahora un saxo para estudiar y escuchara a Melissa, te aseguro que me preocuparía.

Entrevistadora: Jajaj.

Marcos: Obvio.

Entrevistadora: De todas maneras. Y bueno esta es la última pregunta, ¿Cómo se lleva a cabo la disciplina en términos de virtuosismo y competencia en el género del jazz?

Marcos: A ver, el jazz no tiene que ver con el virtuosismo, el jazz es una expresión del alma que comunica un poco el que hacer de cada persona, esto es muy profundo, y que cada solo que pueda hacer un instrumentista se conoce como la expresión en un momento, de un minuto en su vida, entonces son conceptos muy profundos de explicar, pero la disciplina es básica. Dicen los grandes músicos con los cuales yo he tenido la suerte de compartir, que para llegar a ser un buen jazzista se necesita un uno por ciento de talento y un noventa y nueve por ciento de esfuerzo, y cuando tienes mucho más que un uno por ciento de talento y tienes ese noventa y nueve por ciento de estudio, el virtuosismo pasa ser simplemente una herramienta para poder expresarse, no algo vano, que toca rápido la persona o es demasiado diestra, pero no dice nada.

Entrevistadora: Claro.

Marcos: Muchos hablan de un solo en que el tipo tocó un mar de notas en un desierto de ideas, esa definición es, pero, patibularia. “y cómo tocó?” eso fue un mar de notas en un desierto de ideas, ojalá que no me digan eso nunca a mí. Porque no tiene que ver con el virtuosismo, el virtuosismo es una consecuencia nada más de una disciplina bien llevada, pero no es la meta.

Entrevistadora: Exacto.

Marcos: porque yo podría decir que hay gente que es mucho más virtuosa tocando el saxo que Melissa, pero no está en la palestra porque les falta la condición básica de lo que es ser solista del jazz que es transmitir un mensaje. Ósea, yo puedo tener un acervo lingüístico enorme y decir puras tonteras, no basta con eso.

Entrevistadora: y eso en el fondo es lo que usted llama el otro noventa y nueve por ciento.

Marcos: Te aseguro que sin mucho estudio y con una cuota de genialidad increíble, por ejemplo, a Violeta Parra se le ocurrió escribir gracias a la vida, y la letra es tan profunda. Sin embargo, es una persona que, tal vez no lo sé, no tenía estudios acabados, porque si no una letra así tenía que haberla hecho un lingüista y no es así. O un erudito del idioma, y no es así. Entonces el rasgo de genialidad en una expresión, en un lenguaje como la música no tiene que ver con el virtuosismo, simplemente la destreza para tocar un instrumento la puede ganar cualquier persona con una disciplina, pero la genialidad para poder contar una historia y hacer que el auditorio pueda seguir lo que uno está tocando y decirlo bien y expresarlo bien, y tener un lenguaje musical extenso,

muy basto hace que ella pueda hablar y contar historias interesantes cuando está tocando. Que no es lo mismo que tocar rápido.

Entrevistadora: Entiendo, sí. La otra pregunta que estaba ligada era ¿Cómo se refleja en el desarrollo de un músico en la escena?, pero creo que queda claro como usted lo respondió.

Marcos: Ella es lo que es, y ella expone el tema y luego cuenta una historia sobre eso, y esa historia está bien dicha, generalmente nunca la he escuchado tocar mal, está bien dicha, pero no tiene que ver con el virtuosismo. Seguramente hay pasajes que para alguien que está aprendiendo saxo o un instrumento, encuentra que es un virtuosismo. No, ella está usando las herramientas que tiene, pero no es función de mostrar un virtuosismo, esto no tiene que ver con tocar rápido, ni de mostrar una técnica excelsa. Ahora si uno tiene una técnica excelsa y puede contar una historia, bueno la puede contar con palabras más complicadas que otras, todo depende del lenguaje que uno tenga, con el acervo lingüístico y como lo use, pero no tiene que ver con el virtuosismo, yo creo que ahí no, nada que ver. Lo que estoy diciendo yo no significa que no la considere una virtuosa en el instrumento.

Entrevistadora: Es como una consecuencia nada más.

Marcos: Nada más, no es el fin, para nada.

Entrevistadora: Super, creo que eso igual es un muy buen mensaje para poder entender el género.

Marcos: Exacto, lo que creo que más le sirvió a ella fue escuchar, ella escuchó mucho, mucho, y en profundidad a los mejores saxofonistas del mundo, y los transcribió y los tocó y los estudió. Entonces aprendió un lenguaje al igual que cuando tu aprendiste a hablar, yo no creo que tu mamá te haya dicho mira Angélica tú tienes que usar la “m” con la “a”, la “m” con la “a”, y ponerle un acento, y ahí me llamas, y ahí me dices mamá. Entonces, uno aprende por imitación, entonces yo creo que si uno sabe a quién imitar, puede llegar muy lejos, y Melissa fue guiada en ese aspecto por mí. De hecho, a grandes, no sé si conoces a Phil Woods.

Entrevistadora: No.

Marcos: Famoso saxofonista, se casó con la mujer de Charlie Parker, y lo estudió aquí durante años, cuando era chica, y después tuvo la oportunidad de tocar con el allá y conocerlo.

Entrevistadora: Wow.

Marcos: Entonces ella tenía lo que no hacen los músicos, los músicos no escuchan, los músicos creen que la música es leer. Y eso es un gran error, la lectura es simplemente una herramienta, pero no porque alguien lea música es músico, es como si yo leyera el último tratado de física cuántica, eso no me hace físico cuántico a mí, te lo puedo leer perfectamente el libro, con comas, con acentos, con una buena dicción, con pausas, con todo, pero eso no significa que yo sepa de mecánica cuántica, lo que se es leer, que es distinto.

Entrevistadora: Ahí se requiere comprender.

Marcos: Es como estudiar en el conservatorio, no se, a Chopin, y tocar todo lo que hizo Chopin y toda lo demás, y después yo te pregunto, y Angélica ¿Cómo habría tocado Chopin el cumpleaños feliz? Y tú me dices, no tengo la menor idea. Eso significa que has hecho mal el trabajo, simplemente repetir algo que está escrito bajo las normas establecidas de que se puede llegar a tocar a Chopin, pero distinto es entender la música, es otro nivel. Así que bueno, espero haber respondido a tus preguntas.

Entrevistadora: Si, muchas gracias fue super interesante todo lo que usted me compartió y va a ser un gran aporte para mi investigación.

Entrevista a Camila Meza (15/9/2023)

Entrevistadora: ¿Cómo comenzó tu relación con la música y el jazz?

Camila: Con la música, la verdad es que no tengo memoria porque, de verdad que ha sido una conexión desde que tengo conciencia de la vida, vengo de una familia musical, entonces siempre ha habido música sonando, o cantando, o gente haciendo ritmos. Entonces eso, ha sido siempre una relación muy natural con la música. Con el jazz si fue como un proceso de descubrimiento como más paulatino porque claro, crecí de chica, no recuerdo mucho escuchando jazz, mi papá escuchaba mucha música clásica y también tenía grupos favoritos tipo los Beatles, pero jazz la verdad yo creo que fue más como a través de mi hermano, que mi hermano es baterista, y él empezó a enamorarse mucho como de la fusión, entonces yo diría que a través de mi hermano quizás fue una primera puerta hacia la música improvisada, y de ahí ese amor muy personal de esos sonidos y de esa expresión empecé a buscar yo mi propia ruta y mis propios gustos dentro de jazz, y llegué a conclusiones bien personales de lo que yo quería hacer y todo eso, así que eso más o menos.

Entrevistadora: Super, eso igual yo considero que es super importante en el jazz, tener esa conexión personal también.

Camila: Totalmente, totalmente. Ósea yo lo veo a veces como, que esta práctica en particular es casi como un proceso de conexión y de descubrimiento, o de redescubrimiento de uno mismo, porque uno quizás cuando es más chico siempre está conectado con sí mismo, pero después como que a uno se le olvida o se aleja de esa esencia, y después como que esta música me ha ayudado a mí a realmente encontrar esa expresión personal, de conexión con uno mismo.

Entrevistadora: Claro, super. ¿Cómo ha influido en tu trayectoria el hecho de haber viajado a Estados Unidos y vivir ahí?

Camila: A ver, yo me fui a New York a los veintitrés. En Chile tuve una carrera, cuando estuve allá, fue relativamente corto el proceso porque realmente empecé a tocar y todo eso tipo dieciocho, diecinueve, yo diría más a los diecinueve porque a los dieciocho recién estaba como aprendiendo los primeros *standars* jajaj, pero fue como super exponencial, como que a ver, en cuatro años hice mucho en Chile, aprendí de mentores y esos mentores también me dieron muchas oportunidades que me ayudaron mucho a avanzar super rápido, entonces, claro esa decisión de irme a los veintitrés fue super importante porque como que realmente me abrió muchas puertas en todo ámbito, en el crecimiento educacional, de poder seguir aprendiendo y aprender de profesores que están ahí en el meollo del asunto.

Entrevistadora: Claro, en la cultura misma.

Camila: Claro, estoy ahí donde se hace la cosa, entonces, bueno eso, estar presente en el desarrollo de esta música en vivo, de poder ir, porque yo fui a estudiar a la New School que se llama, está a, no sé, cinco cuadras de los clubes cachay, entonces yo como que después de la escuela me iba a escuchar música, y poco después también empecé a tocar yo, y podía invitar a esos mismos músicos que yo admiraba, entonces todo eso también fue una propulsión muy grande en mi crecimiento.

Entrevistadora: Claro, estar con todas esas oportunidades ahí mismo, es algo que sin duda que influye demasiado.

Camila: Sí, yo diría que me influyó mucho.

Entrevistadora: Bueno, ¿Cómo surge el proceso creativo a la hora de componer e improvisar?

Camila: Yo diría que hay veces que, hablando de composición primero, hay momentos de completa inspiración, de sentir ese llamado creativo de sentarse y empezar a casi a canalizar una energía que a veces uno piensa que ni siquiera es suya, ósea, que es simplemente como bajando información del inconsciente colectivo. Pero también está por otro lado, la parte artesana de sentarse a hacer el trabajo, y practicarlo, y darle vueltas, ver los distintos ángulos, encontrar caminos y métodos distintos, entonces componiendo hay veces que hay canciones que me salen en cuatro minutos, y me asombro a mí misma, y hay veces que hay canciones que hay que trabajarlas más y que hay que, un poco aplicar esos conocimientos e ideas que surgen a través del estudio y todo eso. Lo mismo con la improvisación diría yo, porque también, si es que somos honestos hay veces que uno tiene momentos mucho más inspirados que otros, ósea cuando uno conecta con los otros músicos, o la situación la cual uno está tocando se da una energía de conexión y de concentración también, a veces siento que tiene mucho que ver con la atención y la concentración, cuando logramos acallar la mente y solo ser simplemente, esos momentos improvisatorios son los momentos de inspiración como podríamos decir, o los momentos de absoluta conexión, y salen cosas increíbles a veces también que uno se asombra de si mismo como, oh no tenía idea que podía hacer eso! Y por otro lado también el tema de la práctica, ósea, para ponerte un ejemplo, hace unos pocos días tuve que hacer una sesión, una sesión de grabación con una banda que primera vez que el líder trae la música, onda, tres días antes, una cosa así, y yo estaba super ocupada, entonces también fue primera vez que me sentía tan como “oh no he practicado esta música”, porque yo soy super así de aprenderme la cuestión, obviamente como todos, pero específicamente llegar al estudio y sentir que wow, quizás no me sé tan bien esta música, me puse en una situación super distinta y vulnerable, y hubo momentos de improvisación donde salió todo lo que había estudiado, todo lo que había aprendido hasta el momento, y otros momentos que me dejé llevar, onda, seguir el oído y claro, hay momento donde no salieron tan inspirados, y hay otros que wow, me sorprendí a mí misma también de esta práctica que es tan profunda a la vez, no sé, es interesante enfrentarse a esas distintas circunstancias.

Entrevistadora: Claro, ósea todo lo que tu mencionas es algo muy profundo y es super interesante también, algo muy personal. ¿Cuáles han sido los desafíos y experiencias que se enfrentan en la escena musical del jazz?

Camila: A ver, quizás voy a disectar la respuesta en dos puntos de vista, en materia personal, por ejemplo, creo que el desafío máximo es lograr siempre seguir creciendo y seguir aprendiendo, porque la verdad es que, bueno eso es lo que me enamoró también de esta música, que es una música que nunca voy a estar listo, nunca voy a estar cien por ciento como... ¡Ya, lo logré! Nunca voy a llevar a eso jajajaj.

Entrevistadora: Jajaj claro. Como sin límites.

Camila: ¡Si! Es una manera positiva de verlo, no tiene límites, entonces eso te da también esa motivación, despertarte cada día y decir voy a seguir practicando, porque puedo hacer más, y

puedo hacer algo distinto, y esta canción la puedo tocar de miles de distintas formas, o si querí ponerle obviamente algún tipo de adjetivo, hay veces que podemos decir, la puedo tocar mejor porque hay aspectos técnicos también que siempre pueden mejorar, etc. Entonces claro, yo veo ese desafío también, porque claro hay que mantenerse siempre practicando y eso tiene eso positivo, pero también, diría yo, no lo podí dejar botado, porque te va a pasar la cuenta la música cachay.

Entrevistadora: Hay una exigencia ahí.

Camila: ¡Eso! Es super exigente, esa era la palabra, gracias jajaj. Pero como experiencia personal es increíble po, el nivel de crecimiento que uno puede, en visionar, y lo que decía de la motivación constante, la curiosidad constante, es bakan, lo encuentro demasiado llenador, satisfactorio dedicarse a la música en ese sentido. Y la otra parte es como la parte social, como desafío yo diría que es importante tener una comunidad, intentar lograr estas conexiones humanas que nutran la música porque la verdad es que el jazz en particular no se puede hacer... ósea, podí hacer impresiones sola pero te estay perdiendo, no sé, una gran parte de lo que es tocar esta música que es la conexión con otros seres humanos, entonces para mí eso es como un desafío, en el sentido de que hay que invertir tiempo y energía en conectar con otros seres humanos y en intentar también aprender de gente que sabe más, de gente mayor, así siempre se ha dado también esta música, los más jóvenes buscan a los más viejos. Eso es, yo creo que una naturaleza humana, que más o menos la hemos ido perdiendo un poco, por alguna razón extraña, pero en esta música se da mucho eso y es super valioso, pero también lo veo como un desafío porque requiere que te lo pongay.

Entrevistadora: Claro, super interesante lo que dices, porque hay gente quizás lo ve de una manera más individual, pero en realidad tiene que ver con la comunicación, y entender al otro así como a uno mismo.

Camila: Absolutamente, ósea los músicos que yo más admiro, en general, veo el nivel de sensibilidad que tienen en comunicarse con otros, esos son los que me llaman la atención, porque claro, esa expresión individual que es importante también, pero no como individualistamente sino como individuado, no sé cómo decirlo, pero de tener conciencia de tu ser, de tu expresión y de tu voz, pero compartir eso y entenderlo dentro de un contexto de conexión y comunicación con otras personas.

Entrevistadora: Super, igual otra pregunta un poco de la mano con lo que mencionas es: ¿Cuál es la actitud mental necesaria para enfrentar y seguir un desarrollo exitoso de una carrera profesional en la escena del jazz?

Camila: Mmmm... lo primero que se me viene a la cabeza, es algo que ya he dicho antes, pero me sigue haciendo sentido, que es la idea de que sea donde sea que estí tocando, y con quien sea que estés tocando, siempre pensar en esa oportunidad como la oportunidad más increíble de tu vida, ósea que tení que rendir a tu mil por ciento, ósea, da lo que mismo que es un restaorancito chico en la esquina de tu casa, tení que tocar como si estuvieray tocando en el Madison Square Garden, no sé, cachay. Esa manera de pensar yo creo que hace que, bueno, primero que toqui a tu máximo nivel y por lo tanto, mejoray más rápido, pero por otro lado también como a nivel de carrera es cierto que, es como un cliché que dicen, pero es tan cierto, de que uno nunca sabe quién está en el público, uno nunca sabe quién está mirando, y a mí me pasó, me ha pasado un par de veces, que estoy tocando y no tenía por ejemplo que ahí a estar ahí mi manager o Pat Metheny, que es uno de mis ídolos. Me pasó que no tenía ide que Pat Metheny iba a estar en uno de mis conciertos que era tributo a su música y yo dije ya, feliz, y tocamos y todo eso, y antes de, ósea ensayamos, pero obviamente eso de tomárselo tan en serio que después llegué al concierto y nos dijeron “oye, por siaca si no sabían, Pat Metheny viene” y yo así: ¡Que! Pero lo bueno es que yo me había preparado tanto que, estuviera Pat Metheny o no iba a tocar de la misma manera me cachay.

Entrevistadora: La actitud es la misma.

Camila: Claro, eso es super importante.

Entrevistadora: Genial. ¿Crees que el hecho de ser mujer es un punto importante en cuanto a cómo te has enfrentado a la escena del jazz?

Camila: A ver, yo diría que, quizás observando de afuera siento que a la gente le importa, siempre ha habido un comentario en relación a eso, porque también cuanto a mi expresión en particular de guitarrista eléctrica y cantante como que no ha habido mucho referente en la historia de jazz, entonces siento que ha llamado mucho la atención, y el hecho de que soy mujer, hay pocas guitarristas mujeres, ahora hay muchas más, que lo encuentro increíble, pero claro hace veinte años, lo que sea, ¡uh, qué onda el tiempo! Jajaj.

Entrevistadora: Jajaja.

Camila: Pero sabí que, realmente cuando yo observo mi camino hasta el momento, yo siento que el momento que realmente sentí que empecé a llegar a la gente, no fue cuando vieron a una mujer guitarrista lalala, con todas las etiquetas de latina, no, fue cuando yo empecé a conectarme con mi historia y con mi propia experiencia y abrirla, y traerla y compartirla a través de mi música. Como que siento que ahí empecé a conectar realmente con más gente y cuando sentí que hubo un cambio en términos de, claro, de esa atención que uno percibe musicalmente, y como de audiencia, y eso en cierta parte me gustó entenderlo de esa manera porque es una conexión más

profunda, en el sentido de que puedo hablar desde tu experiencia personal, va más allá de todas estas concepciones....

Entrevistadora: ¿Como de etiquetas, o no?

Camila: ¡Eso! Si, entonces eso. Claro, superficialmente si hay una atención que se me da porque oh es mujer, oh es latina, lalala, pero cuando la gente realmente conecta con mi música, y la gente que me va a ver en los shows va más allá de eso, es como que realmente han conectado con lo que tengo que decir.

Entrevistadora: Claro, contigo como persona.

Camila: Persona, sí.

Entrevistadora: Y tú, eso que dices de abrir tu historia, ¿Te refieres más que nada a través de tus composiciones o, no sé, por ejemplo, en entrevistas, o todo eso?

Camila: Ah, yo diría todo eso, sí. Y también de conectarme super profundamente con las canciones que interpreto, incluso si es que no son mías, que es algo que realmente vengo haciendo desde antes de este punto del cual estamos hablando, pero siento que, claro, definitivamente el componer ya eso es a un nivel super personal, pero también cuando canto canciones de otros tiene mucho que ver con mi vida, ósea no es como cantar la letra de otro porque la canción es bonita no más, esa canción tiene algo importante que decir que conecta con mi historia y con lo que yo estoy viviendo en esos momentos, o quiero expresar.

Entrevistadora: Entiendo, super. ¿Qué es importante considerar en términos musicales y psicológicos al momento de llevar a cabo un proyecto musical liderado por una misma?

Camila: Bueno, liderar es realmente es una pega muy grande, muy grande, yo siento que no es para todo el mundo, como que no es necesario, no siento que sea necesario liderar para lograr, como se dice...

Entrevistadora: Como ser más músico o no.

Camila: Claro, hay gente que es demasiado bueno en acompañar, a las ideas de otros, y esa gente es necesaria también.

Entrevistadora: Obvio, sí.

Camila: Pero como líder, bueno, de partida yo creo que es muy importante poder expresar, o más que poder expresar, realmente tener una visión, eso es lo primero, y eso yo creo que es psicológico y musical a la vez porque tenía que tener ese llamado casi como gutural de cómo quiero que suene esto, qué quiero expresar con esto, y quizás en ese mismo mundo también te vienen ideas de la instrumentación, o quizás te vienen ideas de con quien quisieras producir esta música, porque quizás ese productor tiene más herramientas que tu para lograr la visión, pero la visión es super importante, porque claro, si es que uno va a liderar tiene que saber cómo se ve, para donde vamos, cachay.

Entrevistadora: Claro.

Camila: Psicológicamente hay que saber, siento, hay que saber mantener tu visión, y también, algo super dicotómico, tener espacio para la flexibilidad y la colaboración, porque eso es lo hermoso de lo que hacemos, en lograr darle voz a otra gente y a ti también, y como colectivo crear algo en conjunto. Bueno, y si ahí hilamos fino, claramente también hay que tener muchas cosas técnicas bien desarrollada, no sé, quizás la manera de transferir las ideas, musicalmente hay que saber cómo expresar lo que uno quiere, incluso si es que es verbalmente, pero si es por escrito mejor. Sí, igual es amplia la pregunta porque podría irme por muchas ramas, pero por ahí más o menos está la idea.

Entrevistadora: Super, bueno la siguiente pregunta también está relacionada, ¿Cuál es la visión musical o el mensaje que te motiva a la hora de crear e interpretar?

Camila: He ido por fases, pero una fase fue traer belleza al mundo.

Entrevistadora: Que bonito.

Camila: Sí, otra fase fue, autosanación, a través de la música me di cuenta que hay muchas cosas que podemos transmutar, entonces claro, muchas canciones han salido de ese proceso, de entender ese poder de la música. Y quizás claro, transmutación de la música también, la alquimia de la música lo encuentro super potente, de poder entrar dentro de esta capa sonora y salir como otra persona.

Entrevistadora: Claro, es super fuerte la experiencia sobre todo cuando uno la ve así, porque, bueno yo también creo que es así, pero de alguna manera se puede intencionar cuando uno es más consciente de ello.

Camila: Totalmente po, totalmente.

Entrevistadora: ¿Por qué crees que la presencia de mujeres en la escena del jazz ha sido poco reconocida?

Camila: Bueno, creo que inevitablemente por cosas sociales quizás, de la historia de la música, o de la historia social del hombre y la mujer, ha habido una cantidad, una cantidad de músicos hombres y mujeres dentro del jazz ha sido siempre mayor, entonces, simplemente matemáticamente le han dado más obviamente, han sido más hombres que han obtenido como ese atención, pero si es super heavy en verdad irse pa atrás en los libros y ver todas estas mujeres que nunca lograron el reconocimiento que podrían haber tenido a nivel mundial, internacional, como super objetivamente porque eran secas po. Entonces fuera de eso, como de las circunstancias, está el tema de la cantidad nomás, pero claro, yo creo que definitivamente eso ahora más que nada cuando ya quizás podríamos decir que las oportunidades están ahí para todos, ósea uno quieres estudiar en la universidad, puede practicar y hacer las mismas pruebas que todos hacen. Entonces igual está cambiando, porque ahora veo mucho, mucho más mujeres, pero claro yo creo que también puede que haya algún tipo de preferencia de grupo, ósea los hombres quizás quieren tocar con hombres porque es más cómodo, o algo así, aunque también veo eso cambiando, porque también veo músicas mujeres en grupos que son mayoritariamente hombres y no hay nada extraño, como que ya se está perdiendo un poco esa idea de hombres para allá, y mujeres para acá, grupos de puras mujeres o de puros hombres, como que veo que eso ya se está mezclando. Entonces es una cosa de tiempo yo creo, de cambio natural quizás.

Entrevistadora: Como cambios sociales también quizás.

Camila: Eso, cambios sociales.

Entrevistadora: ¿Cómo se lleva a cabo la disciplina en términos de virtuosismo y competencia en el género del jazz, y cómo se refleja en el desarrollo de un músico?

Camila: A ver, me gustaría partir diciendo que siento que el jazz tiene la gracia de que uno puede encontrar su expresión personal incluso dentro de esa idea de virtuosismo, como que el virtuosismo puede ser me parece, puede verse como un término más subjetivo que el simple hecho de oh toca rápido, porque si es que hablamos de, claro, Thelonious Monk, o gente que, wow, hizo grandes cambios en los instrumentos, yo consideraría a alguien como Thelonious Monk virtuoso, pero si es que lo pensamos como no, virtuoso significa tocar con, subdividir a

esta frecuencia, no sé, entonces yo veo que el tema es estar siempre conectado con tu instrumento y con tu expresión, la constancia y la familiaridad con tu instrumento, hace que tu expresión sea virtuosa, porque te conecta, como que la conexión con tu oído y tu instrumento se hace mucho más corta, o se hace mucho más precisa, entonces yo diría que eso es lo importante, la conexión y familiaridad con tu instrumento a tal nivel que como que fuera a hablar, que se pueda traducir todo lo que uno quiera pensar, todo lo que uno quiera decir, se puede traducir inmediatamente ahí. Y eso requiere tiempo, práctica, conexión, y constancia en el instrumento.

Entrevistadora: Claro, entiendo. Bueno Camila muchísimas gracias por tu tiempo y la entrevista, será un gran aporte para mi investigación.

Entrevista a Carolina Avilés (18/10/2023)

Entrevistadora: ¿En qué consiste el trabajo de un coach?

Carolina: Bueno, el coach vocal yo siempre lo diferencio de clases de canto, porque incluyen las cosas que hace un profe de canto, que en este caso es entrenar la voz, dar tips por ejemplo de higiene vocal cierto, hacer un calentamiento, poder ayudar también con la parte interpretativa, pero yo siento que el coach vocal y al menos así yo lo defino y así en mi trabajo también lo diferencio, el coach vocal va un poquito más allá. Tiene que ver también con un acompañamiento, en este caso, por ejemplo, una grabación de un disco, que no es menor digamos, grabar diez canciones, generalmente los artistas tienen una semana para hacerlo, ósea graban dos canciones por día, hay una presión de tiempo, el productor, mucha información, cierto, y uno obviamente quiere hacer lo mejor posible. O por ejemplo, en acompañamiento de giras, que también, son shows días por medio, shows largos, con viajes incluidos, y un montón de cosas en las cuales, yo siento que uno como coach está ahí tanto en el apoyo psicológico cierto, cuando pasa que chuta, tercera fecha estoy en concepción y resulta que estoy con un poco de disfonía, entonces, me ha pasado muchas veces, llamo a la Caro, qué hago, yo ahí no soy médico digamos, pero les recomiendo andar con una prednisona, que es un corticoide, hacer una sesión de calentamiento, estar en el teléfono también haciéndole como una especie de *supporting* así como más desde lo emocional, desde lo psicológico, yo siento que es eso, como dar un apoyo y tiene que ver no solo con lo técnico si también con lo interpretativo, pero además con la parte psicológico y emocional. Y es un trabajo más a largo plazo, no es una clase de canto yo veo semanalmente una vez y chao, me desentiendo, sino que mi WhatsApp está abierto, bueno para mis alumnos también, pero en este caso hay un seguimiento un poco mayor, hay un plan un poco más a largo plazo, ósea es un plan de entrenamiento de un mes para una gira, y estoy ahí, todo el rato pendiente, me ha tocado también vocalizar un backstage tanto presencial como online, pensando en el repertorio de ese artista, en las canciones que le son más difíciles. Siento que es una cosa más a largo plazo, y que contempla varios niveles, no solamente la voz como tal.

Entrevistadora: Super. ¿Tú has hecho este tipo de acompañamiento solo a vocalistas o también a instrumentistas?

Carolina: Solo a vocalistas.

Entrevistadora: Ya super. ¿Cuáles son las principales herramientas que se adquieren a través de un coach de la música? Bueno, en tu caso sería vocal.

Carolina: ¿Tú dices del artista en mí?

Entrevistadora: Claro, sí.

Carolina: Yo siento que, por un lado el instar a la disciplina cachay, porque a veces pasa que el artista tiene giras todo el verano, y tiene shows por ejemplo días por medio, pero justo en noviembre y diciembre no cantó, hizo un descanso que de repente es medio contraproducente, entonces que es importante que tiene un artista en el coach, que insta a la disciplina, es decir ok, puede descansar sin problemas, pero hay que seguir entrenando, al igual que cuando uno va al gimnasio, o uno es deportista, no puede hacer un reposo absoluto, especialmente si vas a tener una temporada de alto rendimiento. Siento que también tiene el apoyo que te comentaba de poder decir, me ha tocado muchas veces de tener artistas llorando al teléfono, porque al voz igual es un tema, ósea no es una cosa como chuta se me rompió una cuerda, filo voy al audio música y compro un set de cuerdas y lo cambio cierto, ese estilo de cosas, sino que aquí es, estoy disfónico que hago, no puedo cantar, cachay, y eso implica que, de repente por lo emocional, muchas veces uno solamente con problemas emocionales puede perder la voz. Entonces es importante tener esa tranquilidad, yo trato de hacerlo lo más posible de poder tranquilizar al artista y decirle, tranquilo, haz esto, toma agüita, reposa, hagamos tal ejercicio, conectémonos antes del show, siento que esa transmisión de tranquilidad es importante porque uno, como te digo, obviamente no es tan fácil como encargar un set de cuerdas, o ir al luthier, sino que es un proceso más largo, que puede ser que en ese día que tu tienes un show muy importante los nervios te jugaron en contra, perdiste la voz, qué hago. Y ahí uno entra en desesperación, y al final es peor cachay, entonces siento que el apoyo también es muy importante, yo soy de la idea de que, bueno decía lo de la disciplina, esto del apoyo emocional y psicológico, también dar soluciones eficientes, en el fondo, no necesito tanto apoyo emocional, ¡¿Qué hago?! Jajaj cachay. Entonces, bueno, ahí yo hice una pasantía en la clínica las Condes en el área de otorrinolaringología, no soy otorrina, no soy fonoaudióloga, sin embargo, se bastante al respecto como para decir, tómame una prednisona de veinte miligramos una hora antes del show, o hagamos tal ejercicio con la bombillita que te va a ayudar a desinflamar las cuerdas vocales, o has reposo vocal por dos días y nos vemos en dos días más y haces tal ejercicios para poder recuperar tu voz de cabeza, cachay, como también la parte más técnica de salud también es importante, y también de que el artista confíe en uno, es decir, mi coach me va a dar una solución, yo me relajo, al relajarse el cuerpo también todo empieza a mejorar.

Entrevistadora: Sipo, es como un conjunto de cosas al final por lo que tu mencionas.

Carolina: Así es.

Entrevistadora: Bueno, y la otra pregunta igual está relacionada, dice, ¿Influyen las emociones personales en el desarrollo de un músico?

Carolina: Cien por ciento. Ósea, no cien, mil por ciento, cachay, tanto en lo positivo como en lo negativo, porque uno dice, ¡que lindo! Que soñado transmitir las emociones... si, pero cuando hay una situación de emociones no tan positivas por supuesto que afecta también, corporal y psicológicamente. Entonces sí, mil por ciento, mil por ciento, yo creo que todos hemos experimentado el nudo en la garganta en algún momento, que la sensación no sale, y eso también puede pasar en el escenario con una canción que equis persona compuso pensando en una situación dolorosa y cada vez que cantan, a mí me pasa por ejemplo, cada vez que la canta llora, ósea se le aprieta la garganta, la voz tiembla, pierde como “técnica” cachay, no se escucha tan bien, pero es porque obviamente, ahí está logradísimo el transmitir emociones, y ahí es donde uno tiene que entender que finalmente la música, especialmente los cantautores que cuando componen canciones a raíz de su propia experiencia obviamente tienen todo el derecho del mundo a emocionarse y se agradece, obviamente. Porque si tú quieres escuchar perfección, chao, Spotify, pero si uno quiere ir a escuchar al artista en vivo y en directo y con emociones, obviamente eso es lo que pasa, y pasa bastante, y está bien.

Entrevistadora: Claro, sipo, es también lo inédito de ver a un artista en un show único por decir así.

Carolina: Tampoco uno quiere ir a escuchar que se tiren mil gallitos cachay jajaj, pero lo que quiero decir es que, yo por lo menos justifico cien por ciento el gallito, o la desafinación o la voz temblorosa porque chuta, es ser humano y se emocionó, con esa canción que escribió en ese momento en que tuvo una pérdida... muchas gracias, cachay.

Entrevistadora: Claro, igual es bueno verlo de esa manera, porque hay como mucha frustración en torno a eso, cuando hay errores, siendo de que, a raíz de lo que tú mencionas, puede ser visto como algo bueno porque en realidad estás conectado con lo que está pasando.

Carolina: Así es. Sí, yo también insto hartito a eso, así como... oye si quieren escuchar un canto perfecto y una tocada perfecta, chao que escuchen el disco que está pichicatiado, y arreglado y con post producción y todo, pero lo importante aquí es conectar con el público que te fue a ver y que quiere ver al ser humano, no al midi, ni a la máquina.

Entrevistadora: Claro, ¿Existen estrategias para poder afrontar el miedo y la frustración en un músico?

Carolina: Cada día más, se habla harto de estrategias para trabajar la ansiedad y el pánico escénico, y esto es una cosa importante porque justo ayer lo conversaba con un grupo de alumnos, la importancia que se le está dando de apoco, muy de apoco, a que en el equipo interdisciplinario del cantante exista un psicólogo, que esté alineado con lo que está pasando con el coach vocal, con el fono, con el otorrino, cachay, como que ojalá todos estén trabajando para lo mismo, y no remando para distintos lados, entonces si hay estrategias, de hecho cada vez hay más cursos que tienen que ver, de repente me ha tocado ver clases de estrategias para trabajar por ejemplo la ansiedad antes de, que tiene que ver mucho con el pánico escénico, la frustración, ese miedo a salir al escenario, que evidentemente tiene impacto en la voz, tiene mucho impacto corporal, y por ende en la voz, ósea la voz tiende a temblar, tienden a cerrarse los graves, los agudos, una sensación de sudoración excesiva, o esto que también todo el mundo lo experimenta, la boca seca, la sensación como de todo tirante, entonces sipo. Pero, ¿Existen estrategias? Si, y cada vez más. Yo una de las que más recomiendo es hacer un poco de meditación o *mindfundness* antes, que tiene que ver con bajar las revoluciones de esa sensación de anticiparse al escenario, sino que tratar de conectarse con el presente, y en el fondo decir: esto es lo que amo hacer, amo cantar, tengo un movistar arena lleno, o tengo un bar lleno, o tengo un pequeño teatro lleno, o da lo mismo; o vinieron cinco personas que yo quiero mucho y me vinieron a ver, cachay, la cantidad en realidad da lo mismo. Pero eso de poder decir agradezco y por ende voy a conectar con esas personas que me vinieron a ver desde una sensación de felicidad, y no una sensación de “están esperando algo de mí que yo no puedo dar”, tratar de anticiparse y visualizar cosas positivas y no “y si esa parte...” cachay, porque eso produce ansiedad, y esa ansiedad produce cosas físicas como lo que te decía: la lengua, la boca seca, temblor en las manos, que se olvide la letra, uno está adentro caminando medio así... Por eso tiene que ver cien por ciento con la mente, y con esa mente apurona y autoexigente cachay, y perfeccionista de no querer equivocarse. Como uno lo más probable es que si cantó dos horas, cantaste veinticuatro canciones igual te equivoques, es como perdonarte, en decir “¡Oye! ¡Wait!” , pero tembló tu voz porque te acordaste de esa pérdida, como te mencionaba antes, o porque justo miraste a un niño que estaba sonriendo, y como que te pasó algo, entonces es como perdonarse, darse permiso para sentir arriba del escenario y para equivocarse.

Entrevistadora: Claro, es super profundo, super profundo todo lo que mencionas. En ese sentido, ¿Cuál es la principal diferencia que se puede ver en un coach y un psicólogo, porque igual veo que lo que tú dices es igual muchas herramientas psicológicas, pero en ese sentido cual sería la principal diferencia?

Carolina: Osea, que el coach o el profe de canto no te va a tratar una depresión, un trauma, sino que va a ocupar estrategias para ir a específicamente un punto que tiene que ver con tu performance vocal en el escenario, cachay. Yo estudié por ejemplo pedagogía, entonces también tuve ramos de psicología, uno o dos ramos, no soy psicóloga. Sin embargo, quince años de experiencia, uno empieza también a ver qué es lo que va a dar resultado, y obviamente a no

separar, si también el cuerpo o el intérprete es una cabeza, es un corazón, es un alma, y es un cuerpo, que es para tocar y va a cantar, entonces es imposible dividirlo. Es un ser humano que está simultáneamente trabajando con todo. Entonces la diferencia entre el psicólogo como experto en el área, es que se va a dedicar exclusivamente y mucho más profundamente a trabajar por qué existe esa ansiedad más a largo plazo, es una terapia que va dedicado cien por ciento al área psicológica. El coach vocal es mucho más de tratar de hacer cosas eficientes y cortitas, pero que también incluyen otras cosas, porque finalmente el coach está trabajando como te decía, la higiene vocal, la disciplina, el ejercicio...

Entrevistadora: Y llevarlo más también a lo musical.

Carolina: Exactamente, conectado con lo musical, pero es una cosa mucho más como, siento yo, más directa, más eficiente, más al momento resolver. El psicólogo es mucho más transversal, más a largo plazo y muchas veces, probablemente, ese pánico escénico que tiene ese artista, no tiene que ver exclusivamente con el canto, tiene que ver con una experiencia de la infancia, y eso lo ve el psicólogo jajaja, ahí uno da soluciones como para salvar en el momento en el fondo, tratar de darle herramientas para que en esa gira haga una especie de meditación antes de salir, pero más allá de eso, uno tampoco tiene todas las herramientas y estrategias obviamente para poder darlas como un psicólogo.

Entrevistadora: Claro, pero igual me imagino que a través de todo esto del coach y todo eso, uno igual se puede dar cuenta de todo eso y ya es una gran ayuda, de que en el fondo quizás es algo más profundo o algo que si se puede resolver más puntualmente, asique super.

Carolina: Exactamente.

Entrevistadora: ¿Se puede potenciar el trabajo musical personal y único a través de un coach?

Carolina: Cien por ciento, el coach lo que va a tratar de buscar, no lo mencioné al principio, es justamente el sello de ese interprete, o bien si está escuchando a un doble, buscar las similitudes con el artista original, pero uno está pendiente de cada uno de los detalles, de perfilar a este artista según lo que necesita, entonces la respuesta es sí, y la pega del coach en ese sentido va a ser, chuta, tengo que ganar el programa "Yo soy", que me ha pasado también, y quiero ser el doble de tal persona, entonces está el coach ahí desarrollando todo para que en el clase pueda entregar esas herramientas. Mira, me di cuenta que te falta esto, te sobra esto, cierto, y en el artista original, obviamente una cosa importante es desarrollar el sello, que sea distintivo, llamativo, que el disco tenga, por ejemplo, timbrísticamente, que la voz tenga algo que hace que sea conceptualmente unificado, pero si, es pega de uno, yo siempre digo, el profe de canto y el coach vocal más que una gran garganta tiene que tener un gran oído, eso es lo más importante,

para poder identificar qué es lo que quiero mejorar en ese artista, o que es lo que falta, que es lo que sobra, que es lo que yo creo que le sugeriría para poder hacerlo mejor.

Entrevistadora: Claro, esta pregunta eso buscaba responder, como de la identidad de un artista.

Carolina: Si, obviamente ahí el artista es una parte, el productor musical va a ser otra, pero el coach vocal claro, la idea es que esté entrenadísimo para trabajar, realzar esa identidad, entender que es lo que quiere decir este artista en este disco, entonces vamos y busquemos eso, incentivemos que tu voz transmita esto, pero si se hace.

Entrevistadora: Super, genial. ¿Cuál es la actitud mental y psicológica necesaria para poder tener un desarrollo exitoso como músico profesional?

Carolina: ¡Uh! Me encantaría saber la respuesta, jajaja.

Entrevistadora: Jajaja, igual es super amplia igual.

Carolina: Yo creo que no hay una receta, no hay una receta en ningún caso, pero dentro de lo que yo he podido compartir con gente que, si ha sido exitosa y que le ha ido bien en su carrera, es gente, uno, muy empeñosa, muy perseverante, y me llama la atención que muy humilde, me ha llamado la atención que uno dice, he trabajado con artistas super famosos y fíjate que son los más humildes. Y me ha pasado de trabajar con gente que está como ahí, que está tratando de, que no es tan humilde y que no avanza, me pasa que siento que ese ítem es super importante, porque la humildad hace que finalmente tú quieras identificar que no eres perfecto, que por ejemplo la fama no lo es todo tampoco, que tú vas por un objetivo mucho más profundo, no estás buscando ser famoso, no digo que ser famoso es igual a ser exitoso, pero generalmente están bastante relacionados. Y siento que el ser despierto también, de estar listo y dispuesto a tocar en distintos lugares independiente de lo que te den, ósea, tener la capacidad de adaptación, por un lado, tener las ganas de hacerlo, la energía, también el esfuerzo, tener claro también el ser distinto, o distinta, tener una propuesta interesante siempre creo que es importante, pero como te digo me llama la atención el tema de la humildad, de poder decir: siempre puedo seguir avanzando, siempre puedo seguir aprendiendo, siempre puedo transformarme, no escupir al cielo porque hay gente que ha dicho “no la música urbana, no”, resulta que pasan tres disco y tuvo que igual hacerla y escupir al cielo cachay, jajaj. Ósea, y eso también tiene que ver con lo mismo, con la humildad. Y estar dispuesto a recibir críticas, sugerencias, eso también habla de la humildad, porque el que “¡No! yo voy a hacer este género y nadie me saca de acá, y soy el mejor y tengo todas las lucas del mundo”, yo conozco muchos casos que, pagando millones, y millones, y millones no pasa nada. No hay un gancho con el público, y por ese lado no se logra el éxito, por ese lado, porque por otro lado quizás los números están medios falseados, millones de reproducciones el YouTube, pero no son reales y finalmente tiene que ver con que de repente hay poca identidad en el artista y poca congruencia, en el artista, como un discurso que no se

entiende mucho. Entonces, la conexión, la congruencia entre las letras, la entrevista, el videoclip, las fotos, cachay, hay un discurso, una cosa coherente también, creo que eso es super importante, cuando la gente le cree al artista. Cuando sale un discurso feminista y después tú te day cuenta que era super pantalla, a la gente se la cae ese artista cachay, o cuando, al revés, un discurso más neutro, a la gente no le gusta, a la gente le gusta que el artista se comprometa también con las cosas. Entonces, eso, obviamente el talento también es importante, más importante todavía es el esfuerzo, es la constancia, la perseverancia, y también la actitud positiva pero nunca así a *winner* creo yo, como es importante uno ser seguro, pero también ser seguro y ser, vuelvo a repetir la palabra, ser humilde, porque también esa como actitud de *winner*, siento que no pasa nada.

Entrevistadora: Esa actitud siento que igual hace que uno se aleje de lo que es la música.

Carolina: A la gente le genera rechazo. Y hoy día ya no se necesita tener tantas influencias radiales porque hoy día la gente te puede escuchar desde tu Instagram, desde Spotify, YouTube, y no necesitas grandes influencias radiales como antes. Ósea, la radio hoy día no es el medio que más influencia tiene en los oyentes, no lo es, entonces hoy en día casi cualquiera puede hacer un disco, tener un poquito de plata, meterle publicidades y ¡boom! Pasa algo que llama la atención, que es distinto, que es divertido, o que es atractivo y se masifica de forma muy muy muy orgánica. El artista puede ser cada vez más ser humano jajaja, por decirlo de alguna manera.

Entrevistadora: Super, que importante lo que mencionas, siento que es algo que lo he visto que se ha repetido un poco en otros artistas que yo entrevisté, pero tú lo dijiste de una manera más clara. Esta es la última pregunta: ¿Cuál es el proceso de un músico profesional, en términos de competencia y virtuosismo en géneros musicales como el jazz?

Carolina: Yo siento que el jazz, voy a hablar más desde la mirada del cantante, necesita mucho conocimiento de escala, mucho conocimiento ojala de algún instrumento, porque finalmente el cantante de jazz, referente Ella Fitzgerald o Billie Holiday, son cantantes que, por ejemplo, tienen una alta capacidad de interpretación, pero así a nivel instrumentista, no es un nivel como de la pequeña improvisación, no, son virtuosísimos desde la improvisación, desde los intercambios modales, las escalas, ósea hay un dominio absoluto de toda esta parte que un cantante generalmente le hace el quite, y va como a lo pop nomás. Cambios métricos, cambios de tonalidad, modulaciones, intercambios modales, escalas modales también. Entonces esas competencias del cantante jazz debieran ser mucho más de un cantante como popular tradicional, sino que ir más allá, como ser un instrumentista básicamente, ósea técnicamente bien, pero además de la técnica viene todo esto que es la improvisación, las escalas, todo, ósea es un todo.

Entrevistadora: Claro, como el conocimiento, teórico, armónico, todo eso.

Carolina: Teórico armónico avanzado del jazz, que no es lo mismo que el pop, ósea del jazz, que tiene todas estas cosas, todos estos cambios infinitos, y si vas a improvisar y tienes un grupo de músicos, el saxofonista, el batero, el guitarrista, el pianista, y hacen un *chaising*, chuta, tengo que estar ahí al nivel cachay, entonces el estudio armonía, teoría es alto, ósea de alto nivel, muy alto nivel.

Entrevistadora: Bueno Carolina, muchas gracias por la entrevista y por tu tiempo.