



**Licenciatura en Comunicación Social**

Investigación para la comunicación social

Acosta Medina Priscilla Patricia

Maciel Hernández Natalie Amairani

Mondragón Montoya Jessica

Paz Rivera Edith Monserrat

Fragoso Gómez Tagle Natalia

Gonzalez Vargas Samuel Jared

Investigación:

**“MUJERES JAZZISTAS EN MÉXICO”**

Área de concentración:

**Arte y Comunicación. Campos de producción cultural y procesos de creación y difusión**

Asesor responsable:

Dr. Eduardo Andión Gamboa

Asesores internos:

Dra. Araceli Margarita Reyna Ruiz

Dra. Sara Ester Makowski Muchnik

Asesor de producción:

Mtro. Alejandro Juan Pineda

## **Agradecimientos**

El equipo de Jazztuvo quiere agradecer al Dr. Eduardo Andión-Gamboa, la Dra. Sara Makowski, la Dra. Margarita Reyna y al Mtro. Alejandro Juan Pineda, quienes guiaron nuestra investigación y nuestro producto comunicativo, a través de estos nueve meses, en las distintas etapas para alcanzar los resultados esperados.

También, queremos agradecer a todas las entrevistadas que están incluidas en el presente trabajo: Ammy Romo, Reona Sugimoto, Abril Sánchez, Alba Rosas, Citlalli Toledo, Elizabeth Meza, Iraidá Noriega, Alina Maldonado, Dulce Resillas, Carolina Mercado, Karla Sarmiento y Magos Herrera, quienes cooperaron con entusiasmo y nos compartieron sus experiencias y conocimientos.

### **Natalie Amairani Maciel Hernández:**

Quiero agradecer a mi equipo de investigación, por los buenos momentos, la paciencia en los complicados y aquellos donde había mucho estrés. A mis papás Gustavo Alberto Maciel Bernal e Irma Hernández Hernández, por el esfuerzo realizado para brindarme una buena educación y que nunca me faltara nada, por apoyarme incondicionalmente, darme ánimos cuando los necesitaba y crear la persona que soy hoy en día.

A mis tías, Karina Maciel Bernal, por ser mi modelo a seguir e inspirarme profesionalmente a elegir la carrera en Comunicación Social, a Hyndra Maciel Bernal por creer en mí y apoyarme. Por último, a Andrea Barradas y Jared Gonzalez, grandes amigos del alma, gracias por sus locuras y consejos a lo largo de estos años de carrera. Y a todos aquellos amigos que durante estos nueve meses se preocuparon por mí y siempre me daban palabras de aliento.

### **Edith Monserrat Paz Rivera:**

Quiero agradecer a mis padres, Brigida Inocencia Rivera Bautista y Edmundo Paz Sandoval, que me estuvieron apoyando y alentando para concluir este trabajo, además de orientarme con sus opiniones y consejos a lo largo de toda mi carrera universitaria.

Así mismo, quiero expresar mi gratitud a mis hermanas, Yessenia Esperanza Paz Rivera, Janet Paz Rivera y Ximena Paz Rivera, quienes me acompañaron en este proceso de desvelos, aprendizajes y emociones, además de darme su apoyo moral durante esta etapa de mi vida.

Finalmente, quiero dar las gracias a todos mis familiares más cercanos que estuvieron presentes en mi crecimiento y evolución, antes y durante el trabajo de investigación. Sin olvidar a mis amigos y compañeros de trabajo que fueron una parte fundamental para poder sobrellevar este proceso, recorriendo este camino conmigo.

**Priscilla Patricia Acosta Medina:**

Agradezco a mis asesores: Dr. Eduardo Andi6n-Gamboa, Dra. Sara Macowski Muchnik, Dra. Margarita Reyna-Ruiz y Mtro. Alejandro Juan Pineda. Por compartir su sabiduría conmigo con entusiasmo y paciencia, y por brindarme su valiosa guía en mi preparación como comunic6loga. Tambi6n, agradezco al Dr. Enrique de Jes6s Quibrera Matienzo por su calidad, no s6lo como docente, sino como ser humano, y por contagiarme su pasi6n por la Comunicaci6n. Los llevar6 conmigo siempre.

A mi mam6: Paty Medina. Mami, te debo todo a ti; t6 est6s a mi lado a cada paso, sosteni6ndome, am6ndome y creyendo en m6. Cada logro m6o es igualmente tuyo; soy todo lo que soy por ti y para ti. A mi pap6 Jos6 Luis Acosta y a mis hermanos Alex y Joss, por todo su apoyo en m6ltiples sentidos y por el amor que me han brindado toda la vida. A mi padrino Javier Medina porque, a pesar de la distancia, siempre has visto por m6 y por mi familia, te estoy eternamente agradecida.

A mi grandioso equipo: Jessica Mondrag6n, Amairani Maciel, Edith Paz, Natalia Tagle y Jared Gonzalez, por lograr juntos esta meta, por el trabajo, el cansancio, la diversi6n y el apoyo que compartimos. A mis compa6eros de carrera 6lvaro Esquivel y David Lezama, por su valiosa cooperaci6n en la realizaci6n de este proyecto, as6 como por su cari6o y amistad. Los siete tendr6n siempre a una amiga en m6.

A Oscar Romero, Lorena Ruiz, Mart6n Calamateo, Mario Sandoval, Carlos Luna, Dami6n Salles, Esmeralda Sandoval y Alejandro De la Mora, por permanecer a mi lado a lo largo de los a6os, por su cari6o, por escucharme, ayudarme y compartir conmigo tantos bellos momentos. Todos son personas remarcables, que sobresalen en sus respectivas 6reas y por quienes siento gran admiraci6n. Gracias por acompa6arme e inspirarme.

**Jessica Mondragón Montoya:**

A mis padres Esperanza Montoya Andrade y José Luis Mondragón Martínez, que fueron el pilar número uno durante esta etapa de mi vida, pues estuvieron presente tanto emocional como económicamente y siempre estuvieron pendiente que no me hiciera falta absolutamente nada. Quiero agradecer en especial a mi madre que me guió sabiamente para no rendirme nunca y luchar por mis sueños, gracias a Dios y a ella pude formar parte de la Uam, ella me animó para no desistir frente a los varios fracasos que tuve antes de quedarme en esta universidad. Así como también a mis hermanas Nancy y Miriam Mondragón que me apoyaron en todo momento y estuvieron presente durante todos los años de mi carrera emocionalmente. Agradezco a los cuatro por tenerme paciencia en todo momento y ayudarme cuando lo requería.

A mis amigos que han sido parte de todo este proceso durante la universidad: Karla González, Uziel Mendoza, Gabriela Alejandra, Keila Galindo y a los que pertenecen a mí célula Ancla, así como a mis amigos que fueron parte de esta investigación, un hermoso equipo que durante varios trimestres fueron un gran pilar para no rendirme y seguir adelante pese a todo lo que cada uno vivimos a partir del 2019.

A todos mis profesores que formaron parte de mi estancia en la universidad y me proporcionaron herramientas para poder desarrollar mis habilidades y adquirir nuevos conocimientos.

Por último, a la universidad que me abrió sus puertas y me permitió ser parte de su alumnado, la cuál me ayudó a forjarme y crecer personalmente. Gracias por otorgarme todas las herramientas necesarias pese a los años difíciles que pasamos mundialmente con la pandemia.

**Natalia Fragoso Gómez Tagle:**

A mis padres Karla Gómez Tagle y José Luis Fragoso quienes siempre me han dado los fundamentos y valores para ser la persona que soy hoy en día, me han apoyado y motivado a seguir mis sueños, a seguirme preparando. Gracias por estar siempre junto a mí, aconsejándome y por llegar conmigo hasta el final de mi carrera universitaria, los admiro mucho y lo haré siempre.

A mis hermanos Pamela y Emiliano quienes son mis hermanos y mejores amigos, de quienes siempre tuve apoyo, risas y motivación para alcanzar mis metas.

Agradezco a todos los profesores que tuve a lo largo de mi vida y de mi carrera que me inspiraron y ayudaron. Quiero agradecer especialmente a mi profesor y amigo Homero quien me dio las mejores herramientas para saber lo que quería estudiar.

A lo largo de este proyecto fortalecí amistades que hice en la carrera las cuales siempre llevaré conmigo, mi equipo: Jessica, Priscilla, Edith, Amairani y Jared, gracias por su dedicación en este trabajo, logramos culminar un proyecto del cual estoy orgullosa. Gracias por el esfuerzo y los buenos momentos que pasamos juntos.

Finalmente agradecer a mis otros familiares y amigos que me han apoyado en diferentes aspectos y de quienes he aprendido mucho.

**Samuel Jared Gonzalez Vargas:**

Agradezco a mi familia, quienes me han apoyado en todo momento, sus palabras y consejos han sido de gran ayuda en todo este proceso.

A Amairani Maciel y Andrea Hernández, grandes mujeres que han sido un pilar importante en mi formación universitaria.

Por último, a Mayte Cano Arana, quien me impulsó a comenzar esta gran aventura y fue quien me impulsó a concluir esta misma.

A mí equipo de investigación, por su empeño y paciencia, sus ideas y creatividad, han sido el alma de este trabajo.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	6
<b>Capítulo 1. El subcampo musical del jazz</b> .....	23
1.1. La teoría de campos de Pierre Bourdieu .....	23
1.2. Reconstrucción histórica del subcampo del jazz .....	26
1.3. La mujer en el jazz. La dominación masculina .....	38
<b>Capítulo 2. El jazz en México</b> .....	48
2.1. La etapa actual del subcampo jazzístico mexicano .....	51
2.2. El subcampo jazzístico mexicano desde la mirada femenina .....	57
<b>Capítulo 3. Constitución del habitus en las jazzistas mexicanas</b> .....	66
3. 1. El panorama actual para las mujeres en el jazz .....	66
3. 2. ¿Qué pasa en el panorama mexicano? .....	69
<b>Capítulo 4. Obstáculos y estrategias de las jazzistas mexicanas</b> .....	81
4.1. Obstáculos a los que se han enfrentado las jazzistas dentro de la esfera del jazz .....	81
4.2. Estrategias que ponen juego las mujeres jazzistas mexicanas .....	85
<b>Conclusiones</b> .....	100
<b>¿Qué se hizo en el producto comunicativo?</b> .....	108
<b>Bibliografía</b> .....	109
<b>Anexos</b> .....	116

## **Abstract**

Este trabajo presenta la estructura de la esfera del jazz en México, tomando como base los casos de mujeres dentro de este subcampo musical, analizando los obstáculos, apuestas y estrategias que han implementado durante su trayectoria.

Esta investigación parte de los conceptos que propone Pierre Bourdieu (campo, habitus y capitales) para identificar los gustos, preferencias, modos de vivir e interactuar de las mujeres jazzistas, así como identificar las relaciones que dan forma, sostienen la vida social y los modos de pensar de los agentes sociales.

**Palabras clave:** Mujeres jazzistas, Bourdieu, estrategias, esfera del jazz, México

This project presents the structure of the jazz sphere in Mexico, based on the cases of women within this musical subfield, analyzing the obstacles, stakes and strategies they have implemented during their careers.

This research is based on the concepts proposed by Pierre Bourdieu (field, habitus and capitals) to identify the tastes, preferences, ways of living and interacting of women jazz musicians, as well as to identify the relationships that shape and sustain social life and the ways of thinking of social agents.

## **Introducción**

La presente investigación tiene como propósito identificar cómo se estructura la esfera del jazz en México, así como los obstáculos a los cuales se enfrentan las mujeres dentro de ésta, además de conocer los esfuerzos que han realizado para dar difusión a sus trabajos y posicionarse dentro de este espacio.

El interés por este tema nació, en un principio, de la curiosidad por saber por qué algunos géneros musicales se posicionan fácilmente entre el gusto popular de la sociedad mexicana, como el reguetón, mientras que otros históricamente consolidados, no gozan del

mismo protagonismo, como es el caso del jazz. Además, al comenzar la búsqueda y recolección de información, logramos percatarnos de que, en comparación con otros géneros, el jazz cuenta con pocos espacios para su escucha y difusión, que la mayoría de las agrupaciones y solistas que se presentan en bares, clubes o festivales, están conformados por hombres. Al ahondar un poco más en las redes sociales, descubrimos que las mujeres jazzistas hacían uso de este medio de comunicación, no sólo para difundir sus propuestas y trayectorias musicales, como suelen hacer artistas de ambos sexos y múltiples disciplinas, sino para crear redes de apoyo entre ellas, visibilizar su presencia en la esfera y que tanto sus colegas, como el público, los medios y los lugares que difunden este género musical, les reconozcan y valoren su trabajo; pues, por lo general, los varones gozan de una mayor notoriedad y, por lo tanto, de más recursos para seguir posicionándose en este espacio.

### **Planteamiento del problema**

Según Martínez y Díaz del Ángel (2021), la mayoría de las sociedades se han regido bajo un sistema patriarcal, es decir, un sistema de dominación masculina sobre la mujer. Esto ha provocado una sociedad desigual y jerárquica, dando como resultado androcentrismo y formas de sexismo como lo son el machismo, la misoginia y la homofobia. Dicho sistema ha permanecido y evolucionado a través de distintas épocas y lugares, donde lo masculino continúa predominando sobre el espacio social, manteniéndose por medio de la reproducción y herencia de las prácticas de la familia, el núcleo social (Martínez y Díaz del Ángel, 2021).

Esta dominación, es una forma de lo que P. Bourdieu (2000) llama “poder simbólico”, es decir, no puede observarse fácilmente como algo impuesto por la fuerza, sino que es parte de una complicidad entre el sujeto y quien lo ejerce. No es que las mujeres “se pongan de acuerdo” para adoptar una postura de sumisión, ni que los hombres necesariamente ejerzan la fuerza bruta, sino que durante el proceso de socialización, y de forma inconsciente, los habitus de todos los agentes (la incorporación de esquemas de percepción, apreciación y acción) se adecúan al espacio social en que operan.

Para Martínez y Díaz del Ángel (2021), el sistema patriarcal puede observarse como “una forma de autoridad familiar, donde las conductas verbales tanto del hombre como de la mujer enaltecen la masculinidad. En dicha sociedad, las actitudes y actividades que son típicamente masculinas son alabadas y fuertemente inculcadas en el seno familiar, incluyendo manifestaciones sexuales y agresivas. [...] gran parte de los papeles asignados a la mujer están



concebidos para contrastar con la superioridad del varón” (Martínez y Díaz del Ángel, 2021, p. 43). Este conjunto de creencias, normas y prácticas comunes da forma a la cultura mexicana, operando como una herencia social, integrando el imaginario colectivo e impregnando las diversas actividades y campos de la sociedad.

Las diferencias entre hombres y mujeres en este sistema, no se limitan a lo físico, sino también a “las concepciones sociales y culturales sobre lo que significa lo masculino y lo femenino o de los imaginarios sociales que, en muchas ocasiones, evidencian una discriminación a partir del sexo (la diferencia biológica) o del género” (Martínez y Díaz del Ángel, 2021, p. 44). La identidad social queda condicionada por las diferencias biológicas entre varones y mujeres, por las construcciones culturales, por lo que se espera que cada sexo tenga determinadas funciones, prácticas y comportamientos en el aspecto personal, familiar, laboral, de pareja, etc. A partir de esto, muchas mujeres han cuestionado y buscado transformar su posición en el espacio social, teniendo como objetivo adoptar una más justa y equitativa respecto a la de su contraparte en las diferentes esferas sociales, tal es el caso del movimiento feminista.

Asimismo, dichas diferencias pueden observarse en la división sexual del trabajo, la cual se organiza conforme a los roles de género establecidos socialmente para hombres y mujeres. De acuerdo con el Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES, s.f.), a partir del sexo biológico, la distribución social de las tareas se divide en dos: el trabajo productivo, que se refiere a las tareas en el espacio público, las cuales corresponden a los hombres, y el trabajo de reproducción, que se refiere a las tareas en el espacio privado, correspondientes a las mujeres. Estas asignaciones parten de una construcción social en la que los roles responden a la naturaleza y capacidades de hombres y de mujeres. Así:

Dado que estos roles tienen una distinta valoración social, la división sexual del trabajo se traduce en relaciones jerárquicas de poder y por lo tanto en desigualdad. En esta ecuación, el trabajo doméstico y de cuidados, asignado a las mujeres, ha carecido de reconocimiento y visibilidad, siendo además un trabajo no remunerado. La desvalorización del trabajo que suelen realizar las mujeres se desplaza al espacio público y al mercado laboral, ocupando los empleos más precarios y de inferior remuneración. Aun incorporándose a actividades públicas, las mujeres siguen cargando con el trabajo doméstico y de cuidados, lo que se traduce en dobles jornadas laborales; de ahí la importancia de que las acciones y políticas públicas vayan encaminadas a no

perpetuar estos roles y a combatir las desigualdades que de ellos se derivan (INMUJERES, s.f., p.1).

Conforme más mujeres se incorporan al trabajo productivo, es decir, al espacio público, podemos observar que, de acuerdo con datos del segundo trimestre del 2021, del Observatorio Laboral (2021) del Servicio Nacional de Empleo, las carreras con mayor porcentaje de mujeres profesionistas ocupadas son: Formación docente para educación básica, nivel preescolar, con el 98.5%; Trabajo y atención social, con el 88.8%; y Formación docente para otros servicios educativos, con 86.4%. Carreras caracterizadas por desempeñar tareas de atención, enseñanza, desarrollo o cuidado de otras personas, similares a las desempeñadas en el espacio privado. Esto no puede asegurar ni desmentir que dichas carreras sean las más demandadas por las mujeres, pero sí que son en las que un mayor número de ellas logra posicionarse. Según el mismo sitio, las mujeres profesionistas tienen menor presencia en la ocupación en las áreas de Ciencias Físico Matemáticas, Arquitectura Urbanismo y Diseño, y en el área de Ingenierías.

Además, estas diferencias entre actividades conforme al género se extienden a diversos aspectos, como las artes. Según el Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) (2017) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en esta universidad las mujeres representan el 65% de la matrícula de Artes Visuales, pero en los principales museos pertenecientes a la misma institución, más del 60% de las piezas que se exponen son de la autoría de hombres. Es decir, a pesar de que cada vez existe una mayor presencia femenina en este campo, esto no es paralelo con su protagonismo en los espacios especializados, el trabajo de los hombres goza de mayor exposición.

¿Qué significa esto? Que a pesar de que cada vez más las mujeres ocupan posiciones diversas en el campo laboral, prevalecen las desigualdades y las inequidades, por tanto, en términos bourdianos sigue “funcionando” el ejercicio del poder simbólico en este ámbito.

Por ejemplo, Flores (2020) señala que las mujeres han optado por formas de resistencia ante la falta de espacios en museos y galerías, contrario a los varones, quienes gozan de mayores oportunidades para exponer su arte. Estas formas incluyen redes de apoyo creadas por y para mujeres, eventos exclusivos de mujeres muralistas, de ilustradoras, etc., grupos y talleres de discusión, creación de espacios independientes y exposición de su arte en el espacio público. Es decir, las mujeres dentro del campo del arte compiten por mejorar su posición y erradicar la asimetría dentro de éste, aplicando las estrategias que consideran más convenientes.

En el campo musical, el Observatorio Laboral (2021) menciona que la carrera de Música y Artes Escénicas cuenta con 28701 profesionistas ocupados, de los cuales 70.4% son hombres y 29.6% son mujeres.

Una de las principales escuelas profesionales de música de la Ciudad de México es la Facultad de Música de la UNAM. Según el CIEG (2017), en 2015 ésta contaba con un 33.9% de estudiantes mujeres, en disparidad con un 66.1% de estudiantes varones. Además, este contraste también es evidente en las licenciaturas que ofrece, ya que en el mismo año la carrera de Canto contaba con 61.7% de mujeres y 38.3% de hombres; mientras que en la de Composición había 91.2% de varones y 8.8% de mujeres. Podría decirse que existen “carreras de hombres y carreras de mujeres”. Habría que preguntarnos si la desproporción en el canto entre hombres y mujeres responde a un sesgo en el proceso de selección de la escuela, o si es una cuestión de vocación entre éstos. Esta brecha de género se reproduce en las otras licenciaturas que ofrece la facultad, como Piano, Instrumentista, Etnomusicología, y Educación Musical, así como en el número de estudiantes mujeres que se titulan y que encuentran trabajo en las orquestas. Así, el sitio argumenta que históricamente:

existieron muchos mitos fundamentalistas –y lamentablemente, parece que no han sido erradicados del todo– que sirvieron para legitimar la idea de que el protagonismo de los hombres en este campo artístico se debía a capacidades innatas relacionadas con su “habilidad natural” para el pensamiento abstracto. [...] los obstáculos que se mantienen y limitan su presencia significativa (de las mujeres) son sociales. Proviene de los roles que las orientan a ocupar su tiempo en otras labores y los estereotipos que moldean las propias expectativas de (no) convertirse en grandes personajes de la música (CIEG, 2017).

En el ámbito del jazz, las mujeres, sean vocalistas o instrumentistas, se han visto obligadas a realizar un esfuerzo por luchar contra los estereotipos que el tiempo y la sociedad han marcado en este género musical. En varias ocasiones han referido a que “el problema es que nunca se les dio el lugar o el espacio para ser expuestas”(Bazán, 2020), además que “para poder triunfar en su carrera han tenido que bajar la cabeza y seguir trabajando en muchas áreas diferentes” (Quiñones, 2019).

Entonces, la sociedad mexicana está regida por un sistema de dominación masculina sobre las mujeres que permea en el discurso social y en las prácticas de los agentes sociales

que la componen. Esta cultura es heredada y naturalizada a través de la familia y los procesos de socialización, derivando en formas de sexismo, roles estereotipados, ideas y comportamientos que se reproducen una y otra vez en diversos campos y esferas, como el de la música. Lo que nos lleva a cuestionarnos si las relaciones, conflictos y competencias dentro de éste permean las esferas, géneros o corrientes pertenecientes a este campo, particularmente, la esfera del jazz en México. Esto debido a que es un tema poco explorado, ya que dicho género musical no goza de gran popularidad en el país, por lo que pretendemos averiguar cuáles son las posiciones asignadas a la mujer, cómo ellas ajustan o modifican su condición dentro de éste, y lo planteado en la pregunta de investigación, así como en los objetivos que se mencionan más adelante.

### **Pregunta de Investigación**

¿Cuáles son las estrategias y apuestas de las mujeres jazzistas para posicionarse en la esfera del jazz en México?

### **Conjetura**

Es posible que las mujeres que componen y/o interpretan música y buscan un lugar dentro de la esfera del jazz en México, realizan un conjunto de estrategias y apuestas para abrirse camino y tener una mayor valoración dentro de ésta, de manera que esto pueda redundar en un beneficio simbólico, laboral y económico. Entre las estrategias y apuestas se encuentran: tener estudios especializados en este género musical en una escuela profesional, así como amigos o conocidos que ya estén dentro de la esfera, sean músicos o microempresarios (dueños de lugares y espacios dedicados al género). Y de ser posible funcionen como capital cultural y social, de tal forma que ellas los pongan en juego, para difundir sus propuestas musicales y conocer a otros músicos con quienes puedan tocar ocasionalmente o formar nuevos proyectos. Además, pensamos que conforman colectivos creados por y para mujeres con el fin de apoyarse unas a otras en la formación de ensambles, difusión, y avisos sobre oportunidades y riesgos en determinados lugares. También consideramos que presentan una oferta musical diferente a la tradicional, buscan llegar a un público distinto, diverso, y favorecen la interpretación de repertorio compuesto por mujeres. Apuestan por su educación y constante preparación en sus carreras, a fin de destacar por su música y no por su físico.

## **Objetivo General**

- Identificar los obstáculos que enfrentan las mujeres jazzistas en la esfera del jazz en México y cómo los sortean, a fin de visibilizar su lucha y dar difusión a sus trabajos, así como conocer cuáles son las estrategias y apuestas que llevan a cabo para posicionarse en este espacio.

## **Objetivos específicos**

- Indagar cómo se ha constituido históricamente la esfera del jazz en México y qué ha representado tal constitución para las mujeres jazzistas
- Describir la estructura de la esfera (creencias, normas, prácticas comunes entre los agentes del grupo) y los agentes que la componen, así como su habitus (la incorporación de esquemas de percepción, apreciación y acción), y el juego (la cooperación antagónica entre los agentes) que se desarrolla en esta esfera
- Reconocer los recursos y las formas de capital (económico, social, cultural y de prestigio) máspreciados entre los jazzistas.
- Identificar los obstáculos que se les han presentado a las jazzistas (cantantes e instrumentistas) debido a su género dentro de esta esfera.
- Establecer cómo las mujeres jazzistas ponen en juego sus recursos para que funcionen como capitales específicos.
- Conocer el espacio y ambiente de trabajo al que se enfrentan las mujeres jazzistas mexicanas.
- Conocer las estrategias implementadas dentro del espacio y ambiente en el que trabajan las artistas, así como identificar si corresponden a la conservación (mantener las reglas del juego tal y como están actualmente), subversión (cambiar las reglas, pero mantener la creencia en el juego) o revolución (destruir todo el juego) y determinar qué metas y resultados persiguen de acuerdo con sus habitus.

## **Relevancia de esta investigación en la carrera de Comunicación**

Entendiendo a la comunicación en su forma más simple, ésta consiste en el intercambio de información entre dos o más participantes. Por ello, este fenómeno social varía de acuerdo a los medios con que se cuenta para transmitir esta información, el lenguaje que se utiliza y las visiones del mundo que le dan forma. Es por esto que la comunicación varía dependiendo el momento histórico y social en que se desarrolla, así como de los aspectos políticos, religiosos, económicos, tecnológicos y demás componentes de la vida social que moldean el pensamiento y el contexto en que tiene lugar. Partimos de que los productos culturales son instrumentos de conocimiento y comunicación que promueven la integración social y dan un sentido del mundo.

Es en las expresiones artísticas como la música y los géneros musicales que podemos encontrar los rastros de una época, de un lugar y un grupo de personas. Se puede identificar, de alguna manera, sus gustos, sus preferencias, sus modos de vivir e interactuar. En este sentido, la teoría sociológica de P. Bourdieu ayuda a identificar y analizar esas relaciones que dan forma y sostienen la vida social, tomando las prácticas, los modos de pensar de los agentes y los grupos. En ese sentido esta investigación es relevante, pues nos permite, como comunicólogos, identificar cómo procesos de producción simbólica, como lo es la producción musical, impactan en la vida social.

En este trabajo se puede observar el caso de una práctica cultural como lo es la música del Jazz, entender cómo es que se constituyen las acciones e interacciones entre quienes lo practican y cómo ello tiene una incidencia en la sociedad. El Jazz entonces lo entendemos no sólo como un género musical, sino como un producto cultural que permite un intercambio comunicativo y que es parte de la identidad de un grupo social particular, en nuestro caso, las mujeres, más específicamente las jazzistas mexicanas.

Aunado a esto, al examinar con antelación algunos temas correspondientes a nuestra área de investigación (Arte y Comunicación. Campos de producción cultural y procesos de creación y difusión), nos percatamos de que la música era un importante medio de comunicación que agrupaba a quienes podían sentirse identificados con ella dentro de una misma comunidad como productores, músicos y cantantes. Nos percatamos de que entonces se trata del funcionamiento del campo musical donde se encuentran múltiples variantes, pues notamos que no todos los géneros musicales tenían el mismo impacto y, además, existía un problema de dominación masculina. Es por esto por lo que, al notar que el jazz es un subcampo

musical con una presencia muy selectiva en la sociedad y con una visible diferencia entre intérpretes varones y mujeres, nos interesó indagar tanto las razones, pasadas como presentes, de esta forma de dominación, así como la manera en que las mujeres se han abierto paso en este ámbito a pesar de los obstáculos que se les han presentado.

### **Acercamiento metodológico**

#### **Fundamentación de la aproximación cualitativa**

En el proceso de investigación existen dos métodos principales para el tratamiento de los fenómenos a estudiar, el método cuantitativo y el método cualitativo. A grandes rasgos, el primero mide y cuantifica los procesos investigados, plantea premisas e hipótesis que busca comprobar o desaprobar por medio de deducciones a partir de las estadísticas que encuentra y suele estudiar macroprocesos. Además, requiere que el investigador se involucre mínimamente con los sujetos de estudio mediante el uso de determinadas técnicas, como las encuestas, ya que, como indican Orozco y González (2011), para garantizar su objetividad, el proceso de la investigación no se debe dejar contaminar con la presencia y subjetividades del investigador. Como el método está basado en cálculos matemáticos, los resultados pueden generalizarse al total de la población de la que salió la muestra estadística.

Por otro lado, la metodología cualitativa suele estudiar microprocesos y cómo se generan. Plantea premisas y conjeturas, pero no para comprobarlas o desaprobarlas forzosamente, sino como una guía para la investigación. O, como indican Orozco y González (2011), “las premisas de partida y las hipótesis de trabajo son propuestas que permiten ordenar la búsqueda en cierto sentido y no en otro” (Orozco y González, 2011, p. 127). Este método pretende comprender un fenómeno a partir de casos individuales, pero significativos dentro de las problemáticas tratadas.

Por ello, “busca asociar cosas no relacionadas evidente o espontáneamente, pero que se atan tras su contexto para hacer emerger un conocimiento nuevo” (Orozco y González, 2011, p. 130). Por lo que toma en cuenta diversos aspectos, como pueden ser económicos, culturales, políticos, religiosos, etc., aspectos que parecieran no estar asociados, pero que pueden relacionarse y afectar a otros, repercutiendo en la realidad social.

Al pretender entender el fenómeno, el investigador se involucra con los sujetos de estudio de manera más significativa que en la metodología cuantitativa, ya que se interesa por

indagar cómo comprenden su mundo a través de sus experiencias, perspectivas y opiniones de éste. Tal como menciona Vasilachis (2006): “la investigación cualitativa se interesa por la forma en la que el mundo es comprendido, experimentado, producido; por el contexto y por los procesos; por la perspectiva de los participantes, por sus sentidos, por sus significados, por su experiencia, por su conocimiento, por sus relatos” (Vasilachis, 2006, p. 28).

La misma autora propone que el procedimiento para llevar a cabo esta metodología consiste en la recolección de datos, el análisis de éstos y el informe final. Para sus propósitos, este método se vale de instrumentos de recolección de información como entrevistas, observación, grupos de discusión, entre otros, y se aplican a una muestra no calculada matemáticamente de la población. De este modo, Guber (2004) nos enseña que el investigador se vale tanto de paradigmas teóricos, como del empirismo en el trabajo de campo, pero permitiendo que exista una retroalimentación entre los conceptos y las prácticas.

Así, “la investigación cualitativa es interpretativa, inductiva, multimetódica y reflexiva. Emplea métodos de análisis y de explicación flexibles y sensibles al contexto social en el que los datos son producidos. Se centra en la práctica real, situada, y se basa en un proceso interactivo en el que intervienen el investigador y los participantes” (Vasilachis, 2006, p. 28).

Siguiendo la propuesta de Guber (2004), se utiliza la interpretación a partir del marco de referencia del investigador, pero sin dejar fuera la lógica propia de los sujetos de estudio, es decir, el sentido que le otorgan a sus actos. De esta forma, “el investigador accede a través de las interpretaciones comprensivas y sucesivas, a las relaciones de significado que los sujetos atribuyen a un fenómeno dado [...] Es un proceso de indagación y exploración de un objeto, al cual el investigador va accediendo por medio de interpretaciones sucesivas. No se conoce de una vez, sino que siempre se está conociendo” (Orozco y González, 2011, p. 116). Por ello, el investigador observa las prácticas de los sujetos de estudio, ya que ahí dejan entrever la significación que otorgan a cada objeto y situación del fenómeno tratado, así como las relaciones y contextos que tienen lugar en éste.

Es importante llevar a cabo un proceso de comparación de casos, ya que permite identificar nuevas categorías analíticas a partir de los resultados que se vayan encontrando. Vasilachis (2006), considera que “para que la tarea de investigación constituya un aporte, es necesario agregar a las palabras de los actores algo adicional; sea una síntesis, sea una interpretación, sea el desarrollo de un concepto, un modelo, una teoría” (Vasilachis, 2006, p.



27).

Así, conforme al reconocimiento de las características similares o diferentes entre los distintos casos, se constituye una teoría fundamentada empíricamente. “Lo central es saber cómo se genera un proceso, en términos de características comunes, presentes en un grupo homólogo, para entonces identificarlo cuando se presente en otras situaciones o contingencias” (Orozco y González, 2011, p. 137). Sin embargo, los resultados no pueden generalizarse, ya que la muestra no es matemática.

Una vez repasadas las características de la metodología cualitativa, podemos observar por qué resultó ser la más pertinente para llevar a cabo la presente investigación. Para empezar, nos permitió trabajar con un grupo reducido, pero significativo, de personas. Es decir, no es estrictamente necesario calcular una muestra de la población matemáticamente, sino trabajar a profundidad con los sujetos de estudio seleccionados, ya que la problemática que nos concierne requirió de una escucha atenta y sensible, y priorizó la calidad de las respuestas, sobre la cantidad. Los propósitos y cuestionamientos de nuestra investigación, vistos en párrafos anteriores, conllevan a interesarse por las historias de los sujetos de estudio, es decir, de las jazzistas mexicanas. Buscamos conocer sus perspectivas respecto a la escena musical en la que ejercen sus carreras, los comportamientos normalizados y disruptivos de las y los músicos en la esfera, sus experiencias como mujeres desde su etapa formativa hasta la profesional; las relaciones e interacciones que existen entre ellas mismas, con sus colegas varones y con quienes gestionan los espacios en donde se presentan; las dificultades que han encontrado en estos aspectos y cómo las afectan, así como las acciones que llevan a cabo para sortearlas. Además, nos interesó encontrar una interpretación, qué nos quiere decir la información recabada, ubicándola en el contexto en que tiene lugar, es decir, siendo mujeres, trabajadoras, músicos, artistas, en un género musical consolidado, pero poco posicionado entre el gusto popular, en el México de los años veinte del siglo veintiuno; a fin de estudiar la estructura de la esfera y sus transformaciones, y comprender estos contextos, los procesos que se generan y encontrando las causas que los expliquen.

### **Fundamentación de la elección de las herramientas de producción de información**

La entrevista es el instrumento que utilizamos para nuestra investigación. De acuerdo con Ruiz (2012), la entrevista es “una técnica de obtener información mediante una conversación profesional con una o varias personas para un estudio analítico de investigación o para

contribuir en los diagnósticos o tratamientos sociales” (Ruiz, 2012, p. 165). De modo que esta herramienta es una charla en la que, a partir de preguntas guía, formuladas cuidadosamente para cubrir los temas y categorías de análisis que permitan indagar sobre la problemática tratada, una persona de la muestra de estudio transmite información al entrevistador, creándose un proceso de retroalimentación, a fin de que el individuo exprese sus experiencias, percepciones, intenciones y demás referencias que resulten puntos clave para comprender el contexto, relaciones y significados que conforman el fenómeno estudiado. El individuo a entrevistar es “un representante de la cultura, con una visión particular e individual del mundo, formado dentro de la cultura hegemónica o en oposición a dicha ideología” (De Garay, 1999, p. 84). Las entrevistas pueden sostenerse con un solo individuo o con un grupo de personas.

Podemos encontrar tres tipos principales de entrevistas: estructuradas, semi-estructuradas, y no estructuradas. Las estructuradas suelen ser más estrictas en cuanto a las dinámicas a seguir, el entrevistador está a cargo de controlar el ritmo de la entrevista sin alterar el orden de las preguntas y cómo se formulan, ni expresar sus opiniones, teniendo un papel más neutral (Ruiz, 2012). Para Vela (2001), ésta tiene un carácter rígido que limita la profundidad de la información que se recaba; es mucho más estandarizada, ya que el cuestionario, más que una guía, es un guion que debe seguirse al pie de la letra (Vela, 2001). Por otro lado, la entrevista semi-estructurada:

trata de obtener descripciones del mundo de la vida del entrevistado con respecto a la interpretación del significado del fenómeno descrito; tendrá una secuencia de temas que se han de cubrir, así como algunas preguntas propuestas. Sin embargo, al mismo tiempo, hay una apertura a los cambios de secuencia y forma de las preguntas para profundizar en las respuestas específicas dadas y las historias que los sujetos cuentan” (Kvale, 2011, pp. 79 y 80).

Este tipo de herramienta cuenta con preguntas preestablecidas a través de las cuales el entrevistador mantiene el enfoque de la charla sobre un tema específico, pero dando al entrevistado espacio y libertad suficientes para expresar sus ideas con mayor profundidad (Vela, 2001).

En cuanto a las entrevistas no estructuradas, contienen preguntas más abiertas y libres en las que el entrevistador interviene mínimamente, únicamente para orientar la conversación hacia el tema de interés (Vela, 2001). Por su parte, Ruiz (2012) agrega que:

el entrevistador formula preguntas sin esquema fijo de categorías de respuesta, controla el ritmo de la entrevista en función de las respuestas del entrevistado, altera con frecuencia el orden y forma de las preguntas, si es requerido no oculta sus sentimientos ni juicios de valor, con frecuencia improvisa el contenido y formas de las preguntas. Cada entrevistado recibe su propio conjunto de preguntas, el orden y formato puede diferir de uno a otro” (Ruiz, 2012, p. 170).

Para llevar a cabo la entrevista, es necesario establecer un *rapport*, esto es, una especie de entendimiento, empatía, identificación o vínculo, entre entrevistador y entrevistado, que permite que la charla fluya con naturalidad y de forma satisfactoria para los propósitos del trabajo. En palabras de Vela (2001): “Rapport es el grado de simpatía y empatía entre los entrevistados y el investigador. Dicha relación existe cuando el primero ha aceptado las metas de la investigación del segundo, y procura ayudarlo activamente para obtener la información necesaria” (Vela, 2001, p. 85).

Ruiz (2012) rescata una serie de procesos que deben tener lugar en la entrevista. En primer lugar está el proceso de interacción, donde el entrevistador debe transmitir interés y confianza, a fin de propiciar la transmisión de información del entrevistado, incentivar la participación, no seguir un esquema rígido, sino poder retomar temas ya tratados y retroceder si es necesario. Enseguida, está el proceso de sonsacamiento, que consiste en lograr que el entrevistado comparta la experiencia y el significado que él solo posee, prestar atención a los momentos de bloqueo para poder indagar en las respuestas, y tener control de de la información recibida para localizar ambigüedades, elementos ocultos y prevenir que la conversación se desvíe. Finalmente, durante el proceso de registro es importante no distraer al entrevistado con las herramientas para almacenar datos y ser discretos con el uso de éstas, como cámaras o toma de notas, a fin de no afectar la calidad de información (Ruiz, 2012).

Para la temática que atañe a nuestra investigación realizamos entrevistas individuales, ya que, a pesar de que varios de nuestros sujetos de estudio son miembros de ensambles conformados por varias mujeres, no son su único proyecto, sino que suelen trabajar en varias agrupaciones; por lo que, aunque laboran en conjunto, suelen llevar sus carreras por cuenta propia, resultando oportuno ofrecerles un espacio para expresarse desde su individualidad, pero teniendo en común una situación en particular: ser mujeres dentro del género del jazz. Por otro lado, siendo mujeres laborando en la música, suelen tener agendas ocupadas entre ensayos, presentaciones, grabaciones, clases y otros trabajos a la par de su carrera, que dificultan que

logren coincidir en fechas y horarios para una entrevista grupal, pero sí favorecen un encuentro individual.

Utilizamos las características de la entrevista semi-estructurada, ya que esta herramienta permitió una charla donde pudimos ofrecer el espacio suficiente para que las participantes se expresaran libremente, pero mantuvimos el control respecto a los aspectos que nos interesaba cubrir y sobre los cuales indagar más. Así, este instrumento resultó conveniente para obtener una visión más fidedigna del mundo de las entrevistadas, a la vez que fue de utilidad para conocer a profundidad su condición de mujeres dentro de la esfera del jazz en México, con una fuerte presencia de varones.

Por ello, resultó oportuno que este tipo de entrevista pudiera contar con ciertos temas y preguntas preestablecidas, que funcionaran como guía de la conversación para comprender sus puntos de vista y cómo se relacionan con los demás agentes de la esfera. Por lo que logramos cubrir tanto los hechos que relataron las participantes, como el nivel de significación de sus actos y testimonios. Animamos a los sujetos a describir experiencias, situaciones y acciones particulares, con la mayor precisión posible, conduciéndoles hacia los temas de interés de esta investigación, pero no hacía opiniones específicas sobre éstos. Realizando todo lo anterior teniendo como objetivo la producción de conocimiento sobre el fenómeno investigado y permitiendo que el diálogo fuera un instrumento que proporcionara narraciones para ser interpretadas conforme a los propósitos de este trabajo.<sup>1</sup>

### **Relato de la entrada a campo**

Para comenzar el trabajo de campo, nos dimos a la tarea de armar un cuadro de recopilación de todas las mujeres en el jazz mexicano que encontráramos, tanto vocalistas como instrumentistas. Ningún miembro del equipo era particularmente conocedor de este género musical en nuestro país, pero hicimos uso de los recursos a los que teníamos acceso para lograr nuestro cometido: internet y conocidos músicos o fanáticos.

En nuestras redes sociales personales pedimos sugerencias sobre este tema, y revisando los perfiles de bares y clubes dedicados a esta música pudimos encontrar a varias jazzistas que se habían presentado o tenían una fecha próxima. Otras páginas útiles fueron las de colectivos que difunden los trabajos hechos por mujeres, como *Jam de Morras*, las de las escuelas de

---

<sup>1</sup> Tabla 1.1. Cuadro de categorías y preguntas para las entrevistas. Véase en el apartado de “anexos”.

música con esta especialidad, las de festivales de jazz, y las de programas radiofónicos sobre este tema. Nos apegamos a las páginas de espacios dedicados a este género musical ya que los miembros del equipo no contábamos con el criterio suficiente para determinar qué es y qué no es jazz, quién es y quién no es jazzista, y de esta forma evitar contactar a alguna persona que se autodenominara como tal, sin cumplir las características para ser parte de la esfera que estudiamos.

Dicha recopilación contaba con alrededor de cuarenta y cinco artistas y agrupaciones. Sin embargo, no encontramos cómo contactar a algunas de ellas, otras eran extranjeras con carrera en sus países de origen, otras se dedicaban principalmente a otros géneros y no precisamente al jazz, etc.

En un primer momento consideramos que el trabajo de investigación se dedicara exclusivamente a jazzistas de la Ciudad de México. Por lo que el primer filtro de selección tuvo esta característica, sin importar que tuvieran o no formación académica en este género, sino que tanto ellas mismas, como el gremio en esta demarcación les reconocieran como parte de éste. Además, hubo una búsqueda de un equilibrio entre mujeres cantantes e instrumentistas, ya que las primeras superaban en número a las segundas.

Para contactar a nuestras posibles entrevistadas redactamos un escrito que enviamos a los correos que aparecían en sus perfiles virtuales. En éste se les informaba sobre el propósito y diseño general de la investigación, solicitando su participación en ésta, pero no obtuvimos respuesta de varias de ellas, mientras que otras respondieron la primera vez, pero no una segunda que lograra concretar el encuentro.

Ante la negativa, encontramos dos soluciones: contactar a mujeres tanto dentro, como fuera de la Ciudad de México, y enviar el escrito mediante un documento oficial de la Universidad, que el coordinador de la Licenciatura en Comunicación Social, Mtro. Teseo Rafael López Vargas, nos hizo favor de firmar y sellar, a fin de que las artistas se sintieran más confiadas y seguras de participar con nosotros.

Respecto a las facilidades, algunas jazzistas con las que logramos concretar entrevistas nos brindaron nombres de compañeras o incluso nos ayudaron a comentarles sobre el proyecto, lo que permitió que hubiera más confianza y fuera más sencillo contactarlas y, en algunos casos, concretar una entrevista. Así mismo, algunas de ellas nos mencionaron algunos eventos o festivales a los que asistir, los cuales nos permitieron conocer más de su trabajo e irnos

adentrando más en la esfera.

### **Relato de la aplicación de los instrumentos y registro**

Las estrategias pensadas dieron resultado y logramos contactar a cinco cantantes, una cantante y pianista, dos guitarristas, una pianista, una violinista, una baterista y una saxofonista.

Realizamos un total de doce entrevistas a mujeres músicas que desempeñan su carrera en el jazz, total o parcialmente en México, ya que algunas de ellas se encontraban realizando estudios en otros países y otra de ellas era una extranjera realizando sus estudios en nuestro país desde hace varios años.

De las doce entrevistas, tres se llevaron a cabo de forma presencial, y nueve de forma virtual. Para su registro, las entrevistas virtuales fueron ejecutadas y grabadas mediante la plataforma de videochat Zoom, mientras que las presenciales fueron grabadas mediante cámaras réflex.

La mayor dificultad, además de lo que relatamos sobre lograr recibir respuesta de las artistas, fue que, a pesar de que ansiábamos mantener una conversación cara a cara con los sujetos de estudio de nuestro trabajo e interactuar de cerca con ellas, la mayoría no pudo ofrecernos un encuentro en persona debido a problemas de agenda o por encontrarse fuera de la Ciudad de México. Sin embargo, ambas experiencias resultaron enriquecedoras y satisfactorias, ya que se logró mantener una charla con muy diversas personalidades del mundo del jazz mexicano; hubo gran variedad de anécdotas, pero también muchos puntos de vista en común, y un abanico de opiniones que proporcionó a nuestra investigación perspectivas sustanciosas.

Algo muy favorecedor al realizar las entrevistas es que las artistas eran de diversas edades. Hubo personas en sus veintes, treintas, cuarentas y cincuentas, lo que nos proporcionó diferentes criterios y puntos de vista sobre la esfera conforme a posibles cuestiones generacionales.<sup>2</sup>

### **Producto Comunicativo**

Como producto comunicativo planeamos la creación de un video documental, ya que

---

<sup>2</sup> Tabla 1.2. Cuadro de perfil de las entrevistadas. Véase en el apartado de “anexos”.

consideramos que esta propuesta audiovisual favorece la comunicación de las condiciones sociales y laborales de las artistas que se desempeñan en este género musical de menor popularidad en México, pues la estructura de imágenes y sonidos permite tanto un acercamiento al arte sonoro del jazz, como a hacer visibles los rostros que conforman la minoría femenina del jazz en México.

Asimismo, este video documental está dirigido al público en general, no músico, por lo que nos pareció de gran importancia comenzar por explicar en términos breves y sencillos lo que es el género jazz, así las personas pueden entender con mayor facilidad algunas referencias dentro de la esfera y de este modo acercar e interesar a la audiencia en las historias de estas mujeres.

### **Breve descripción de los capítulos**

El presente trabajo está dividido en cuatro capítulos. El primero llamado “El subcampo del jazz” donde se describe la constitución histórica de la esfera jazzística, desde su origen hasta el momento de su legitimación, a partir de la teoría de campos de Pierre Bourdieu. Asimismo, se explica cómo la mujer se involucró históricamente en esta forma musical y los retos que esto representó para la misma conforme a la dominación masculina propuesta también por Bourdieu.

En el capítulo dos se aborda el caso particular de México comenzando por la reconstrucción de cómo llegó esta música a nuestro país, cómo evolucionó y su situación actual, así como la manera en que actualmente se involucran las mujeres en esta esfera.

Siguiendo con el capítulo tres, en éste se analiza sobre la conformación del habitus de las mujeres jazzistas durante su formación y trayectoria estudiantil, así como del panorama actual para las mismas y lo que pasa en el contexto mexicano. Asimismo, se repasa la forma en que las mujeres han logrado posicionarse dentro de la esfera del jazz, las influencias y gustos abordando los conceptos de campo y capitales del sociólogo mencionado.

Finalmente, en el capítulo cuatro se abordan los obstáculos que han enfrentado las jazzistas poniendo en juego distintas estrategias, como lo son de subversión y conservación que las ayudan a permanecer y mejorar su posición dentro de la esfera.

# Capítulo 1

## El subcampo musical del jazz

### 1.1 La teoría de campos de Pierre Bourdieu

“Yo pienso que es muy competitivo [...] Pienso que hay mucho compañerismo, pero también es muy difícil porque es una escena donde somos pocos y a la vez somos muchos, no hay muchos lugares donde podamos presentar nuestra música porque, desgraciadamente, todavía la sociedad mexicana no está tan preparada para consumir tanto jazz [...]” (Abril Sánchez, guitarrista, 25 años)

Un campo es “un conjunto de relaciones objetivas e históricas entre posiciones ancladas en ciertas formas de poder (o capital)” (Wacquant, 2005, p. 30). Dicho de otra manera, es una configuración de relaciones sociales en la que históricamente se han constituido ciertas posiciones, por lo que se produce una jerarquización entre quienes ostentan el poder y los que aspiran a tenerlo. De acuerdo con Andi6n-Gamboa (1999), al conjunto de recursos que se intercambian y se valorizan en el espacio social entre los agentes, Bourdieu lo designar6 como *capital*. Es decir, existen personas que tienen capital y personas que quieren conseguirlo (dinero, conocimiento, reconocimiento, entre otros).

Tales capitales son bienes o recursos que traen consigo beneficios espec6ficos dentro del campo. Las formas de capital son econ6mico, social y cultural. “A esto debemos a6adir el capital simb6lico, que es la forma que una u otra de estas especies adopta cuando se la entiende a trav6s de categor6as de percepci6n que reconocen su l6gica espec6fica o, si lo prefieren, desconocen la arbitrariedad de su posesi6n y acumulaci6n” (Wacquant, 2005, p. 121), a 6ste tambi6n lo conocemos como capital de prestigio.

El capital econ6mico tiene que ver con el dinero o los bienes materiales que pueden convertirse en dinero, como propiedades. El capital social se refiere a las relaciones o conexiones con personas o grupos con alg6n tipo de capital. El capital cultural, de acuerdo con Andi6n-Gamboa (1999) se divide en *incorporado* (habilidades, conocimiento, inteligencia que se poseen), *objetivado* (objetos con valor cultural, como libros, obras de arte, instrumentos musicales), e *institucionalizado* (diplomas o certificaciones que otorgan escuelas, universidades u otras instituciones) (Andi6n-Gamboa, 1999). Por 6ltimo, el capital de prestigio consiste en el reconocimiento que se tiene de otras personas. Wacquant (2005) explica que:



el valor de una especie de capital (por ejemplo, el conocimiento del griego o del cálculo integral) depende de la existencia de un juego, de un campo donde tal competencia pueda ser utilizada: una especie de capital es aquello que es eficaz en un campo determinado, tanto a modo de arma como de asunto en juego en la contienda, que permite a sus poseedores disponer de un poder, una influencia, y por tanto *existir* en el campo en consideración, en lugar de ser considerado una cifra desdeñable” (Wacquant, 2005, p. 101).

En el campo se desarrolla un *juego* social que consiste en un sistema de relaciones dinámicas y cambiantes entre agentes sociales y recursos puestos en juego. Así, los componentes de ese *juego* son: los agentes, la estructura en la que están posicionados, las reglas del *juego*, y el modo en que se valoran los recursos. Pero, ¿a qué nos referimos con *juego*? El campo cuenta con normas y objetivos específicos, es decir, existen principios que dirigen las acciones de los agentes.

Un campo es un espacio de conflicto y competencia —la analogía aquí es con un campo de batalla— en el cual los participantes rivalizan por el monopolio sobre el tipo de capital que sea eficaz en él —la autoridad cultural en el campo artístico, científica en el campo científico, sacerdotal en el campo religioso y así sucesivamente— y el poder de decretar la jerarquía y las «tasas de conversión» entre todas las formas de autoridad del campo de poder” (Wacquant, 2005, p. 31).

Un campo puede identificarse si hay una *illusio*, que es una creencia implícita en el valor del *juego*, el interés que los agentes sociales tienen por participar en él (estar dentro del *juego* es estar atrapado por la dinámica de la acción del campo). Este interés permite que el *juego* social tenga sentido para los agentes y que emprendan apuestas, es decir, que inviertan y se comprometan con el propósito de ganar resultados favorables:

Con el concepto de interés —una noción que en los últimos tiempos ha ido reemplazando de manera creciente por la de *illusio* y, más recientemente aún, por la de *libido*— Bourdieu busca [...] expresar la idea de que la gente es motivada, forzada, arrancada de un estado de indiferencia y movida por los estímulos de ciertos campos, y no de otros. Pues cada campo llena la botella vacía del interés con un vino diferente. Un académico de clase media que nunca estuvo en un gimnasio de los suburbios ni asistió a combates en un modesto club difícilmente pueda, a primera vista, captar el interés

pugilístico (*libido pugilistica*) que lleva a los jovencitos subproletarios a valorar e ingresar voluntariamente en la autodestructiva ocupación del boxeo (Wacquant, 2005, pp. 38 y 39).

Los agentes sociales del campo realizan ciertas acciones para obtener un determinado capital y mejorar su posición dentro del juego y el campo. “Un campo no es una simple estructura muerta, un conjunto de «lugares vacíos», como en el marxismo althusseriano, sino un espacio de juego que existe como tal sólo en la medida en que entren en él jugadores que crean en los premios que ofrecen y luchan activamente por ellos” (Wacquant, 2005, p. 33). La lucha en un campo es de cooperación antagónica, es decir, existe oposición y competencia, y supone diversas estrategias de juego: a) la de conservación (mantener las reglas del juego, que no se cambien), b) la subversiva (la que cambia las reglas, pero mantiene la creencia en el juego), y c) la revolucionaria (que destruye todo el juego). “Quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital, o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión, de herejía” (García-Canclini en Bourdieu, 1990, p. 7). Sobre las estrategias, Wacquant (2005) explica que:

Por estrategia no se refiere a la búsqueda intencional o premeditada de metas calculadas (como lo hace Coleman [1986]), sino al despliegue activo de «líneas de acción» objetivamente orientadas que obedecen a regularidades y conforman patrones coherentes y socialmente inteligibles, aun cuando no siguen reglas conscientes o apuntan a las metas premeditadas determinadas por un estratega” (Wacquant, 2005, p. 38).

Un campo está en constante juego, no se detiene, está en dinámica. Una vez que han incorporado ciertas estrategias o conocen cuáles les han funcionado anteriormente, los agentes dentro de un juego en cierto campo actúan irreflexivamente. Esto se conoce como sentido práctico. Wacquant (2005), lo explica así:

El «sentido práctico» opera como el nivel preobjetivo notético; expresa esa sensibilidad social que nos guía antes de que postulemos objetos como tales. Vuelve significativo al mundo anticipando espontáneamente sus tendencias inmanentes, a la manera del jugador de pelota dotado de una gran «visión de campo» que, sorprendido en el calor de la acción, intuye instantáneamente los movimientos de sus oponentes y compañeros

de equipo, actúa y reacciona de manera «inspirada» sin el beneficio de la retrospectiva y de la razón especulativa. (Wacquant, 2005, p. 34)

Los agentes que dominan el capital del campo ejercen el poder simbólico, el cual no puede verse a simple vista, no se impone, sino que existe en la complicidad y colaboración de quienes dominan y quienes se subordinan. Los primeros confirman o transforman la visión del mundo, del campo. Bourdieu (2000b) lo explica de la siguiente manera:

El poder simbólico como poder de constituir lo dado por la enunciación, de hacer ver y de hacer creer, de confirmar o de transformar la visión del mundo, por lo tanto el mundo; poder casi mágico que permite obtener el equivalente de lo que es obtenido por la fuerza (física o económica), gracias al efecto específico de movilización, no se ejerce sino él es *reconocido*, es decir, desconocido como arbitrario. Esto significa que el poder simbólico no reside en los “sistemas simbólicos” bajo la firma de una “*illocutionary force*”, sino que se define en y por una relación determinada entre los que ejercen el poder y los que los sufren, es decir, en la estructura misma del campo donde se produce y se reproduce la *creencia*. (Bourdieu, 2000b., p. 4)

Dicha dominación es posible gracias a la socialización, proceso por el cual los agentes obtienen información de su entorno y aprenden a integrarse y relacionarse en el campo. Como ejemplos de campos están el académico, el campo científico, el campo musical, etc. La *esfera* es un término para hablar de fases iniciales de una actividad. Este no es el caso del jazz, que está legítimamente reconocido, podemos verle como especialidad en los conservatorios y con normas de profesionalización. Sin embargo, lo reconocemos como una esfera de acción donde son válidas ciertas formas de comportarse y ciertas interacciones. Es una esfera específica dentro del campo musical, o un subcampo del campo musical, por ello se sostiene sobre los mismos conceptos que hemos repasado hasta ahora.

## **1.2 Reconstrucción histórica del subcampo del jazz**

“En el jazz lo que trabajas todo el tiempo es, cada vez que yo voy a abordar un tema, lo voy a hacer de distintas maneras, voy a respirar en distintos lugares, voy a cambiar el tempo, o sea, voy a gestar cambios y cuando emprendo un solo, la idea es que cada vez que hagas un solo, hagas algo distinto.”

(Iraida Noriega, cantante, 50 años)

Un campo es el espacio social donde existe un capital común y la lucha por su apropiación. La sociedad y la confrontación entre las clases, es el resultado de la manera en que se articulan y combinan las luchas por la legitimidad y el poder en cada uno de los campos, por ejemplo, el campo científico o el artístico han acumulado un capital de conocimiento, habilidades, creencias, etcétera. Pierre Bourdieu estudia la cultura como base para entender las relaciones y las diferencias sociales, analizando cómo están estructuradas económica y simbólicamente y cómo se articulan estos aspectos en la construcción del poder. A los productos de las actividades artísticas o culturales, Bourdieu los llamará *bienes simbólicos*. García-Canclini en Bourdieu (1990) explica que:

hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones, que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el campo cultural” (García-Canclini en Bourdieu, 1990, p. 6).

Por lo que para comprender cómo se conformó el subcampo del jazz, cómo pasó de una simple experimentación musical a legitimarse entre el público masivo y, más tarde, entre quienes ostentan el poder, los capitales específicos, del campo musical, es necesario estudiar el contexto sociohistórico que le sustenta.

Hacia finales del siglo XVI, Sir Walter Raleigh, por orden y con permiso de la reina Isabel I de Inglaterra, exploró la costa del Atlántico de Norteamérica para fundar una colonia británica. Ésta fue nombrada “Virginia” en honor a la reina, quien era conocida como “La Reina Virgen” debido a que nunca contrajo matrimonio.

Así, en el siglo XVII tuvo lugar la llegada de los primeros esclavos africanos a las tierras de Virginia, en lo que más tarde sería Estados Unidos, dando paso a la interacción entre blancos y negros y a la opresión de los primeros hacia los segundos. Con el paso de los años, la cultura musical de los afrodescendientes encontró el modo de sobrevivir al sometimiento de la sociedad blanca americana gracias a la tradición oral, con los cantos de las madres negras a sus hijos, y a los instrumentos musicales fabricados por los mismos esclavos.

En 1764 el territorio de Luisiana, al sur de los Estados Unidos, fue cedido a España por parte de Francia. Para el año 1800 Francia lo adquirió de nuevo y, finalmente, lo vendió a Estados Unidos pocos años después. Tras esto, la compra de esclavos creció rápidamente en

este lugar para obligarles a trabajar sin paga en las plantaciones, aumentar la producción y que esta tierra prosperara. Así, las tradiciones y los elementos musicales provenientes de África fueron sobreviviendo generación tras generación, siendo influenciados también, por elementos de Europa, América Latina y el Caribe debido a los dominios francés y español establecidos previamente.

En el año 1807 cuatrocientos mil nativos africanos habían sido llevados a América, la mayoría de ellos desde el África occidental. Arrancados de su tierra por la fuerza, privados de su libertad y bruscamente apartados del tejido social que había estructurado su vida, estos americanos transplantados se aferraban con tanto más fervor a aquellos elementos de su cultura que les era posible traer de África. La música y los relatos tradicionales eran los elementos más resistentes al traslado, pues permanecían aun cuando se hubiera perdido la familia, el hogar y las posesiones. (Gioia, 1997, p. 12)

En la ciudad de Nueva Orleans, Luisiana, se permitió a los esclavos reunirse los domingos en el área de Congo Square para interactuar y practicar sus costumbres y tradiciones. Las danzas que se llevaban a cabo mostraban la mezcla de la cultura africana y occidental, y siguieron llevándose a cabo años después de que Abraham Lincoln proclamara el fin de la esclavitud en 1863.

en torno a 1819 los músicos de Congo Square tocaban unos instrumentos de percusión y cuerda prácticamente idénticos a los instrumentos característicos de la música indígena africana. Aunque hoy tendamos a ver la intersección de las corrientes musicales euroamericana y africana como un fenómeno teórico y casi metafísico, estas descripciones de las danzas de Congo Square nos presentan un momento y un lugar reales, la transferencia efectiva de un ritual enteramente africano a las tierras del Nuevo Mundo. [...] Desde luego, las danzas de Congo Square no perduraron tanto. Las fuentes tradicionales indican que, tras ser interrumpidas durante la Guerra Civil, siguieron siendo practicadas hasta alrededor de 1885. Esta cronología parece indicar que su desaparición prácticamente coincidió con el surgimiento en Nueva Orleans de los primeros grupos de jazz. Sólo algunas investigaciones recientes postulan una interrupción anterior de esta práctica, probablemente antes de 1870, aunque las danzas pudieron haber continuado por un tiempo en reuniones privadas. En cualquier caso, este ritual africano transplantado prolongó su existencia en la memoria colectiva y en la historia oral de la comunidad negra de la ciudad, incluidos aquéllos que eran demasiado

jóvenes como para haber participado. Estos recuerdos dieron forma a la imagen que los intérpretes de jazz tenían de sí mismos, su percepción de lo que significaba ser un músico afroamericano. (Gioia, 1997, pp. 8-10)

Así, desde su llegada al Nuevo Mundo, los afrodescendientes desarrollaron sus propias interpretaciones musicales a partir de las tradiciones de su continente de procedencia, a las cuales se aferraban y que sentaron los precedentes de la música jazz. Como muestra de este desarrollo musical afroamericano podemos mencionar a los cantos de trabajo o *work songs*, celebraciones del trabajo a partir de una visión africana de la vida cotidiana, que integra la música en todas las actividades humanas; los espirituales y el góspel, adaptaciones afroamericanas de los himnos religiosos; el blues, manifestaciones del dolor, la opresión y la pobreza, así como de las añoranzas y deseos; o el ragtime, música principalmente pianística con orígenes en el *cakewalk* y las marchas.

Nueva Orleans era una ciudad portuaria, por lo que muchas personas provenientes de culturas de todas partes del mundo interactuaron aquí. Musicalmente, la ciudad tenía un gusto especial por las bandas militares, como la *Excelsior Brass Band* y la *Onward Brass Band*, quienes tocaban en las plazas los domingos, así como para acompañar diversos acontecimientos sociales, quienes con trombones, bajos, tubas, trompetas, clarinetes y tambores tocaban marchas, polcas, mazurcas y otras danzas de salón (Gioia, 1997, pp. 48 y 49).

La prostitución se convirtió en un problema, pues había demasiadas mujeres ofreciendo sus servicios, por lo que en 1897 Sidney Story, concejal de la ciudad, determinó un área para ejercer la prostitución, la cual se conoció como *Storyville*, lo que provocó la apertura de muchos burdeles. Esto, junto con la abolición de la esclavitud, el comercio, y la mezcla de culturas, incentivó la vida nocturna y el surgimiento de músicos que amenizaran las veladas.

La amalgama resultante, una exótica mezcla de elementos europeos, caribeños, africanos y norteamericanos, hizo de Louisiana todo un crisol étnico, posiblemente el de mayor efervescencia de todo el siglo XIX. Esta ensalada de culturas serviría también como caldo de cultivo para muchos otros de los grandes híbridos musicales modernos; no sólo el jazz, sino también el cajun, el zydeco, el blues y otros estilos nuevos florecieron gracias a esta atmósfera permisiva. (Gioia, 1997, p. 12)

La variedad musical fue cobrando unicidad e identidad hasta conformar al género jazz. Entre los músicos que lo hicieron posible, se encuentran el cornetista Buddy Bolden y el pianista Jelly Roll Morton.

Muchos músicos —en su mayoría negros, pero también criollos y blancos— estaban experimentando con las síncopas del ragtime y la tonalidad del blues, y aplicando estos recursos rítmicos y melódicos a una amplia gama de composiciones. Es probable que al principio estas técnicas fuesen utilizadas simplemente para ornamentar las melodías compuestas, pero en un momento dado esta elaboración evolucionó hacia improvisaciones aún más libres. Lo que comenzó como experimentación terminó conduciendo a una práctica formalizada. (Gioia, 1997, p. 54)

García-Canclini en Bourdieu (1990) explica que el mercado de los bienes simbólicos incluye tres tipos: dominante, medio y popular. En muchos casos, los mismos bienes son consumidos por distintas clases sociales. La diferencia se establece, entonces, en el modo de usarlos:

1. La estética dominante: Para poder apreciarlos, el público debe haber gozado de oportunidades (privilegios) para “cultivarse” y descifrar las características propiamente estilísticas. Por ello, el modo dominante de producir y consumir el arte organiza simbólicamente las diferencias entre las clases.

2. La estética de los sectores medios: Se distinguen por usar procedimientos más accesibles y por facilitar al público masivo su proyección e identificación. Las clases medias y las populares tienen como referencia y aspiración el gusto dominante, por lo que practican la cultura a través de actos metafóricos, desplazados. Por ejemplo, adaptar una obra teatral a película.

3. La estética popular: las clases populares se rigen por una estética pragmática y funcional. Eligen lo práctico y lo necesario debido a sus condiciones económicas y sociales. “Es definida todo el tiempo por referencia a la hegemónica, ya sea porque trata de imitar los hábitos y gustos burgueses o porque admite su superioridad aunque no pueda practicarlos” (García-Canclini en Bourdieu, 1990, p. 13). Pero este autor difiere con Bourdieu al asegurar que las culturas populares cuentan con manifestaciones simbólicas o estéticas propias, más allá de lo práctico o de su relación con la cultura dominante.

Tomando en cuenta lo anterior, podemos considerar a los afroamericanos de la segunda mitad del siglo XIX como una clase popular que, si bien ya no existían bajo la calidad de esclavos, en la práctica aún faltaba mucho por superar las condiciones de pobreza y marginación que los colocaban como la clase más desposeída de los Estados Unidos. Además, siguiendo la propuesta de García-Canclini en Bourdieu (1990), los afroamericanos crearon su música a partir de interpretaciones de la música blanca, la clase hegemónica, como vimos con los espirituales y el góspel, por ejemplo. Pero, además, también es importante señalar que esas interpretaciones no estaban exentas de sus propias manifestaciones simbólicas al incluir las tradiciones musicales africanas, preservando su herencia cultural, que acompañaba sus actividades cotidianas: “En otras culturas preindustriales la música comparte esta función cuasi sagrada. Puede acompañar un ritual o invocar un acontecimiento sobrenatural” (Gioia, 1997, p. 283). Así, hasta el momento podemos concluir que el jazz nació como un bien simbólico de las clases populares.

A pesar de haberse abolido la esclavitud desde 1863, el racismo y la discriminación continuaban vigentes, sobre todo en los estados del sur estadounidense. Por ello, aproximadamente a partir del año 1915 cientos de miles de afroamericanos emigraron hacia el norte, escapando de la segregación y buscando tolerancia, oportunidades de trabajo y una mejor calidad de vida. Así, la historia jazzística originada en Nueva Orleans continuó desarrollándose en otras ciudades, como Chicago y Nueva York.

Aunque se encontraban en menor medida que en el sur, los problemas raciales no estaban completamente erradicados en el norte. Los conjuntos musicales blancos tenían mayores oportunidades para atraer a las compañías discográficas. Sin embargo, surgieron bandas racialmente mixtas y colaboraciones de este tipo, aunque sin resolver el problema de la segregación en el jazz.

Para denominar a los estilos jazzísticos desarrollados hasta entonces, como el estilo Nueva Orleans, el Dixieland, el estilo de Chicago y el de Nueva York, se utiliza el término *hot jazz*. La mayor parte de la sociedad sentía desdén por esta música y la percibía como algo vulgar. Sin embargo, esto pronto cambiaría para que el jazz accediera a las masas, por ejemplo, siendo la batería el único elemento rítmico, cuando antes todos los instrumentos desarrollaban esta función, aumentando el valor de los elementos melódicos, de forma parecida a la música europea, y perdiendo importancia la improvisación:



Durante la década de 1920, las canciones populares y las formas de treinta y dos compases se emplearon con una frecuencia cada vez mayor entre los músicos de jazz de Chicago, mientras que los blues y las estructuras politemáticas de ragtime (tan íntimamente ligadas a la tradición de Nueva Orleans) se hicieron menos comunes. Pero este aparente cambio en el gusto no parece haber sido motivado por consideraciones estéticas (los propios intérpretes apenas lo mencionan en las numerosas memorias y entrevistas de la época), sino que se produjo gradualmente como respuesta a un cambio en la demanda del público. [...] En el nuevo mundo de la mercadotecnia musical de masas el jazz vino a ocupar una esfera de influencia cada vez mayor, abarcando un amplio espectro dentro de la cultura popular. [...] Parece como si durante la era del jazz cualquier cosa que estuviera de moda fuera más tarde o más temprano clasificada como jazz. (Gioia, 1997, p. 111)

Es en este punto que podemos hablar del comienzo de legitimación de la música jazz entre el público de masas. Es decir, las letras, melodías, armonías y demás componentes musicales comienzan a apegarse a las normas y valores sociales de la segunda década del siglo XX y, por lo tanto, a ser mejor recibidas por las personas de la época, blancos y negros. Como vimos en párrafos anteriores, los modos de producción cultural, es decir, de los bienes simbólicos, se distinguen en dominante, medio y popular:

se diferencian por la composición de sus públicos (burguesía/clases medias/populares), por la naturaleza de las obras producidas (obras de arte/bienes y mensajes de consumo masivo) y por las ideologías político estéticas que los expresan (aristocratismo esteticista/ascetismo y pretensión/pragmatismo funcional). Pero los tres sistemas coexisten dentro de la misma sociedad capitalista, porque ésta ha organizado la distribución (desigual) de todos los bienes materiales y simbólicos. Dicha unidad se manifiesta, entre otros hechos, en que los mismos bienes son, en muchos casos, consumidos por distintas clases sociales. (García-Canclini en Bourdieu, 1990, p. 8)

Si en un comienzo el jazz estaba anclado a las clases populares, las más desfavorecidas y, en este caso, las minorías afrodescendientes, para este punto alcanza ya a las clases medias. La estética de los bienes simbólicos de los sectores medios se distingue por usar procedimientos más accesibles y por facilitar al público masivo su proyección e identificación: “Un género típico de la estética media es la adaptación: películas inspiradas en obras teatrales, 'orquestaciones' populares de música erudita o, al contrario, 'orquestaciones' pretendidamente

eruditas de 'temas populares'" (García-Canclini en Bourdieu, 1990, p. 11). Sin embargo, el autor se refiere a adaptaciones de los bienes simbólicos dominantes, como si "bajaran de categoría" para ser más accesibles. Pero en el caso del jazz, éste se torna a formas un poco más "europeas", las formas musicales hegemónicas, para ser mejor recibido por el público y generar mayores ganancias:

La lucha generalizada por la apropiación y por la legitimación de los consumos estaría determinada, estructuralmente en el campo de las relaciones de clase, por el campo económico. La existencia de la convertibilidad entre los capitales económico y culturales, en ambas direcciones, finalmente posibilita que una inversión cultural pueda ser convertida en capitales económicos, y permite definir a la cultura como una especie de capital. (Andión-Gamboa, 1999, p. 59)

La migración afroamericana también hizo que muchas de estas personas se asentaran en el barrio de Harlem, en Nueva York, y que protagonizaran un importante movimiento cultural en este mismo sitio, conocido como el "Renacimiento de Harlem", despertando el interés de los blancos en la música, el arte y los bailes negros.

Los vínculos entre el baile negro, la música de jazz y la cultura popular aumentaron en los años veinte gracias a la popularidad del charleston, el shimmy y el black bottom. A finales de los años veinte y a lo largo de los años treinta, Harlem fue el caldo de cultivo de una frenética actividad de baile que presagiaba la siguiente fase de esta evolución. [...] Con el ascenso del swing a finales de los años treinta y su aceptación por los jóvenes americanos de todas las razas, el papel central del baile en la música siguió incólume. [...] Estimulado su apetito por estos bailes y espectáculos, el público blanco comenzó a buscar una mayor verosimilitud en su degustación de la cultura afroamericana. Pero aun en sus visitas a Harlem para conocer de primera mano esta cultura, estos espectadores demandaban lugares que protegiesen su condición de élite social. En este contexto nació el grotesco espectáculo de los clubes de Harlem para públicos exclusivamente blancos, una mezcla musical en la que coexistían la proximidad y la distancia social. Es fácil condenar estos establecimientos por la actitud de condescendencia sobre la cual se fundaban. No obstante, sirvieron para atenuar — no sin cierta torpeza— las corrientes de racismo que proliferaban en otras instituciones de la sociedad. En los Estados Unidos, la música fue el primer ámbito de interacción social en el que las barreras raciales fueron cuestionadas y derribadas. Y este

cuestionamiento era doble: hacia mediados de los años veinte había bandas blancas que tocaban para públicos íntegramente negros en el Lincoln Theater y otros escenarios. Con todos los problemas que implicaban, estos pasos intermedios entre la segregación y la integración representaron un cierto progreso. Pero desde una perspectiva puramente musical, la aportación de los clubes de Harlem fue loable casi en su totalidad. Al canalizar los medios económicos de la sociedad blanca hacia el arte negro, se creó el punto de partida de una fermentación cultural que transformaría la música americana para siempre. (Gioia, 1997, pp. 178-180)

Esta música afroamericana se extendió mucho más allá del barrio de Harlem, introduciéndose en el gusto de toda la población del país, así como en varios lugares del extranjero: “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, 1997, p. 191).

Hasta ahora, podemos apreciar la *illusio*, el interés de los músicos por jugar el *juego* de la esfera jazzística, como una forma de romper la segregación de la que los afroamericanos fueron víctimas por tanto tiempo. Esto les trajo reconocimiento por parte de la cultura dominante (la población blanca), fue, además, una manera de dignificarse. De igual forma, el jazz constituyó un modo de expresión y una forma de salvaguardar la cultura heredada de sus antepasados africanos llevados por la fuerza hacia el Nuevo Mundo. Por otra parte, para la cultura dominante el jazz fue el aporte estadounidense a la música del mundo, un producto propio, no dependiente de Europa.

Como hemos visto hasta el momento, la cultura, entre otras cosas, marca las diferencias de clase. Más específicamente, para Bourdieu, es la clase dominante la que organiza estas diferencias, siendo su modo de producir, consumir y apreciar lo artístico, la forma “legítima”:

Con el desarrollo de la burguesía se forma un mercado específico para los objetos culturales, en el cual las obras son valoradas con criterios propiamente estéticos, y nacen los lugares necesarios para exponer y vender las mercancías: los museos y las galerías. Mientras en otros sistemas económicos la práctica artística estaba entremezclada con el resto de la vida social, la burguesía crea "instancias específicas de selección y consagración", donde los artistas ya no compiten por la aprobación religiosa o el encargo cortesano sino por "la legitimidad cultural". El escritor es valorado en los

salones literarios, luego en las editoriales; el pintor abandona los grandes muros y se reduce al lienzo, que además encierra en un marco; el escultor ya no busca adecuar su obra a las proporciones de un espacio público, sino a las exigencias autónomas de su exhibición privada. (García-Canclini en Bourdieu, 1990, p. 6)

Para Bourdieu, las concepciones democráticas de la cultura no son del todo de esta manera:

No basta que los museos sean gratuitos y las escuelas se propongan transmitir a cada nueva generación la cultura heredada. Sólo accederán a ese capital artístico o científico quienes cuenten con los medios, económicos y simbólicos, para hacerlo suyo. Comprender un texto de filosofía, gozar una sinfonía de Beethoven o un cuadro de Mondrian, requiere poseer los códigos, el entrenamiento intelectual y sensible, necesarios para descifrarlos (García-Canclini en Bourdieu, 1990, p. 10).

Es decir, para comprender, apreciar y gozar ciertos bienes culturales, las personas deben desarrollar aptitudes, “cultivarse” si así se lo quiere ver, del mismo modo que quienes producen estos bienes. Claro que estas oportunidades de formación en ciertas artes y conocimientos no está a disposición de la mayoría de la población, por lo que su adquisición suele ser poco o nulamente accesible para las clases populares: “Crea la ilusión de que las desigualdades no se deben a lo que se tiene, sino a lo que se es. La cultura, el arte y la capacidad de gozarlos aparecen como “dones” o cualidades naturales, no como resultado de un aprendizaje desigual por la división histórica entre las clases” (García-Canclini en Bourdieu, 1990, p. 10).

Para comprender la manera en que el jazz logró pasar de la legitimación del público a ganar el reconocimiento y valoración de los músicos hegemónicos, de la producción de bienes culturales para un gran público a la producción restringida fundamentalmente para otros productores, y legitimarse como un subcampo artístico, tomemos como muestra la definición de “música culta” del sitio web *Wikipedia* (s.f.):

La música culta, académica o *artística* es una denominación general para aquellas tradiciones musicales que implican consideraciones estructurales y teóricas avanzadas, así como una tradición musical escrita. Se distingue así pues de otras grandes tradiciones musicales como son la música popular. Es frecuente la utilización de «música culta» como sinónimo de música clásica occidental; aunque algunos autores las diferencian al incluir en la música culta expresiones como la música contemporánea,

las músicas artísticas india, china y japonesa, y algunas formas de soul, jazz, funk y de música experimental que no suelen encuadrarse dentro de lo que se entiende como música clásica. (Wikipedia, s.f.)

Durante la segunda y tercera década del siglo XX –y desde mucho antes– se consideraba música culta a lo que conocemos como música clásica de Occidente, principalmente la música clásica europea. Por mucho tiempo ésta y el jazz fueron polos opuestos, siendo que la segunda tenía un origen popular, era bienvenida la improvisación, y su estructura no coincidía con la tradición europea.

Previo a la era del swing, existen antecedentes por intercambiar conocimientos entre el jazz y la música culta de entonces, nutriendo ambos lenguajes. En la década de los veinte, hubo intentos de fusionar al jazz con la música clásica en lo que se conoció como jazz sinfónico. Tal es el caso del compositor George Gershwin y su ópera jazz *Blue monday* (1922) o su obra *Rhapsody in Blue* (1924). Inclusive, antes de esto, compositores como Erik Satie e Igor Stravinski utilizaron el ragtime en composiciones suyas.

Hay que recordar que el jazz nació, principalmente, a partir del encuentro entre la tradición musical africana y europea. Sin embargo, la transformación y experimentación que se suscitó durante todo el desarrollo de este género musical es poco o nada frecuente en la música étnica de su continente de procedencia, la cual está más ligada al cuidado, la herencia y la preservación cultural. Por lo que desde el primer momento el jazz fue algo revolucionario:

Desde sus primeros tiempos, el jazz había sido un arte progresista, con una incorporación continua de nuevas técnicas, armonías más amplias y ritmos y melodías más complejos. [...] El concepto de progreso desempeña un modesto papel en la mayoría de las músicas étnicas. Quienes buscan puntos de contacto entre el jazz y la música africana se olvidan de esta importante diferencia. Los griots del África occidental se proponen preservar su tradición musical tal y como ésta les ha llegado. No se trata de una simple elección estética, sino de un imperativo cultural: son los historiadores de su sociedad y su deber es mantener la integridad de su preciada herencia cultural. Esta actitud es contraria a la experimentación ocasional. [...] Los «intérpretes» formados en este tipo de entornos sólo han aceptado gradualmente (y a veces a regañadientes) el concepto occidental de la música como espectáculo informal, con las consiguientes expectativas de novedad y por tanto de cambio en el estilo. [...] Casi desde el principio

los músicos de jazz asumieron una pauta distinta, asumiendo su papel como gente del espectáculo y buscando la experimentación con vehemente afán. [...]. (Gioia, 1997, pp. 283 y 284)

En la década de 1920 surgieron figuras como el trompetista y cantante Louis Armstrong y el pianista Duke Ellington, músicos que revolucionaron los sonidos del jazz hasta el momento, permitiendo a esta música modernizarse y alcanzar nuevos retos en técnica, así como sonidos más complejos y sofisticados. Esta visión de modernidad inspiró a una nueva generación de músicos de los años cuarenta a alejarse de los sonidos amigables y comerciales del swing hacia una forma más cruda y experimental: el *bebop*. Este estilo se rebeló contra los *riffs* sencillos, la accesibilidad y la función social orientada al baile, abrazando un papel *underground*. Es debido a esta nueva percepción que el jazz se torna en música culta:

Recordemos que esta música no sólo era vista con desconfianza por gran parte de la clase dominante, sino que a veces era menospreciada y ridiculizada incluso dentro de la propia sociedad negra. [...] Pero hacer progresar el jazz hasta producir un Ellington o un Armstrong fue casi un milagro, máxime teniendo en cuenta que ello ocurrió en una sola generación. Sería un esfuerzo vano tratar de encontrar en algún lugar un ejemplo análogo de transformación tan rápida y espectacular de la música popular en música culta. Dada esta hazaña histórica, el surgimiento de una modernidad más explícita a principios de los años cuarenta no debería ser considerado un cambio abrupto o discontinuo en la historia de esta música, sino sencillamente una ampliación de la tendencia intrínseca del jazz a la transformación, el cambio y el crecimiento. El jazz ya había demostrado su capacidad de asimilación de otros estilos musicales, como la marcha, el blues, los espirituales, la canción popular norteamericana, el rag, etc., haciéndolos parte de sí mismo. Hacer lo mismo con Stravinsky, Hindemith, Schönberg o Ravel representaba sin duda un reto extraordinario, pero también un reto inevitable. [...] Lo paradójico es que el jazz moderno no nació de ninguna de estas raíces. No surgió ni de los conciertos de Ellington y Goodman en el Carnegie Hall, ni de los virtuosos pianistas del stride de Harlem, ni de los sonidos más experimentales de las *big bands* de la era del swing. Es cierto que tomó elementos de inspiración de todas estas fuentes, pero su sonido no fue el de ninguna de ellas. En lugar de ello, los grandes impulsores de la modernidad jazzística de los años cuarenta desarrollaron su estilo propio e inconfundible. Descarada y sin inhibiciones, clandestina y nocturna, surgida en las *Jam*

*Sessions* y en las giras de los grupos itinerantes, esta música no fue un producto de consumo comercial, ni fue concebida como tal en esta fase embrionaria, sino que sobrevivió en los intersticios del mundo del jazz. (Gioia, 1997, pp. 284 y 285)

Así, podemos encontrar el momento de legitimación de esta música en el surgimiento del *bebop*. Gioia (1997) complementa diciendo que: “Los toques almibarados, la influencia de las bandas *sweet* y los diversos modos en que las asperezas del jazz habían sido limadas para el consumo del público de masas constituían elementos que debían ser extirpados en beneficio de una concepción más pura del jazz: la de una música culta con la carga emocional de un grito de guerra” (Gioia, 1997, p. 296).

Además, podemos reconocer el capital específico de esta esfera: el capital incorporado para ser exteriorizado. Conforme la historia del jazz fue desarrollándose, fueron las capacidades, habilidades e inteligencia musicales las que permitieron a los músicos sobresalir, crear nuevos estilos, masificarse y, finalmente, legitimarse. Esto puede verse en el estudio de las *Jam Sessions*, improvisaciones y competencias sin previo ensayo en las que los músicos ponen a prueba su talento para ganar el reconocimiento de sus colegas y agentes especializados en la música y el jazz. Al alejarse del *mainstream*, el jazz vuelve a colocarse como un campo de producción restringida, alejado de las masas.

### **1.3 La mujer en el jazz. La dominación masculina**

“Hay quien no lo busca, quizás, por eso te preguntaba qué es la justicia, o sea, tener créditos, no tener créditos. Supongo que la injusticia es si alguien lo quiso y no se lo dieron. Pero habría que preguntarse si lo querían. Aparte siento que cuando revisitamos la historia, la leemos desde donde estamos ahorita y hacemos interpretaciones desde donde estamos ahorita y pues quién sabe realmente qué estaban pensando ellas. No sé, estaría chido viajar en el tiempo y preguntarles.” (Iraida Noriega, cantante, 50 años)

La cultura musical de los afrodescendientes encontró el modo de sobrevivir al sometimiento de la sociedad blanca americana gracias a la tradición oral, ya que, en ese entonces, las partituras aún eran asunto de los europeos y sus descendientes. Las encargadas de su transmisión fueron las madres negras que cantaban a sus hijos, y ellos a los suyos, y así a través de generaciones y generaciones.

De acuerdo con Gardeta (2016), la época estuvo caracterizada no sólo por una fuerte desigualdad racial, sino también de género, la cual se manifestaba también en la comunidad esclava.

En otros lugares los elementos africanos de la música de los esclavos fueron rechazados o incluso explícitamente suprimidos. Durante la rebelión de Stono de 1739 los tambores habían sido empleados para dar la señal de un ataque contra la población blanca. Preocupado por impedir nuevas sublevaciones, el Estado de Carolina del Sur prohibió a los esclavos el uso de tambores. El código de esclavitud de Georgia iba más allá al prohibir no sólo los tambores sino también los cuernos o trompas y demás instrumentos de gran resonancia. (Gioia, 1997, p. 13)

En el caso de la música, los hombres negros tenían prohibido tocar los tambores, pero tenían permitido tocar cualquier otro instrumento fabricado por ellos mismos, contrario a su contraparte, ya que ellas no tenían permitido tocar instrumento musical alguno (Gardeta, 2016). Sin embargo, la sociedad blanca sí aceptaba que ellas cantaran, limitando su práctica musical a esta actividad.

A lo largo de los años a estos prejuicios discriminatorios de género se sumaron otros con diferentes argumentos esgrimidos desde una intelectualidad dominada por valores netamente machistas, como por ejemplo que la mujer no estaba dotada para tocar ciertos instrumentos, estableciendo una división entre los instrumentos que podían tocar y los que no. Esta situación dominante causó un efecto perverso, pues los prejuicios los compartía toda la sociedad, es decir, ellos y ellas. (Gardeta, 2016)

Tras la Guerra de Secesión y la abolición de la esclavitud, surgieron grupos vocales mixtos que alcanzaron cierta fama presentándose ante el público blanco e incluso haciendo giras por Europa. Más tarde, a finales del siglo XIX, la mujer logró integrarse como instrumentista a las compañías de *minstrels* (espectáculos que caricaturizaban a la comunidad negra a través de música, baile e imitaciones de sus vidas). Con lo que músicas como la pianista Edythe Turnham, se incorporaron al mundo de la música profesional.

Los prejuicios sobre qué instrumento debía o no tocar cada sexo se extendían para toda la sociedad. En la segunda mitad del siglo XIX, las señoritas debían aprender a tocar el piano como parte de su educación, para amenizar las reuniones sociales y a su familia, como parte de



su rol social de dar felicidad a su esposo y cumplir con las tareas de cuidado del hogar. Mientras ellas tocaban en el ámbito privado, los hombres sí podían hacerlo en el público.

Así, se consideraba que el piano, el arpa y otros instrumentos de cuerdas como el violín y la guitarra, eran “instrumentos de mujeres”. Mientras que los alientos y tambores eran “de hombres”, principalmente por ser los más utilizados en las bandas militares, cuestión exclusivamente masculina.

Durante el siglo XX, con el auge económico estadounidense tras la Primera Guerra Mundial, tanto músicos blancos, como negros, se posicionaron dentro de los populares teatros y cabarets de los años veinte. Como muchas mujeres tenían formación musical debido a las costumbres mencionadas, también lograron integrarse en estos trabajos con permiso de sus maridos, pero abandonaban sus carreras debido a sus obligaciones en el hogar y por cuidar a sus hijos.

Contrario a las mujeres blancas, las cantantes afrodescendientes cantaban sobre temas como venganza amorosa, violencia, sexo, vicios, muerte, etc., por lo que eran consideradas por muchos como lo más bajo de la sociedad. Con el tiempo, las cantantes de blues cobraron muchísima fama y en 1919 Mary Straine se convirtió en la primera mujer negra en participar en una grabación. Y así, Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, Mamie Smith, Ida Cox, Rosa Henderson, entre otras mujeres, también cobraron mucha relevancia. Gardeta (2016), explica: “estas cantantes clásicas de blues se acompañaron de los más cotizados músicos de jazz del momento: Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Sidney Bechet, Fletcher Henderson, Joe Green, etc., reduciendo la distancia entre el originario blues rural y el jazz urbano” (Gardeta, 2016).

En cuanto a las instrumentistas, muchos hombres se resistían a tocar con mujeres, por lo que se dificultaba mucho que fueran aceptadas por ellos en las orquestas y, por lo regular, ellas formaban bandas con miembros de su familia. Por otro lado, muchas mujeres formaron sus propias bandas exclusivamente femeninas, como Peggy Gilbert y su banda *The Melody Girls*. Éstas cobraron un gran éxito, en parte porque “la razón de su aceptación popular se basaba precisamente en que eran orquestas de mujeres, y eso era especialmente exótico. Que las mujeres pudieran tocar sin hombres de por medio sorprendía a un público escéptico, de la misma manera que les hubiera sorprendido ver a una orquesta de chimpancés” (Gardeta, 2016).

Las orquestas femeninas de los años treinta, como las *Fourteen Bricktops*, las *Ingenues*, la *Lil Hardin's All-Girl Band*, la *Dixie Sweethearts* y la *Harlem Playgirls*, gozaron de gran éxito comercial, siendo las tres últimas muy bien recibidas también por la crítica especializada. Inclusive, mujeres como Ann Dupont y Ana Webster llegaron a trabajar y dirigir orquestas de hombres. Sin embargo, las desventajas de la mujer en el plano musical también podían apreciarse en las *Jam Sessions* cuando cerraban los locales, ya que con las ideas sexistas de la época, difícilmente eran aceptadas a participar en estos ejercicios de experimentación y puesta a prueba de habilidades donde los músicos aprendían unos de otros.

Peggy Gilbert, líder de banda y saxofonista, escribió una réplica a los artículos sexistas y condescendientes con las mujeres. En ésta argumentaba que las mujeres debían ser mil veces más talentosas para ser reconocidas como iguales del músico hombre menos exitoso, que no importa que una mujer sea buena en su instrumento, ya que la tendencia era contratarlas por su atractivo visual. Señaló que los hombres se rehusaban a trabajar con mujeres, quitándoles la oportunidad de probar su igualdad, por lo que muchas mujeres no se molestaban en una carrera en la cual no tenían futuro (Romero, 2021).

Las músicas estaban subordinadas a sus apariencias. Se hacía énfasis, no en sus habilidades con sus instrumentos, sino en su físico y su atractivo delante de las orquestas en papeles de cantantes, valiendo más el glamour y el atractivo sexual, lo que resultaba comercialmente muy rentable, pues despertaba el interés de la audiencia masculina. Ted Toll publicó en 1939 en la revista *DownBeat* un artículo donde aseguraba que el grado de atracción sexual que generan las intérpretes y el hecho de que el líder de la banda esté enamorado de la chica que contrata, son las principales condiciones para que una mujer pertenezca a un proyecto musical (Romero, 2021).

Sin embargo, durante esta década hubo mucha experimentación con el instrumento vocal, explorando nuevos fraseos, jugando con los tempos y con la expresividad en la interpretación de las letras. En estos tiempos surgieron Ella Fitzgerald y Billie Holiday, dos de las mujeres más trascendentes en la historia del jazz.

Con el acontecer de la Segunda Guerra Mundial, los hombres marcharon a la guerra, por lo que las mujeres ocuparon los puestos de trabajo que ellos dejaron, sin embargo, su paga rara vez llegó a superar el 50% de los salarios masculinos. Este escenario también ocurrió en el mundo de la música, donde la mujer ocupó el puesto de los músicos varones que estaban en

el ejército. En esta época destacaron orquestas de mujeres como la *International Sweethearts of Rhythm*, la *Praire View Co-Eds*, y la *Eddie Durham's All-Star Girl Orchestra*. Sin embargo:

Cuando finalizó la guerra la situación volvió a ser como antes en el mundo del jazz, la mayoría de mujeres fueron despedidas, se quedaron sin trabajo y despertaron en la cruda realidad: los hombres continuaban siendo los árbitros del arte del swing, y ellas volvían a su anterior posición subordinada, sufriendo el acostumbrado rechazo hostil de los hombres.

La polarización entre géneros se recrudeció, y muchas mujeres no tuvieron otro remedio que dejar el jazz y trabajar en campos socialmente considerados como más apropiados, muchas mujeres que tocaban vientos se vieron obligadas a cambiar su instrumento por el piano u órgano. Cuando alguna mujer conseguía ser contratada por algún empresario, seguía teniendo que soportar el más que frecuente acoso sexual del resto de músicos de la orquesta (Gardeta, 2017).

Aunado a estos obstáculos, al contraer matrimonio y con la responsabilidad de criar a sus hijos, las mujeres interrumpían sus carreras en la música prematuramente. Algunas las retomaban cuando eran mayores, pero tanto tiempo fuera de práctica repercutía en sus habilidades musicales en comparación con los varones.

Las actividades desempeñadas por hombres y mujeres en la sociedad tienen una división marcada por la oposición entre lo masculino y lo femenino. Es en estas situaciones que se naturaliza la dominación masculina. La división sexual del trabajo está justificada por las diferencias anatómicas entre hombres y mujeres, haciéndola parecer como algo lógico y natural.

La visión androcentrista del mundo se inscribe en estas situaciones, imponiendo al varón sobre su contraparte femenina, de modo que ambos asumen los papeles de dominante/dominada gracias a sus esquemas de percepción, apreciación y acción, o *habitus*, como veremos en el siguiente capítulo. Así:

Las prácticas femeninas, así aparezcan como un ámbito o dominio particular de las mujeres, suponen la existencia de un esquema de dominación masculina basado en la dicotomía masculino/femenino, alto/bajo, bueno/malo, etc. Es a partir de este esquema que se desarrollan las percepciones y las prácticas, naturalizadas, que se reproducen por medio de la división sexual del trabajo. A partir de todo ello se otorga al hombre el

poder de dominar a la mujer. Es a partir de esta violencia simbólica que se estructuran las relaciones desiguales entre los géneros: un conjunto de hábitos, percepciones y esquemas de relación que producen y reproducen las asimetrías en las relaciones entre hombres y mujeres. Se trata por tanto de una estructura de relaciones de dominación en la que están atrapados por las concepciones del dominador no sólo los subordinados, sino también los mismos dominadores. La dominación masculina se perpetúa así en todas las relaciones e instituciones sociales, puesto que es producto de una violencia simbólica invisible para sus propias víctimas. Las relaciones de dominación no se sustentan en decisiones conscientes, sino que están ocultas tanto para los dominantes como para dominados, y se expresan en percepciones y hábitos duraderos y espontáneos. Los dominados contribuyen, sin saberlo, a su propia dominación al aceptar las concepciones sobre los límites entre categorías sociales. (Maldonado, 2003, p. 70)

Para transformar estas relaciones no basta con hacer conciencia de éstas, sino que conlleva la transformación de las estructuras que las reproducen, como son los bienes simbólicos (como los ritos o el matrimonio) y los bienes materiales. Además, instituciones como la familia, la iglesia, la escuela o el Estado perpetúan este orden y dominio.

si un varón no posee las cualidades masculinas de dominación se le desprecia, si realiza actividades femeninas se le subvalora y si aumenta la participación de los varones en dichas actividades, se tiende a valorarlas. Al contrario, si la mujer entra a desarrollar actividades masculinas se la desprecia por masculinizarse, así como se devalúan aquellas actividades que, antes masculinas, pasan a ser realizadas de manera generalizada por las mujeres. En este sentido, cabe recordar que, según Bourdieu, el ser femenino es percibido y vivido como un ser para otro: la experiencia femenina es la del cuerpo-para-otro, la del cuerpo que está expuesto a la mirada y al juicio de los otros, lo que convierte a las mujeres en objetos simbólicos. Por su parte, el varón debe desarrollar un esfuerzo desesperado por estar siempre a la altura de la idea dominante de hombre. Es de esta forma que se entretajan las formas de dominación con las de sumisión. Las mujeres participan indirectamente de los juegos de poder, puesto que lo hacen por intermedio de los hombres. Mientras ellos están compelidos a jugar directamente en las luchas por el dominio y, por tanto, a pelear entre sí, ellas se convierten en soportes y apoyos imprescindibles –pero subordinados– para las distintas facciones en lucha. De nuevo, como cuerpos para otros. (Maldonado, 2003, pp. 71 y 72)

En los cuarenta, algunos músicos comenzaron a experimentar con armonías más complejas y ritmos más rápidos en el jazz, surgiendo el *bebop*, con lo que el jazz se alejaba de la música bailable del swing de la década anterior.

En los años cincuenta, el *rock&roll* comenzó a reemplazar al jazz como entretenimiento en las pistas de baile, por lo que el jazz se tocaba en clubes pequeños, en los que la asistencia de mujeres comenzó a normalizarse, a pesar de que el ambiente era “masculino”. Así, para ellas ya no fue sumamente necesario enfatizar su aspecto físico ni su sexualidad femenina. Aún existía esto, pero ya no era imprescindible, lo que favoreció que las mujeres se concentraran más en sus aptitudes musicales que en cómo lucían. Inclusive, en 1958 se publicó el álbum *Cats vs. Chicks*, una “batalla de jazz” entre hombres como Clark Terry (trompeta), Lucky Thompson (saxofón), Urbie Green (trombón), Horace Silver (piano), Tal Farlow (guitarra), Percy Heath (contrabajo) y Kenny Clarke (batería). Y mujeres como Norma Carson (trompeta), Terry Pollard (vibráfono), Corky Hecht (arpa), Beryl Booker (piano), Mary Osborne (guitarra), Bonnie Wetzel (contrabajo) y Elaine Leighton (batería). Enfrentamiento que culminó en empate y en la transformación de escepticismo a admiración de varios de ellos hacia ellas.

En la década de los sesenta, con la segunda ola del feminismo y los movimientos de colectivos históricamente oprimidos que reclamaban una participación plena en la sociedad, la mujer buscó reivindicar su lugar social y exigir igualdad con su contraparte. Gardeta (2017), nos dice que:

También en el jazz los músicos empezaron a responder a las tragedias y violencia del momento –los asesinatos de John F. Kennedy, Martin Luther King, Malcom X, la guerra de Vietnam...– y a la escalada de conflictos sociales y raciales con su actitud rebelde comprometida con el cambio. Uno de los más claros exponentes de esta nueva actitud de orientación izquierdista en el jazz fue la *Liberation Music Orchestra*, impulsada por Charlie Haden con la inestimable e intensa colaboración de una mujer: Carla Bley. (Gardeta, 2017)

Así, varias mujeres comenzaron a tomar mayor protagonismo en las corrientes más innovadoras del jazz, así como en otros proyectos, como fundaciones de sellos discográficos, dirección musical de bandas, etc.

Para la década de los setenta, algunos sellos independientes reeditaron la música de algunas mujeres de la historia del jazz. También, muchas mujeres empezaron a producir sus

propios discos al margen de las grandes compañías que tenían una orientación mucho más comercial. Otras, como Helen Keane y Linda Goldstein, se desempeñaron como ejecutivas, en la producción, como agentes, promotoras y demás negocios del jazz. En 1978 se celebró el primer festival de jazz dedicado a las mujeres, por parte de la cantante Carol J. Comer y Diane Gregg, debido a que en los demás festivales era excesivamente mayor la presencia de exponentes masculinos.

En los 80 se concreta el proceso iniciado en los años 60 referente al cambio en la sensibilidad social por el rol de la mujer en la música, ya ha pasado el tiempo suficiente desde la II Guerra Mundial como para que se haya consolidado el cambio generacional, y por primera vez se manifiesta un verdadero interés por conocer el papel de la mujer en la historia del jazz. En esta década, a pesar del carácter regresivo de la política de Ronald Reagan, ha quedado definitivamente traspasado aquel rancio argumento que sostenía que el jazz es cosa de hombres. Producto de esta nueva actitud se publican artículos, libros y discos orientados a recuperar la memoria, este es el caso del libro de Sally Placksin *American Women in Jazz*, o el de un doble CD titulado *Forty Years of Women in Jazz*, con el subtítulo de *A double album with a feminist perspective* en el que se recogen grabaciones históricas realizadas por mujeres, desde los primeros años del jazz hasta finales de la década de los 50. En 1986 se estrenó un documental de 30 minutos dirigido por Greta Schiller y Andrea Weiss sobre las *International Sweethearts of Rhythm*. (Gardeta, 2017)

Para la década de los noventa, muchas mujeres provenientes de las más prestigiosas escuelas de música, como Berklee o Juilliard, se integran a la escena del jazz. Cada vez más, en diversas ciudades del mundo se organizan festivales de jazz de mujeres, lo que “por un lado está bien porque destacan la presencia de la mujer en un ámbito que ha sido históricamente percibido por la sociedad como masculino, pero por otro, a estas alturas, este tipo de eventos todavía delata la excepcionalidad y deficiente normalización del asunto de la igualdad de género en el jazz, a pesar de los grandes avances al respecto” (Gardeta, 2017).

El poder simbólico, que confirma o transforma la visión del mundo, permite obtener el equivalente de lo que es obtenido por la fuerza. Se forma en la relación que existe entre los que ejercen el poder y los que los sufren, es decir, en la estructura misma del campo donde se produce y se reproduce la creencia. Si en los orígenes del jazz el poder simbólico era ejercido por la sociedad blanca imponiendo su dominio sobre la sociedad afroamericana, en esta

segunda lectura, conociendo la situación femenina, vislumbramos que no sólo blancos dominan a negros, sino que ambos dominan a la mujer.

Para Bourdieu, las mujeres se convierten en objetos simbólicos bajo la dominación masculina, pues su ser existe para ser percibido, causando una dependencia simbólica e inseguridad hacia sus cuerpos, ya que existen para ser mirados por otros. Por ello, se espera que sean femeninas, simpáticas, atentas, discretas y sumisas, complaciendo las expectativas masculinas. Así, la relación de dependencia respecto a los demás se convierte en constitutiva de su ser (Bourdieu, 2000a).

La sociedad se conforma con una estructura sexualmente ordenada. El proceso de socialización hace que todos los individuos se sumen a este orden, a través de la dirección de padres o profesores, por ejemplo, pero también por medio de las experiencias semejantes entre sexos. De esta forma las mujeres asimilan esta división y la normalizan, llevándolas a "anticipar de algún modo su destino, rechazando las ramas o las carreras de las que están en cualquier caso excluidas, precipitándose hacia aquellas a las que, en cualquier caso, están destinadas" (Bourdieu, 2000a, p. 69).

Los hombres constantemente enfrentan la tensión de afirmar su virilidad (su capacidad reproductora, sexual y social, así como aptitud para el combate y ejercer violencia). El honor de la mujer sólo puede ser definido o perdido (siendo sus virtudes la virginidad y la fidelidad), pero el hombre debe incrementar su honor mediante la distinción en la esfera pública. Así, los valores masculinos tienden a exaltarse debido al temor a la feminidad, es decir, a los principios de debilidad y vulnerabilidad del honor. De este modo, el ideal de virilidad es muy vulnerable, lo que conduce a un gran número de hombres hacia los deportes con signos visibles de masculinidad y competición (Bourdieu, 2000a).

El discurso dominante tiene la función ideológica de imponer la aprehensión del orden establecido como natural mediante la imposición enmascarada de sistemas de clasificación (como la división del trabajo) y de estructuras mentales ajustadas a las estructuras sociales (Bourdieu, 2000b, p. 4). Convierte propiedades sociales en propiedades de naturaleza.

Estos principios se transmiten inconscientemente, de cuerpo a cuerpo, dificultando su transformación y reforzándolos:

la lógica espontánea de las operaciones de cooptación, que siempre tiende a conservar las propiedades más excepcionales de los cuerpos sociales, en cuya primera fila está su *sex ratio*, hunde sus raíces en una aprehensión confusa y muy emotiva del peligro que la feminización acarrea para la singularidad, y por consiguiente al valor de una posición social, así como, en cierta manera, a la identidad sexual de quienes disfrutaban de dicha singularidad. La violencia de algunas reacciones emocionales contra la entrada de las mujeres en tal o cual profesión se entiende si sabemos que las propias posiciones sociales están sexuadas, y son sexuentes, y que, al defender sus puestos contra la feminización, lo que los hombres pretenden proteger es su idea más profunda de sí mismos en cuanto que hombres, sobre todo en el caso de categorías sociales como los trabajadores manuales o de profesiones como las militares que deben una gran parte, por no decir la totalidad, de su valor, incluso ante sus propios ojos, a su imagen de virilidad. (Bourdieu, 2000a, p. 70)

Una vez que comprendemos cómo se conformó el subcampo musical del jazz, la dominación masculina que existe en éste y, en general, en el campo musical, lo que esto significó para las mujeres y cómo lograron hacerse lugar en esta escena, es momento de conocer qué sucede con el caso de México en particular.



## Capítulo 2

### El jazz en México

“Claro que ahora vivimos en una época muy globalizada en donde pues eso como que de alguna manera se diluye, pero yo creo que la escena musical en México, que a mí es algo que me encanta, o sea, en general, no hablando únicamente como el jazz... es que tiene unas propuestas bien fuertes y bien interesantes y que tienen como el potencial, ¿no? Vamos, que en realidad no le pide nada a ninguna otra escena musical de ninguna otra parte, lo que pasa es que hay otras que son más visibles, ¿no?” (Alina Maldonado, violinista, 32 años)

En 1884 Porfirio Díaz envió a Nueva Orleans a la banda del Octavo Regimiento de Caballería, dirigida por Encarnación Payén, durante una exposición de algodón celebrada anualmente. Las marchas, danzas, habaneras y danzones que tocaron fueron un éxito. Se publicaron las partituras de varias de estas piezas y varios músicos mexicanos se quedaron en la ciudad, intercambiando conocimientos con los músicos locales:

una enorme banda de caballería mexicana ofrecía a diario conciertos gratuitos en el *Mexican Pavilion* como parte de la Exposición Mundial Centenaria del Algodón celebrada en Nueva Orleans en 1884-1885. La tienda de música Hart, en *Canal Street*, publicó más de ochenta composiciones mexicanas durante este período, influyendo a los instrumentistas locales y aportando otro eslabón a la compleja historia que entrelaza los estilos musicales latinoamericanos y afroamericanos. Más allá de su impacto puramente musicológico, la cultura latina y católica, cuya influencia impregnaba la Nueva Orleans del siglo XIX, favoreció y alimentó el desarrollo de la música de jazz. Esta cultura, que tenía sus propias huellas de discriminación, era mucho más tolerante a la hora de aceptar híbridos sociales heterodoxos que la sociedad anglosajona y protestante, cuyos valores dominaban en otras partes del Nuevo Mundo. Por expresarlo con sencillez, la música y los bailes de Congo Square no habrían sido permitidos en las colonias más anglicadas de Norteamérica. (Gioia, 1997, pp. 11 y 12)

Así, a partir de este proceso de intercambio cultural, el jazz llegó a México a comienzos del siglo XX, cuando varias bandas viajaron a Estados Unidos a concursos y exposiciones, y

trajeron consigo el estilo jazzístico aprendido en el Norte, formando conjuntos mexicanos de esta nueva música. El compositor y musicólogo mexicano Gabriel Pareyón señala:

En los últimos años del Porfiriato, entre 12 y 15 bandas mexicanas profesionales recorrieron EU, ganando algunas de ellas primeros lugares en concursos musicales convocados por las exposiciones industriales. Al regresar a su país, muchos de los miembros de esas orquestas esparcieron el germen del reciente estilo de jazz y durante la Revolución (1910-1917) formaron los primeros conjuntos mexicanos con esta nueva música. Entre estos, los primeros que recorrieron México entre 1919 y 1924 fueron la All Nuts Jazz Band, Los Siete Locos del Jazz y la Winter Garden Jazz Band. Al iniciar los años veinte, muchas poblaciones del norte de la República Mexicana estaban compenetradas en la nueva música [sobre todo Tijuana y Ciudad Juárez]. [...] Pronto, también la capital del país se vio colmada por músicos de jazz, pero junto con el furor que trajo esa música aparecieron los ataques contra la misma, al considerarla como ‘ritmo violento’, vinculado al consumo del alcohol y la marihuana y a la prostitución. (Como se citó en Lugo, s.f.)

Muchos rechazaron y denostaron al jazz, entre ellos, José Vasconcelos, quien lo prohibió por considerarlo “embrutecedor” y “vulgar”:

El jazz lo prohibí, lo desterré de las escuelas. [...] Proscribir exotismos y jazzes reemplazándolos con jota española y bailes folclóricos de México y de la Argentina, Chile, etc. [...] El día en que pusiéramos a todo el pueblo de México a ritmo de una música como la de Rimsky Korsakov, ese día habría comenzado la redención de México. [...] los jazzes, los blues, los tangos y rumbas del mercado de Norteamérica. Arte de embrutecimiento, ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revestida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood. (Como se citó en Lugo, s.f.)

Sin embargo, el jazz logró posicionarse durante los años veinte, proliferando en el México posrevolucionario a pesar de enfrentarse con la música nacionalista que impulsaban los grupos de poder político:

Durante casi toda la primera mitad del siglo XX la música de jazz sería rechazada por diversos grupos que se adherían o eran opositores al gobierno, yendo desde músicos hasta periodistas, algunos de ellos militantes del Partido Comunista Mexicano (PCM).

El jazz formaba parte del proceso ideológico, político, económico, social y cultural que Bolívar Echeverría llamaría la “versión americana” de la modernidad (Echeverría 2011: 17), en este caso dirigido por Estados Unidos. Dicho proceso se había iniciado en México en el siglo anterior, y no era compatible con lo que pretendían construir algunos grupos locales; no obstante, estas situaciones también representaron las relaciones de fuerza contradictorias que se expresaron en aquel período histórico. (Hernández, 2020, p. 30)

Para la década de los treinta, la banda estadounidense *Original Dixieland Jazz Band* tuvo un gran impacto en nuestro país, permitiendo que el jazz cobrara aún más presencia y causando que surgieran muchas agrupaciones mexicanas imitando estas interpretaciones musicales, así como músicos que hacían arreglos y adaptaban esta música estadounidense, presentándose en los salones de baile y cabarets.

Además, la presencia de empresas grabadoras estadounidenses instaladas en México dio un nuevo impulso al comercio mediático. Una de las primeras empresas fue RCA Víctor, la que fundó oficialmente en 1935 una planta en la Ciudad de México; sin embargo, desde principios de siglo la multinacional había instalado una filial allí. De la misma manera hubo otras grabadoras, como Okeh Records, que sostuvieron la industria de la música grabada. La existencia de compañías grabadoras permitió la masificación de la música afroanti-llana y de la música popular de carácter local o regional desde los primeros años de 1930 y hasta bien entrada la década de 1960 (Moreno 1989: 236). Gran parte de la música grabada era consumida por las elites, pues tenían mayor poder adquisitivo, aunque a medida que se fueron reduciendo los costos de producción y los precios de los discos disminuían, se permitió que sectores populares tuvieran acceso a estos productos, lo que alcanzó luego a muchos rincones del país. Tras fundarse la radio comercial, se facilitó una nueva expansión y difusión de estos repertorios musicales, aunque de manera paulatina. (Hernández, 2020, p. 32)

En México lograron proliferar las *big bands*, siendo la más destacada la de Luis Alcaraz, compositor, pianista, arreglista, cantante, director de orquesta, y una de las figuras más importantes de la radiodifusora XEW:

De esta banda salieron importantes músicos que pronto se desmarcaron para crear sus propios proyectos musicales, más cercanos al llamado “nuevo jazz” de los años cuarenta

y que en EUA tiene su origen en el bebop, creado por músicos como Charlie Parker, Miles Davis y Dizzy Gillespie. Este estilo se parece más a las agrupaciones de jazz que hoy conocemos: ya no son grandes bandas, sino pequeñas dotaciones, a veces con un saxofón o trompeta, un piano y un contrabajo; también puede acompañarlas la voz. [...] De la orquesta de Alcaraz surgieron algunos de los más grandes músicos pioneros de este género en nuestro país. Ellos comenzaron a experimentar nuevas formas de hacer jazz estrictamente nacional. Tal es el caso del pianista Mario Patrón, nacido en Chihuahua, quien fue invitado a tocar con el célebre trompetista Louis Armstrong en una gira por Estados Unidos; el virtuoso trompetista Chilo Moran, que también tocó en las orquestas de Agustín Lara y de Dámaso Pérez Prado; el bajista veracruzano Víctor Ruiz Pazos, aclamado por el célebre guitarrista Charlie Byrd; o el percusionista y pianista chihuahuense Tino Contreras, quien grabó el primer disco nacional de este tipo (*Jazz en México*) y que ha tocado en los mejores lugares para esta música en el mundo, como el Blue Note de París. Estos dos últimos aún siguen vivos. (Lugo, s.f.)

Galindo (2017), propone que existen cuatro etapas que marcaron el desarrollo del jazz en México. La primera tuvo lugar durante los años cuarenta y cincuenta, caracterizada por ser la época de las *Big Bands*, tríos y cuartetos que seguían lo que sucedía en Estados Unidos. Después, durante los años sesenta y setenta fue la etapa de los festivales de jazz, de los cuales el primero tuvo lugar en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), así como de la formación de los primeros ensambles; en la década de los setentas surgieron los primeros lugares para escuchar ensambles pequeños, siendo uno de ellos el *Nueva Orleans*, en San Ángel; por otra parte, los proyectos aún seguían lo que sucedía en Estados Unidos y el extranjero. La tercera etapa fue en los años ochenta y noventa: los proyectos proliferaron, surgió la primera licenciatura en jazz en la Escuela Superior de Música, y se multiplicaron los festivales de jazz en todo el país. Y, finalmente, la etapa en la que nos encontramos actualmente: el siglo XXI (Galindo, 2017).

## **2.1 La etapa actual del subcampo jazzístico mexicano**

“Para mí, decir “jazz mexicano”, creo que es incorrecto. O sea, yo creo que es “mexicanos en el jazz”, ¿no? O “mexicanos haciendo jazz”. [...] cualquier músico mexicano tiene que tener la libertad suficiente de tocar lo que quiera dentro de este lenguaje, ¿no? O utilizando o rescatando elementos de este lenguaje jazzístico para tocar lo que quiera o componer lo que quiera y como quiera, como su expresión artística lo determine” (Magos Herrera, cantante, 50 años)

Esta última etapa, la del siglo XXI, está caracterizada por tres contextos: el de la vida profesional, el de la vida empresarial, y el de la vida cultural.

Sobre la vida profesional, lo más característico es la educación académica de los músicos, ya que, a diferencia de las generaciones anteriores que regularmente se formaron en la calle o en las tocaditas o si eran músicos de academia, provenían de la música clásica, la mayoría de esta generación cuenta con formación universitaria en jazz. Es decir, entre las formas de capital máspreciadas entre los músicos de este género actualmente, está el capital cultural de índole institucional mediante la acreditación de habilidades musicales por parte de una escuela profesional.

Este género musical ofrece una alternativa a la música clásica en el mundo de la música académica. Si en el género clásico el propósito es encontrar y perfeccionar la ejecución de una pieza musical, en el jazz se ofrece una mayor libertad para experimentar durante una interpretación.

yo nunca me adapté al conservatorio porque, eh, el ambiente es muy, *ppff*, no, no va conmigo. Es muy, mucha grilla, ¿no? Es, este, todo mundo es divo, todo mundo, o sea, ninguna música vale más que la clásica y lo demás es basura, ¿sabes? Entonces, este, eh, hay mucho, sí, o sea, sí es un ambiente muy pesado para mí, por eso cuando llegué al jazz, que fue más abierto porque tiene tantas, tantas corrientes diferentes, ¿no? Este, en la salsa puedes improvisar, en el reggae puedes improvisar [...] o sea, la improvisación es una herramienta que a mí me ha servido muchísimo. (Dulce Resillas, pianista, 43 años)

Es así como la improvisación conforma una parte fundamental del jazz, como lo ha sido históricamente, por lo que la novedad, la vanguardia y la experimentación son algunas reglas del juego jazzístico. Estas características son bienvenidas en los proyectos musicales y se alientan para ser apreciados por los colegas que conforman el subcampo:

En el jazz lo que trabajas todo el tiempo es, cada vez que yo voy a abordar un tema, lo voy a hacer de distintas maneras, voy a respirar en distintos lugares, voy a cambiar el tempo, voy a, o sea, voy a gestar cambios y cuando emprendo un solo, la idea es que cada vez que hagas un solo, hagas algo distinto. (Iraida Noriega, cantante, 50 años)

me acuerdo que hace una semana mi maestro comentaba que el jazz es composición al momento, ¿no? Porque ahora sí que la improvisación es exactamente lo que tú estás pensando

en el momento en el que lo estás haciendo y la gente está escuchando algo muy sincero, pienso que es muy sincero el jazz. (Abril Sánchez, guitarrista, 25 años)

No es solamente improvisar así como tú quieras, así nada más, sino que hay parámetros que te marcan cómo improvisar, digamos que hay ciertos límites. [...] en el jazz hay mucho repertorio, se les conoce como *standards* de jazz, por ejemplo, un *standard* de jazz muy conocido es *Fly me to the moon* [...] y entonces en el jazz se estila improvisar teniendo como base la estructura de ese *standard*, no te tienes que salir de esa estructura, tienes que respetar siempre esa estructura, saber en qué sección del *standard* estás, y también otro de los parámetros es la armonía que tiene ese *standard*, que lo que tú estés diciendo, lo que tú estés cantando, lo que tú estés tocando, tenga coherencia con esa armonía, con esa estructura que te está brindando ese *standard*. (Ammy Romo, cantante, 26 años)

Cabe aclarar que no podemos encasillar a todo el jazz producido en nuestro país como “jazz mexicano”, ya que, como explicó la participante Magos Herrera:

para mí, decir “jazz mexicano”, mmm... creo que es incorrecto. O sea, yo creo que es “mexicanos en el jazz”, ¿no? O “mexicanos haciendo jazz”. [...] cualquier músico mexicano tiene que tener la libertad suficiente de tocar lo que quiera dentro de este lenguaje, ¿no? O con, utilizando o rescatando elementos de este lenguaje jazzístico, eh, para tocar lo que quiera o componer lo que quiera y como quiera, como su expresión artística lo determine. (Magos Herrera, cantante, 50 años )

Sin embargo, las entrevistadas consideran que existen características comunes entre el jazz hecho por mexicanos, como que existen estilos y propuestas muy diversas e interesantes gracias a la fusión del jazz con música típica mexicana

nosotros vivimos en un lugar en donde, pues, están las reglas, pero cada quien las dobla para bien y para mal. Y siento que todo eso se ve reflejado en la música: a veces es muy irreverente, a veces es muy mucho más flexible con las formas, con las estructuras, con la garra, o sea, somos gritones, somos escandalosos. (Iraida Noriega, cantante, 50 años)

La gran diferencia que yo veo es que...es que el jazz mexicano sí se ha fusionado con lo tradicional que tiene México, ¿no? Tanto en música, pues música, sí, música, pues sí, tiene el ritmo zapateado, como música indígena, no, pues hay varios tipos de música de cada región y todo, entonces hay fusiones bastantes peculiares. (Reona Sugimoto, baterista, 26 años)

en México, mira, yo lo que extraño un poco es que encuentras música a diario, de lunes a domingo hay un espacio donde puedes ir y salir a escuchar un poco de música en vivo, eh, sobre

todo del jazz. Hay muchos proyectos de gente joven que está haciendo esa fusión bien padre con el jazz. Está creciendo y a mí me da mucho gusto porque está teniendo identidad, o sea, no se está dejando absorber por los gringos porque finalmente de ellos es la música, entonces este, sí, tiene mucho futuro la música mexicana del jazz que se está haciendo ahora. (Dulce Resillas, pianista, 43 años)

El contexto de la vida empresarial, se caracteriza por una oferta amplia en la ciudad, entre clubes de jazz, cafés, bares, restaurantes, centros culturales y festivales. Galindo (2017) opina que “el público del antro no es público de jazz, pero se va formando durante la serie de momentos de diversión en dónde lo prioritario no es escuchar música, es beber y pasarla bien” (Galindo, 2017, p. 99). Y es que parte primordial en la configuración de esta esfera musical es la audiencia. El desarrollo del jazz dentro y fuera de nuestro país, ha estado sujeto a una forma de entretenimiento para ésta. Sin embargo, en el caso mexicano, no existe un gusto *per se* por escuchar esta música, sino por la atmósfera que crea su ejecución en vivo, junto con las prácticas de ocio y diversión, como la plática y la bebida.

Por lo general, el jazz se desarrolla en ambientes nocturnos, principalmente en lugares con venta de bebidas alcohólicas. Para las entrevistadas esto tiene que ver con la tradición de este género musical, que, como vimos anteriormente, nació justo en este tipo de ambientes a finales del siglo XIX en Nueva Orleans, donde el comercio, la interacción de culturas y la prostitución incentivaron la vida nocturna. Por lo que la historia del jazz va de la mano con la de la gente y sus tiempos de esparcimiento.

creo que ha sido un factor en común desde los inicios del jazz, siempre se desarrolló de esa manera y es un espacio, pues digamos, cómodo donde los músicos se pueden desenvolver. Es como ya algo de súper tradición, como ir a escuchar jazz por la noche. (Ammy Romo, cantante, 26 años)

la historia del jazz es con la historia de la gente, que quiere salir a divertirse, la gente que se... sal, sal, sale a todas horas. Pero claro, si tú trabajaste hasta las siete de la noche y tienes libre el sábado, pues te sales en la noche y te tomas un traguito. O sea, el horario no tiene nada que ver con el jazz, tiene que ver con, con la onda social y cómo funciona. (Elizabeth Meza, cantante)

Además, algunas opinan que esta tradición está ligada con la clandestinidad de los años veinte del siglo XX, en los que se prohibió el alcohol en Estados Unidos, por lo que surgieron bares clandestinos en sótanos amenizados por esta música. En sus orígenes, el jazz provocó el rechazo de la sociedad blanca, para después ser apropiada por ésta y moldeada para un público

más amplio, por lo que también es considerada por algunas participantes como música de protesta.

el jazz empezó como esta música clandestina, este, esta música rechazada por la sociedad blanca, este... mira si nos vamos a las raíces, a las raíces, raíces del blues o góspel. Cuando están en Estados Unidos con... que, se traen a los africanos para trabajar de esclavos y todo, pues no piensan mucho de ellos, o sea, los consideran como... como, pues no iguales a ellos, pero para nada. Los consideran inferiores y los tratan como tal, les quitan su tierra, les quitan sus costumbres, su comida, separan a las familias cuando les da su regalada gana, eso no importa, pero les dejan una cosa, les dejan poder cantar, porque para ellos era como los ruiditos de los animalitos, que hagan sus ruiditos. Y ellos a través de su voz, de sus sonidos, de la percusión, empiezan a evolucionar en un lenguaje en donde se comunican todo; donde se comunican voy a unir o me pasó esto o hay peligro. Eh... ese lenguaje tan, tan arraigado al alma, este, empieza a evolucionar y es una de las raíces del jazz. Entonces cuando el jazz se empieza a desarrollar, este sonido que parece frenético, que parece descontrolado para los que estaban acostumbrados a unos compasitos y a unos tiempos muy, muy claros se vuelve algo clandestino, se vuelve algo clandestino. (Alba Rosas, cantante y pianista, 37 años)

en la prohibición, en Estados Unidos del alcohol, este ámbito de lo clandestino, este espíritu, pues era parte de, o sea, la gran depresión, la prohibición. ¿Qué hizo? Pues esconderte en un sótano escondido, vender alcohol, tocar esta música que estaba prohibida, donde en algún momento, claro, pasó la transición de: “Ay, es música elegante”, ¿no? Donde la apropiación blanca la tomó y la moldeó para cierto público, ¿sabes? O sea, siempre ha sido una música de protesta para mí. (Carolina Mercado, saxofonista, 27 años)

Debido a esto, las propuestas musicales que se apeguen a esquemas tradicionales serán mejor recibidas por la audiencia, ya que, al resultarles familiares, su percepción y apreciación será mayor. Mientras que, para interiorizar los esquemas de las propuestas más vanguardistas o experimentales, es necesaria una educación que permita apreciarlas, lo que limita al público que no cuente con el capital cultural necesario para esto. Más aún, es probable que el público sean los mismos músicos que sí cuentan con esta educación. Hablando de la vida empresarial, cuyas intenciones son completamente comerciales, se prioriza lo que atraiga a un mayor número de consumidores.

creo que en México hace falta abrir más espacios para la música original. Por supuesto hay lugares que puedes ir a tocar música original, pero normalmente un cartel que vende es un cartel tributo a Frank Sinatra, ¿no?, por ejemplo, no este Juanito Pérez y su proyecto. Eso es lo que



atrae más al público y por supuesto que los lugares buscan más. (Alba Rosas, cantante y pianista, 37 años)

tuve una charla hace días con alguien que está más del lado del que *bookea*, y le dije “es que el público no está, no tenemos una educación”, ¿sabes?, para escuchar, y no es como buena música o mala música. Y me decía la persona: “no, es que el lugar tiene su público y no va a cambiar eso”. (Carolina Mercado, saxofonista, 27 años)

Las participantes piensan que la sociedad mexicana no cuenta con el hábito de escuchar distintos géneros musicales, fuera de la música popular.

siento que no hay tanto consumo como de escuchar varios géneros de música, comprar discos o ir a conciertos o... pues, como, como... darse cuenta, ¿no?, que existe ese tipo de música, como que me gustaría que fuera un poquito más como activo en ese aspecto de apreciar el arte. (Reona Sugimoto, baterista, 26 años)

Finalmente, está el contexto de la vida cultural, que cuenta con la parte de la cultura del bar y la diversión nocturna, y la parte del proyecto original que “explora nuevas posibilidades de composición y ejecución de la música contemporánea, y a todo esto la ecología cultural de la ciudad y el ciberespacio, que construyen un nuevo tipo de consumidor, de público y de ciudadano” (Galindo, 2017, p. 99). Es decir, la cultura, siendo el conjunto de creencias y prácticas comunes de la escena jazzística, impregna tanto las actividades de entretenimiento, como las musicales, integrando a los agentes sociales en una misma visión: el jazz acompaña los tiempos de esparcimiento de los escuchas; las y los músicos, por un lado, pueden proponer nuevas creaciones a partir de ciertos *standards* (temas musicales muy populares, sobre los cuales se trabajan nuevas versiones e improvisaciones), que sean más conocidos para el público, o bien, pueden componer temas originales desde cero, arriesgándose a que mientras menos familiarizada esté la audiencia, su tamaño se reduzca.

Aunque la investigación de Galindo se enfoca a la Ciudad de México, muchos de los hallazgos pueden extrapolarse al país para ofrecer una visión de lo que ocurre en la escena musical nacional. Así, podemos distinguir algunas de las situaciones, prácticas y creencias que determinan la estructura de la esfera jazzística en nuestro país, mediante las afirmaciones de Galindo (2017): éste no es un género protagonista en la cultura de la Ciudad de México, por ello, los medios de difusión no suelen promocionar lo relacionado con éste; y a la vez, la industria musical no se interesa por el jazz como negocio, por lo que la mayoría de las personas

no tienen contacto con el género; sin embargo, la oferta de jazz en la Ciudad de México es vasta, prácticamente hay conciertos toda la semana, pero los habitantes no la perciben. Por otro lado, no suelen existir espacios que reciban al género sin estar asociados a bares, restaurantes o vida nocturna, y los conciertos en espacios no relacionados con ésta son escasos y sólo funcionan si son gratuitos.

Por su parte, los músicos y los demás agentes del jazz en México reproducen formas, sistemas, arreglos y genealogías, de la música jazz en los Estados Unidos. Sin embargo, en diversos grados existe la presencia de música del Caribe, música mexicana, rock, tecno y otras formas musicales distintas a las tradicionales. También, muchos músicos cuentan con licenciatura o posgrado en jazz. La presencia de esta música aumentó en la ciudad gracias a un mayor número de proyectos musicales, más lugares que reciben al género, mayor producción de álbumes en formato físico y digital, más egresados de las escuelas especializadas y más festivales. Así, existen sub-comunidades para apoyo y desarrollo entre los miembros. Finalmente, el autor declara que, en general, el jazz es masculino, salvo las cantantes, pero han surgido más mujeres tocando y componiendo, y no sólo cantando (Galindo, 2017). Sobre esto último una de las entrevistadas señala:

Hay un prejuicio muy grande porque suele ser eso, o sea, como que siento que se aprecia mucho más como a las cantantes. Hay cantantes maravillosas, increíbles, ehh que hacen jazz; a mí en general que me gusta más ver, o sea, como las propuestas de que, que vienen del jazz, pero que son arriesgadas, pero digo es sólo una perspectiva personal, pero sí creo que en general pues se valora mucho, ¿no?, como el hecho de cantar, de ser cantante de jazz y de pronto cuando eres instrumentista y haces jazz pues ahí ya es como, es como que empujar un montón y como demostrar un montón que sabes y que puedes hacerlo. (Alina Maldonado, violinista, 32 años)

Así, podemos apreciar los primeros indicios de que la dominación masculina que caracterizó el desarrollo del jazz en su país de origen podría replicarse y seguir reproduciéndose en México. Pero ya nos adentraremos en esto; por ahora, debemos conocer cómo perciben las mujeres a la escena mexicana del jazz.

## **2.2 El subcampo jazzístico mexicano desde la mirada femenina**

“Es un ambiente muy machista, sobre todo porque hay una tendencia a considerar a las mujeres como cantantes únicamente y, pues, también tocamos, somos instrumentistas. Pero también hay que como justificar un montón su conocimiento cuando hay una cosa de querer compartir una idea o proponer una idea, de pronto como que tienes que justificar que sabes, ¿no? Cuando probablemente hay algún

güey por ahí que, okay, que sabe, pero tal vez no necesita tanto demostrar. Digamos, como que está mucho más, como sobreentendido que ellos son los que saben.” (Alina Maldonado, violinista, 32 años)

La música jazz se legitimó en México durante la tercera etapa de esta música en nuestro país, cuando surgió la primera Licenciatura en Jazz en la Escuela Superior de Música. Desde entonces, más instituciones educativas se han sumado a la enseñanza superior de esta forma musical:

Oficialmente, la licenciatura en jazz sólo ha sido instituida en la Universidad Veracruzana, la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes. No obstante, el jazz se estudia intensa y formalmente en diferentes institutos, conservatorios y universidades de todo el país. Entre estos centros alternativos, podríamos destacar el trabajo de Juan Alzate en el Conservatorio de las Rosas, en Michoacán; el de Carmen Fuerte, en el Conservatorio del estado de México; el de Samuel Martínez, en el Centro de las Artes de San Luis Potosí, y el de Samuel Piña, en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Pero hablando específicamente de la pedagogía alrededor del jazz y la improvisación en las universidades de la frontera norte, los acentos recaen directamente en Ernesto Rosas (Baja California), Arturo Ávila (Nuevo León), Óscar Mayoral (Sonora), Evaristo Aguilar (Tamaulipas) y *Mandis* (Chihuahua). (Malacara, 2017)

Aunque podemos decir que el jazz se ha consolidado en todo el país, la Ciudad de México resalta como la meca de esta música en México.

Yo siento que es una de las ciudades que tiene mucho, mucho movimiento, mucho mayor con respecto a otras. Por ejemplo, tenemos el ejemplo de JazzUV, que se encuentra en la ciudad de Jalapa. Entonces JazzUV es una escuela que también brinda esta especialidad de jazz, entonces ahí hay mucho movimiento de los alumnos, aunque no hay tantos lugares dónde tocar, y me parece que también en el sur de la ciudad. Pero Ciudad de México sigue siendo el centro donde hay muchísima actividad en el jazz. (Ammy Romo, cantante, 26 años)

Dicha ciudad reúne cada vez más a un mayor número de jazzistas, por lo que constantemente pueden encontrarse propuestas de este género musical, así como audiencias más jóvenes. Sin embargo, a mayor número de músicos, mayor es la competencia por los

espacios para presentarse, sumar experiencias a su currículum y dar a conocer sus propuestas musicales.

En Ciudad de México hay mucha oferta, hay muchos músicos, hay por lo mismo más competencia, hay más opciones de tocar en todos lados lo que sea, con quien sea, contra quien sea, lo que sea ¿no?, pues sí, cabaret, música de teatro. (Dulce Resillas, pianista, 43 años)

Yo pienso que es muy competitivo y a la vez que sí hay mucho compañerismo principalmente de los jazzistas ya de antaño, ¿no? De, eh... no sé, como los maestros que están en la Superior o los jazzistas que podemos ver abriendo las *jams* los martes y otros días. Pienso que hay mucho compañerismo, pero también es muy difícil porque es una escena donde somos pocos y a la vez somos muchos, no hay muchos lugares donde podamos presentar nuestra música porque, desgraciadamente, todavía la sociedad mexicana no está tan preparada para consumir tanto jazz, ¿no? O sea, sí hay lugar, sí hay lugares para presentar como es Jazzatlán, Casa Franca, Parker & Lenox, pero si tomamos en cuenta el número de proyectos que hay y las nuevas generaciones, incluyendo pues a mis compañeros, eh, compañeros también de la Facultad de Música, del Conservatorio, que están incursionando en el jazz, pues no son tantos, entonces siento que debería haber más foros y... y pues más oportunidad de... para abrir foros de jazz, pero yo creo que eso con el tiempo va, va a ir en incremento. (Abril Sánchez, guitarrista, 25 años)

o sea, es muy elitista también, ¿sabes? De repente sí hay comentarios de si, o sea, estás en el grupo, o sea, *nice* o si estás en el grupo de los chidos o de los chafas, ¿no?, ¿sabes? Este, eso se da mucho en las generaciones de antes, ahora ya eso, las generaciones jóvenes como que lo han ido, como son más como estudiosos, más respetuosos, pero los de antes eran de “te gana”, ¿no? (Dulce Resillas, pianista, 43 años)

Porque, te digo, en México por supuesto que vas a encontrar lugarcitos donde puedes alcanzar, este, a meterte y hacer tu música, pero si checas los carteles grandes vas a encontrar esas cosas similares. (Alba Rosas, cantante y pianista, 37 años)

Así, podemos apreciar la existencia del subcampo del jazz en nuestro país conforme a la teoría de los campos de Bourdieu: “¿Qué es lo que constituye a un campo? Dos elementos: la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación” (García-Canclini en Bourdieu, 1990, p. 7).

En este caso, las y los jazzistas compiten en el mercado laboral por presentar sus trabajos ante el público en los lugares especializados en esta música (como clubes, foros, bares y festivales), ya que ello conlleva reconocimiento de colegas, público y otros lugares

especializados, así como retribución monetaria. Con esto se distingue el capital específico que opera en este espacio y por el cual compiten los involucrados: el *capital de prestigio* (o *simbólico*) a través de las presentaciones en importantes escenarios.

Resulta primordial el *capital cultural incorporado* y el *capital cultural institucionalizado* en el sentido de que las habilidades y educación musicales, saber teoría musical del jazz y saber ejecutar un instrumento, son sumamente importantes para, cuando menos, hacerse presente en la escena y competir por una posición dentro de ésta. Para ello, el currículum que aporta el *capital institucionalizado* ayuda bastante, pues conforme al viejo dicho “papelito habla”, las y los músicos cuentan con el respaldo del reconocimiento que aporta formarse en una institución educativa, haber participado en ciertos festivales o haber sido parte de la programación de determinados lugares. Al respecto se señala:

Sí, claro, pues ayuda bastante a tu currículum y es como un buen elemento para enriquecer tu trayectoria musical y pues te ayuda a abrirte muchísimas más puertas en el medio. Siempre es bueno estarte presentando en esos escenarios. (Ammy Romo, cantante, 26 años)

sí, de hecho, presentar en, o sea, que presentes tus propuestas en festivales, eh, aporta mucho, eh, te da currículum para poder acceder a becas del Fonca, de Conaculta etcétera.” (Abril Sánchez, guitarrista, 25 años)

Claro, es como una oportunidad, ¿no?, que mucha gente que te conozca [...] a parte en los festivales pues se juntan todos los lados, ¿no?, músicos de todos los lados, ahí es pues que se crea otra dimensión de amistad, de músicos y ya, eso también se da ¿no?, eso está bonito. (Reona Sugimoto, baterista, 26 años)

yo por lo que he visto tienen su agenda selecta y... les da miedo arriesgarse, algunos, no todos, este, les da miedo arriesgarse, porque tienen, fuera de, más bien tienen su público, el mismo lugar tiene ya su público. Entonces esto irónicamente puede ser un problema, porque buscan la experiencia, pero no buscan al artista [...] porque no hay lugares donde te permitan la experimentación.” (Carolina Mercado, saxofonista, 27 años)

Otro capital bastante pertinente y valioso para *jugar* en el subcampo es el *capital social*, entendido como las conexiones con personas o grupos que ya cuenten con ciertas formas de capital, en este caso, de prestigio. De esta manera, las personas con una mejor posición dentro de la esfera funcionan como el eslabón que conecta a los primerizos o quienes no cuentan con una

posición sobresaliente, con los espacios para presentarse, así como también comparten experiencias sobre cómo sobresalir en la escena. Sobre el tema, las entrevistadas nos dicen:

al principio era por invitación, de que un amigo necesitaba a una cantante y pues ya yo iba, ¿no? La mayoría de veces ha sido porque me, por invitación, porque me invitan mis amigos a tocar. (Ammy Romo, cantante, 26 años)

La gente con la que toco son mis maestros, es la gente a la que le pregunto, me ponen música, me enseñan cosas, reflexionamos, o sea, para mí la formación no necesariamente está en las escuelas. (Iraida Noriega, cantante, 50 años)

habiéndonos conocido de nuevas personas de “uf... me ha encantado hacer música contigo, sigamos”, porque nos alimentamos también de los demás. [...] la cantante chilena Mon Laferte convocó a que se hiciera un coro para cerrar su concierto en el Palacio de los Deportes. Dentro del grupo de mujeres que les mencionaba hace rato, de *Energía Nuclear*, que ya ese grupo había nacido para apoyar a mujeres en la industria, nada más que estaba un poquito inactivo, de repente sí, de repente no. (Alba Rosas, cantante y pianista, 37 años)

Pues, funciona como cualquier, en cualquier disciplina, o sea, eh, digamos que cuanto más conoces a la escena, ¿no? No, no sé si te ayude o no te ayude, pero tus mismos colegas te dirán “mira, este es el camino que yo recorrí, puedes recorrerlo así”, ¿no? Eh, o sea, sin duda el hecho de como en cualquier carrera, el hecho de que, de que generes redes, eh, redes alrededor tuyo pues te ayuda a navegar y entender cómo funcionan las cosas, ¿no? (Magos Herrera, cantante, 50 años)

Conociendo que existe esta competencia dentro del subcampo, para la cual los agentes (las y los jazzistas) ocupan ciertos recursos que funcionen como capitales, observamos que existe un *juego* y una *illusio*, un interés por jugarlo, porque por eso es que el *juego* sigue vigente y funcionando: “Quienes participan en él tienen un conjunto de intereses comunes, un lenguaje, una "complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos"; por eso, el hecho de intervenir en la lucha contribuye a la reproducción del juego mediante la creencia en el valor de ese juego. Sobre esa complicidad básica se construyen las posiciones enfrentadas” (García-Canclini en Bourdieu, p. 7). Las jazzistas apuntan:

pues justo tienes una fuente de ingresos y tienes como la fortuna de ser *bookeado* o agendado, este, constantemente. Eh, y pues dar a conocer tu trabajo a personas, al público que, o sea, el público va a esos clubes, este, la gran mayoría, porque también hay de todo, pero justo a escuchar esa música y a apreciarla. Entonces puedes conectar con esas personas. También, en

los clubes no nada más agendan conciertos, también lo que se hace mucho, lo que se estila mucho son las famosas *Jam Sessions*, donde los músicos pues se reúnen y conectan, ¿no?, a través de la música. Entonces esa sería como otra ventaja de estar ahí presente, conoces músicos que a lo mejor tienen los mismos intereses que tú y comienzas a armar proyectos o a escribir música con ellos y demás, entonces, digamos que esas serían las ventajas. (Ammy Romo, cantante, 26 años)

Pues también le veo el pro de que pues es un lugar en donde puedes estar tocando la música, o sea, tu proyecto musical, pues las cosas se van fogueando y van madurando y de alguna manera te preparan para otros escenarios más grandes o festivales o giras o tal, o sea, creo que todo eso es una cosa así fantástica y, a parte, pues los lugares de jazz de alguna manera generan una comunidad. (Iraida Noriega, cantante, 50 años)

Para lograr la oportunidad de presentarse en un escenario dedicado a este género musical, si los jazzistas no son invitados, deben, como se dice coloquialmente, “tocar puertas”, arriesgándose a recibir negativas por no ser aún reconocidos dentro de este mundo, entrando en un círculo vicioso donde, como no los contratan, continúan siendo desconocidos y por esto mismo, sus propuestas musicales no son bienvenidas.

también me ha tocado el yo contactarme con los lugares y decir “oye, este en mi proyecto, aquí está mi carpeta o mi *press kit*, que es un documento donde tú pues te presentas, ¿no? Qué es lo que haces, quiénes son tus integrantes, algunos videos, envías tu correo o envías un *whatsapp*, este, y entonces es ahí cuando ya si te va bien, pues te contactan, ¿no?, para darte alguna fecha. Eh, o a veces ha sido no de manera virtual, a veces ha sido de manera presencial, de que platicas con el dueño del lugar, les platicas de tu proyecto y pues les atrae y ya te agendan. Entonces pues ha sido de esas dos maneras. [...] Creo que buscan en su mayoría que sea algo que atraiga al público, que sea conocido para el público, que no sea como algo completamente nuevo, que al momento de ellos escuchar o ver tu video o tu material puedan ver una calidad musical, una calidad completa, integral, desde la imagen que tienes, cómo estás en el escenario, creo que también influye quién eres, cuál es tu trayectoria, y como ya mencioné, pues que, que pueda conectar con el público para que entonces ese club pueda llenarse y pues todos salgamos contentos, ¿no? Que sea algo como redituable.” (Ammy Romo, cantante, 26 años)

yo creo que cualquier estado de la República lo que ellos buscan es que jales gente, ¿no?, que les llenes el lugar. Este, pero en Ciudad de México todavía es más abierto, creo que hay más chance de que si les gusta cómo tocas, si tienes como tú propia propuesta de jazz, tú propia música o si tienes un tono bonito o si, o sea, si les gusta lo que haces, ellos te van a llamar. Buscan que no seas, eh, que no seas conflictivo, que llegues bien presentable, ¿no?, o sea porque

luego te encuentras cada... que no seas borracho, ¿no?, y todo ese tipo de detalles. Entonces, eh, si tú cumples con la parte creativa y la parte de trabajo profesional no vas a tener ningún problema y no te va a faltar el trabajo en la Ciudad de México, es súper noble la Ciudad de México, cualquiera encuentra trabajo en la Ciudad de México, me consta que sí. (Dulce Resillas, pianista, 43 años)

Ante la falta de oportunidades o el hecho de que audicionar y esperar que les llamen tome más tiempo para ser reconocidos, las y los músicos optan por ciertas estrategias para abrirse paso en esta carrera: “[...] las estrategias “...no son el producto de la obediencia a la regla, sino el producto del sentido del juego”, mismo que se ajusta para elegir el mejor partido posible, dado el juego que se dispone (el volumen y la composición de capital cultural, la percepción de la situación y el campo o campos dentro de los que se está jugando)” (Andión-Gamboa, 1999, p. 32). En este sentido se sostiene lo siguiente:

Pero, es que... pero, es que, sí ayuda si, si te dan, por ejemplo, una audición, ¿no? Y también influye mucho el músico, ¿no? O sea, si no tengo un reconocimiento, pero me hago un demo o, te digo, yo he hecho eso, ¿no? Les digo “si quieres tal jueves no me pagues y déjame audicionar”. No, y hasta ellos mismos: “no, no, ¿cómo crees? Sí te pago”. Y ya, me dejan presentarlo y ya, me dejan tener también mi oportunidad de, de embelesar al público –ríe–. (Karla Sarmiento, guitarrista, 38 años)

cuando tienes un grupo de puras mujeres, sí... sí tiene un extra en llamar la atención de las personas que te llaman, porque les parece pues totalmente tan distinto esta presencia escénica de cuatro o tres, o cinco o dos mujeres o las que sean [...] Pero sí siento que muchas veces es distinto como se supone que se tiene que presentar una mujer en un escenario a como se tenga que presentar un hombre, este... yo ya renuncié a los tacones, porque no puedo y... pero también te digo, no se trata como de también sufrirlo todo, también me gusta ponerme el vestido de brillitos, pues sí está bonito. Me gusta, pero... si es una presencia escénica, si es una calidad musical, si es también una extroversión a la hora de entretener a tu público, creo que sí, buscan eso. (Alba Rosas, cantante y pianista, 37 años)

Pues es que ahorita en el radio está a todo lo que da el reggaetón, “pues ahora todos los jazzistas a tocar reggaetón pa’ que les guste”. Pues no, más bien es, yo hago tal cosa, como en la realidad de comunicación que existe hoy, puedo tener acceso, puedo acceder, otra vez la palabra acceso, ¿no? Puedo acceder a aquellos oídos, a aquellas personas, que resuenen con este tipo de música, y va a haber. Ahora, si son millones o son dos, pues es lo que es, ¿no? Pero, pero tener, o sea,



creo que el reto es en cómo llegar, cómo acceder a la posibilidad de llegar a los públicos que resuenan con lo que tú haces.” (Magos Herrera, cantante, 50 años)

Como ya se mencionó anteriormente, los agentes sociales que dominan el capital del subcampo ejercen el *poder simbólico*, el cual no puede verse a simple vista, no se impone, sino que existe en la complicidad y colaboración de quienes dominan y quienes se subordinan. Los primeros confirman o transforman la visión del mundo, del subcampo. Parte importante que conforma el subcampo jazzístico son los dueños o gestores de los espacios dedicados a esta música. Al ser quienes poseen los recursos (espacios físicos, difusión, público asistente, etc.) necesarios para desempeñar tocadas y conciertos, muchas veces imponen sus condiciones y sus intereses, ejerciendo el poder simbólico sobre quienes tienen interés de presentarse en estos lugares.

no siempre fue bien remunerado y no siempre los lugares van a remunerar bien. Desafortunadamente sigue pasando mucho esto de “ay, si no van tantas personas o si no van cien personas, si llegaron noventa y ocho, no te pago, porque fueron menos de cien, y yo me lo quedo”. (Citlalli Toledo, cantante, 30 años)

otros festivales donde te dicen: “ok, aquí están 25 boletos que tienes que vender de trescientos pesos”, dices: “¡oye!”. Entonces, ¿sabes? Nos sobajan y nos sobajamos al mismo tiempo. (Elizabeth Meza, cantante)

Asimismo, existe una dominación masculina presente en la esfera del jazz mexicano. Y es que, como vimos en apartados anteriores<sup>3</sup>, para Bourdieu, las mujeres se convierten en objetos simbólicos bajo la dominación masculina, pues su ser existe para ser percibido, causando una dependencia simbólica e inseguridad hacia sus cuerpos, ya que existen para ser mirados por otros. Por ello, se espera que sean femeninas, simpáticas, atentas, discretas y sumisas, complaciendo las expectativas masculinas. Por otro lado, es por la misma dominación masculina y la constante tensión de los hombres por probar su virilidad que se dificulta la entrada de exponentes femeninos en los campos que por mucho tiempo estuvieron reservados para los varones. Al respecto, las jazzistas señalan lo siguiente:

De hecho, se han hecho estadísticas al respecto en los festivales de música de México, de qué porcentaje hay de mujeres músicas y qué porcentaje hay de hombres, y siempre salimos perdiendo. Generalmente en toda esta cuestión de los festivales vienen diciendo que... es porque

---

<sup>3</sup> Véase el apartado 1.3 La mujer en el jazz

no hay [...] Yo creo que sí, este, o sea, es visibilizarnos, es que nos escuchen, es decir estamos aquí, y también conforme te vas haciendo de una carpeta más grande de presentaciones, pues es más fácil que te llamen de nuevo y que tengas este lugar. (Alba Rosas, cantante y pianista, 37 años)

Es un ambiente muy machista sobre todo porque hay una tendencia a considerar a las mujeres como cantantes únicamente y como que de pronto es que, pues también tocamos y, o sea, somos instrumentistas, pero también hay que como justificar un montón como su conocimiento; o sea, cuando como hay una cosa de querer compartir como una idea o proponer una idea de pronto como que tienes que justificar, así como que sabes, ¿no? Cuando probablemente hay algún güey por ahí que... *okay*, que sabe, pero tal vez no necesita tanto como demostrar, digamos, o sea, como que está mucho más como sobreentendido que ellos son los que saben. (Alina Maldonado, violinista, 32 años)

Creo que tiene que ver mucho con el estereotipo de que incluso para muchos grupos es casi indispensable de que haya una cantante, ¿no? Sobre todo si es como de eventos o si es, ah, algo para más comercial, a fuerza quieren que se vea bien, este, ya si canta pues es un plus pero que se vea bien, entonces es parte del *show business*. (Dulce Resillas, pianista, 43 años)

el tema de género es una cosa de todos los días, ¿no? O sea, es llegar a un ensayo y asumir que, porque eres mujer, o sea, este, estás disponible; no, estás trabajando, estás en tu lugar de trabajo, no estás disponible, no, o sea, no estás en oferta, no es un mercado. [...] ¿Cómo puedo combatir esto? Pues preparándome, ¿no? O sea, siendo una, un músico lo suficientemente fuerte y, y profesional al nivel en el que quiero hacerlo, en donde no hay excusa, ¿no? O sea, creo que una de las tareas justamente para ir sanando este gran problema del machismo y del, y del tema de género es, pues ni modo, tenemos que prepararnos tres veces más, ser sumamente competitivas, ser sumamente eficientes, en el que no hay cabida, te contratan por lo que haces, punto. (Magos Herrera, cantante, 50 años)

Ahora que hemos repasado el contexto que sustenta al jazz en México y al tener un primer acercamiento a cómo es percibido por las mujeres que se desempeñan en esta carrera musical, podemos pasar a conocer a profundidad las particularidades del mundo jazzístico femenino, las experiencias, creencias, los obstáculos y las estrategias que se implementan.

## Capítulo 3

### Constitución del habitus en las jazzistas mexicanas

#### 3. 1. El panorama actual para las mujeres en el jazz

Actualmente pueden apreciarse mujeres siendo parte de o liderando diversos proyectos, tanto en las corrientes más vanguardistas del jazz, como en lo mainstream, dejando de ser un elemento exótico y decorativo para ser protagonistas de esta música. De acuerdo con Gardeta (2017), en las nominaciones a los mejores artistas de jazz de la revista DownBeat, uno de los principales medios que cubren este género musical y que existe desde 1934, el número de mujeres se quintuplicó de 2002 a 2017, y el número de mujeres premiadas creció diez veces. Contando éste y otros medios internacionales especializados, no sólo con la presencia de vocalistas, sino instrumentistas, compositoras y directoras, tales como la saxofonista Jane Ira Bloom, la violinista Regina Carter, la baterista Terry Lyne Carrington, la directora de orquesta Maria Schneider, la cantante, contrabajista y bajista Esperanza Spalding, la guitarrista Mary Halvorson, y la compositora, pianista y directora de orquesta Carla Bley, entre muchas otras.

Sin embargo, a pesar de que la presencia femenina cobra mayor relevancia en la industria, como también puede apreciarse con las ganadoras de los premios Grammy en las categorías de jazz, el sexismo aún puede identificarse en la publicidad de las compañías discográficas, que enfatizan el aspecto físico de las músicas y echan mano de la típica imagen glamurosa y sensual de las cantantes. Asimismo, en los festivales de jazz en todo el mundo continúa un sesgo a favor de los músicos masculinos:

aunque la vigencia de grandes o pequeños festivales anuales dedicados a mujeres del jazz, repartidos por todo el mundo, desde Melbourne o Sidney en Australia hasta Gotemburgo en Suecia, pasando por los prestigiosos Mary Lou Williams Women In Jazz Festival, que se celebra en Washington, o el International Women in Jazz Festival de Nueva York, son un indicativo de que aún han de pasar años para que la igualdad del hombre y la mujer en el jazz sea un factor que deje sin sentido este tipo de festivales. (Gardeta, 2017).

Pero el sexismo publicitario, influenciado por Estados Unidos, la falta de representación femenina en los festivales y la necesidad de que existan algunos dedicados exclusivamente a ellas, podrían no ser los únicos problemas, ya que tal parece que el número de mujeres en la

escena jazzística en general, continúa siendo sumamente desigual en relación con su contraparte. La jazzista Bidy Healey (2016) escribió un artículo donde opina y argumenta respecto a la poca representación femenina y la deserción de mujeres en el mundo jazz, tras realizar un estudio en el que entrevistó a músicas en este ámbito para estudiar por qué muchas de ellas abandonan la escena al llegar a la universidad. De acuerdo con su investigación, y como hemos visto hasta ahora, históricamente se consideraba que las cualidades para salir adelante en el mundo del jazz eran estereotípicamente masculinas, como la agresividad, la ambición y la autoconfianza. Señala que un artículo de 1940 de la revista *Down Beat* aseguraba que “las mujeres pueden ser buenas chicas o tocar como hombres” (Healey, 2016).

Ante la antigua creencia de “hacer las cosas como hombre”, Healey cita diversos estudios neurológicos, como “Gender and instrument associations, stereotypes, and stratification: A literature review” de Gina Wych (2012), e “Intrinsic-Mastery Motivation in Instrumental Music: Extension of a Higher Order Construct” de Charles Schmidt (2007), entre otros, que explican que el género no tiene efecto en la capacidad de una persona para aprender un instrumento en particular ni en la capacidad para improvisar ni en la motivación para la práctica y ejercicio musical. Si bien, llegó a encontrarse que el cerebro femenino tiene una organización más simétrica que el masculino, y que al realizar tareas musicales las mujeres tienden a tener valores de coherencia interhemisférica más altos, es decir, mayor sincronía entre ambos hemisferios cerebrales, no existe diferencia en el desempeño musical entre ambos géneros. Sin embargo, pocas instrumentistas lograron sobresalir en la historia del jazz. La mayoría fue pasada por alto. (Healey, 2016).

En párrafos anteriores repasamos cómo los roles de género y las mentalidades de las épocas a lo largo de las cuales el jazz ha estado presente, resultaron sumamente significativas a la hora del desempeño de un papel en la música para hombres y mujeres. Pero, ¿podemos decir que estas ideas han sido superadas hoy en día? O, por el contrario, ¿podemos encontrar vestigios de estos pensamientos? Healey (2016) retoma el trabajo “The Sex-Stereotyping of Musical Instruments” de los autores Abeles y Porter (1978), que habla acerca de cómo a ciertos objetos o actividades se les relaciona con un género, masculino o femenino (gendering), lo que ocurre incluso con instrumentos musicales. Mientras que el piano, el violín y la flauta se consideran típicamente femeninos, la batería, el bajo y la guitarra se consideran masculinos. Por lo que los instrumentos que se encuentran típicamente en el jazz están asociados con la masculinidad. Percepción que afecta incluso a niños desde los cuatro años, siendo los padres

quienes suelen ser propensos a animarlos a tocar instrumentos “de su género”. Así, explica la autora, cuando las niñas y las mujeres perciben que un tema es más apropiado para los hombres, no se desempeñan al mismo nivel que sus contrapartes masculinas. “El tema de la selección de instrumentos depende no solo de las asociaciones instrumento-género, sino también de la creencia de que los instrumentos 'masculinos' son adecuados para el jazz y los instrumentos 'femeninos' no lo son, lo que refuerza la exclusión de las mujeres del jazz” (Healey, 2016).

Esto se torna en un círculo vicioso en el que existen menos mujeres ejecutantes de ciertos instrumentos, por lo que su falta de representación afecta la psique y posibilidades de éxito de las nuevas generaciones y contribuye a que la ausencia femenina en el jazz se perpetúe. Para Healey (2016) la ausencia de modelos a seguir afecta negativamente las expectativas de éxito en un campo determinado, y las desigualdades de la industria musical contribuyen a la deserción de las artistas, a que más mujeres logren sobresalir como modelos a seguir y a las expectativas de éxito de las mujeres.

Ante cómo mayor representación femenina ayudaría a mejorar la presencia y el rol de las mujeres en el jazz, Romero (2021) tiene una postura un poco diferente. Considera estar de acuerdo con ello hasta cierto punto, ya que existen los casos de mujeres que se dedicaron a la música gracias a modelos a seguir masculinos, como el caso de Hiromi Uehara con Oscar Peterson y Erroll Garner. Sin embargo, no desacredita que ver a más mujeres preparadas en el jazz motivaría a las nuevas generaciones (Romero, 2021).

Entonces, a pesar de los esfuerzos por establecer derechos y oportunidades favorables en la misma medida tanto para hombres como para mujeres, los estereotipos y roles de género, que en buena medida determinan el comportamiento y actuar de los agentes sociales, continúan presentes hasta nuestros días, muchas veces a simple vista y otras escondidos en los lugares menos esperados, como en la escena del jazz, como teoriza Healey (2016).

Finalmente, de acuerdo con estudios y entrevistas, Healey (2016) encontró que algunos factores para que las mujeres deserten del mundo jazzístico son: los roles de género en instrumentos musicales (gendering) o, como Romero (2021) lo denomina en español, generización; la ausencia de mujeres como modelos a seguir, lo que afecta las expectativas de éxito en un campo, moldeando las elecciones de las mujeres en cuanto a qué camino y carrera seguir; ser excluidas socialmente por sus colegas masculinos, como actividades y charlas grupales y reuniones después de conciertos; y las críticas negativas al desempeñar papeles de

liderazgo. Claro, la percepción de desigualdad y falta de oportunidades no es percibida por todas las mujeres desempeñándose en esta profesión, como señala Romero (2021), que cita el caso de la pianista Hiromi Uehara, a quien tuvo oportunidad de entrevistar, quien considera no haber tenido problemas por su género (Romero, 2021). Así, Healey concluye que:

La perspectiva de encontrar un lugar dentro de esta comunidad tradicionalmente dominada por hombres es un elemento disuasorio para el desarrollo de mujeres músicas, porque la evidencia es clara de que trabajar duro para lograr el éxito en un campo dominado por hombres no siempre conduce a la aceptación. El canon de instrumentistas consagrado en la educación jazzística es casi exclusivamente masculino (Healey, 2016).

### **3. 2. ¿Qué pasa en el panorama mexicano?**

La periodista y crítica de jazz Estefanía Romero (2021) realizó una investigación acerca de las mujeres jazzistas mexicanas. Estima que de 705 músicos de jazz en México, 638 son hombres y 67 mujeres, de las cuales 45 son cantantes y 22 son instrumentistas. Es decir, 90.49% de hombres y 9.5% de mujeres, de las cuales 6.38% son cantantes y 3.12% son instrumentistas (Romero, 2021).

En JAZZUV, facultad de jazz de la Universidad Veracruzana, de 104 estudiantes de licenciatura, 12 son mujeres (el 11.5%), de las cuales 8 son cantantes y 4 son instrumentistas instrumentistas. Cita a la pianista Patricia “Pilla” Piano, que, como docente de la Universidad de Chiapas, asegura que no hay más del 10-15% de mujeres, de la matrícula total de estudiantes (Romero, 2021). Asimismo, en comparación a datos de la Encuesta Nacional de Empleos hecha por el INEGI se observa que en el 2021 los hombres músicos representaban el 92.2% y las mujeres solo un 7.83% (DataMéxico, 2021).

Por ello, Romero (2021) realizó un estudio con 7 mujeres del gremio jazzístico del país con el fin de confirmar si observan pocas mujeres en el jazz mexicano y cuáles serían las causas. De acuerdo con su estudio, las causas por las que las mujeres son menos en el ámbito jazzístico, a pesar de que diversas investigaciones señalan que no existen diferencias en cuanto a la capacidad musical entre hombres y mujeres, son: la “generización” de los instrumentos (gendering), el hecho de obtener un reconocimiento tardío, carecer de difusión, sentir una falta de preparación, depender del trabajo de los hombres, no disponer de representación mediática, temer a los trabajos nocturnos, sentir miedo a la exposición y a la crítica, ser rechazadas en proyectos creados por hombres y sufrir acoso. Las participantes nacidas a finales de los

ochentas y noventas, es decir, que se encuentran en un rango de edad entre 25 y 35 años fueron quienes menos consideraron que existan barreras de género para las mujeres en el jazz, mientras que las mujeres nacidas entre la década de los sesenta y mediados de los ochenta, es decir, de 38, 48 y 63 años, mencionaron un sesgo en las oportunidades hacia el género femenino.

Las conclusiones a las que llegó su estudio son que los estigmas en función del género se siguen perpetuando por estar “escondidos en la cultura mexicana, lo cual se evidencia en una sociedad capaz de generar más hombres como músicos, y más mujeres como cantantes que como instrumentistas” (Romero, 2021). Según la autora, en México existen tanto mujeres que piensan que el ambiente jazzístico es igualitario para hombres y mujeres, como quienes piensan lo contrario. Algunas señalaron que la mayoría de los hombres no soporta que una mujer los dirija. Sin embargo, ninguna opina que las mujeres tengan más cualidades que los hombres. Algunas situaciones, como el acoso, podrían dificultar que una mujer acceda al gremio jazzístico.

Además, en muchos casos...

las mujeres jazzistas no se preparan lo suficiente o dependen demasiado de quienes les apoyan con arreglos y producciones; asimismo, se señaló que no existe la suficiente representación en los medios de mujeres en el jazz, para inspirar a las niñas a emprender una carrera de esta índole; y que en muchos casos ser música implica nocturnos que le pueden dar miedo a una mujer. También se indicó que las mujeres tienden a tener miedo a la exposición y a los comentarios crueles por parte de sus colegas hombres, que son mayoría; motivo por el cual optan por hacer otras cosas relacionadas con el jazz, como producir. (Romero, 2021).

Las estadísticas y las opiniones coincidieron en que hay menos mujeres que hombres en el jazz mexicano y que la mayoría de las mujeres son cantantes. Existe la impresión de que se tiende a dar más proyección a éstas, por encima de las instrumentistas, siendo que muchas de ellas no cuentan con una formación sólida en el jazz, probablemente por preocuparse más por su exterior que por su preparación musical, fruto de la imagen atractiva que se busca en las cantantes. Lo anterior es permitido por la audiencia debido a su nulo conocimiento sobre el jazz y porque “vivimos en una cultura de la condescendencia hacia el artista: no exigimos calidad y se le aplaude a lo que sea ‘por respeto’” (Romero, 2021). Asimismo, existe una

preocupación porque se le suele dar más peso al aspecto físico que al trabajo profesional de las mujeres a la hora de obtener más exposición y aceptación en el gremio.

Soy Iraida Beatriz Noriega Rodríguez, tengo cincuenta años y mi, digamos, mi instrumento principal o mi labor principal ha sido como cantante y en el paso de los años y de estar estudiando y del mismo camino, he incursionado en otras áreas de la música y el jazz, tanto como arreglista, como compositora, como productora... He incursionado también con el paso de los años en la labor docente, creando contenidos de educación vocal, de educación musical. [...] mi papá fue músico, Freddy Noriega, era pianista y cantante, y era como muy fan del jazz. Mi mamá ha sido educadora toda la vida, es cubana. Y mi abuela cubana también fue cantante en Cuba. [...] Ya como a los 14-15 años, 15, en realidad, empecé a ir a cantar con mi papá los fines de semana porque yo estaba entrando a la prepa, entonces era como sólo viernes y sábados iba a cantar con mi papá. Y como desde chiquita iba a visitar la familia de Nueva York, desde chiquita yo escuché este viaje de “Iraida va a venir para acá y ella va a estar aquí en Broadway y en Juilliard y ella va a estar en...”. Entonces como que ya había esta onda de que yo cuando terminé la prepa, les dije a mis papás: “perfecto, estoy lista para irme a Nueva York”. Uno nunca está listo para nada, pero yo asumía que el siguiente paso en mi destino era éste, porque toda la vida escuché eso (Iraida Noriega, Cantante, 50 años)

me acuerdo que cuando yo tenía alrededor de 10 casi 11 años mi mamá un día me dijo: “oye ¿sabes qué?, sería una muy buena idea que aprendieras a tocar este pues la guitarra, ¿no? Y bueno para ese entonces yo había eh... probado con algunas actividades culturales... no sé, danza, pintura, eh, manualidades, eh, incluso la jarana que es el baile típico de mi estado ¿no? Así que dije “bueno me parece una buena idea”, entonces pues me metí a clases de guitarra, ahí aprendí eh...música tradicional Yucateca y música tradicional cubana porque hay mucha influencia cubana en Yucatán. Entonces pues aprendí con un trovador muy famoso de... de... de Yucatán que es forma parte de un trio igual muy famoso que se llama “Trovano” y es el bajista y él me... me daba clases, me empezó a enseñar. (Abril Sánchez, guitarrista, 25 años)

Para entender el panorama histórico y actual de las mujeres en el jazz y cómo han logrado posicionarse dentro de la esfera es necesario comprender el concepto que planteó el sociólogo Pierre Bourdieu *habitus*, el cual desarrolló como:

Condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* durables y transferibles que funcionan como principios generadores y organizaciones de prácticas y de representaciones que pueden adaptarse objetivamente a su meta sin suponer el proyecto consciente de fines



ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser en nada producto de la obediencia a reglas y, además de ser todo eso, están colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Chevalier, S. y Chauviré, C., 2011)

Es decir, el *habitus* permite que las personas de un entorno social homogéneo tiendan a compartir estilos de vida, pues sus recursos, estrategias y formas de evaluar el mundo son parecidos. Así, los sistemas simbólicos<sup>4</sup> tienen un poder estructurante porque permiten la integración y el orden social de todos los agentes sociales (Andión-Gamboa, 2022, martes 11 de enero).

El espacio social donde las jazzistas se desarrollaron incentivó a que tomarán la decisión de seguir el mismo camino que su familia en la música. Adquirieron un conjunto de capacidades intelectuales con los que obtuvieron conocimientos prácticos, los cuales les permitieron adquirir el lenguaje indispensable para la producción y presentación objetiva del sentido común en la realidad cotidiana, un claro ejemplo es parte de lo que nos comentó Iraida: “asumía que el siguiente paso en mi destino era éste, porque toda la vida escuché eso”.

El *habitus* se constituye desde la infancia, mediante la socialización, en una determinada posición y clase social. Este tiende a reproducir las condiciones de existencia, es decir, los padres pueden influir para que los hijos mantengan el mismo o mayor capital de lo que ellos obtuvieron (Canal Resúmenes Entelekia, 2020).

Por influencia de mi maestro de piano me fui a hacer examen a la nacional de música que es de la UNAM [...] Me gusta mucho el jazz de la mmm clásico, el jazz de los años cuarenta Charlie Parker, este eeh y bueno todos los íconos, Miles Davis, todos ellos, Ella Fitzgerald eeh Billie Holiday, Maggy Schneider que es una directora de big bang y compositora eeh de jazz muy sobresaliente, hay otra que se llama Renee Rosnes que es una pianista extraordinaria, eeh Giromi, también una chica oriental pianista extraordinaria también y bueno, músicos te puedo enumerar muchísimos eeh definitivamente mmm las influencias son muy importantes y pues bueno, hay hombres también Oscar Peterson, Bill Evans eeh McCoy Tyner (Dulce Resillas, pianista, 43 años)

Así pues, el *habitus* va ligado a los conceptos que propone el sociólogo *campo* y *capitales*, antes mencionados, pues designan las estructuras sociales que lo producen y

---

<sup>4</sup> Los sistemas simbólicos son creados por los grupos humanos para sistematizar, formalizar, formular y reformular la realidad (Posgrado en ciencias antropológicas, s.f.)

transforman. Hay un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones, en la lucha por formas específicas de dominio y monopolio de un tipo de capital eficiente en él (Sanchez, 2007).

En este mismo espacio se gestan luchas de poder en tanto, los agentes sociales se esfuerzan por conseguir diferentes formas de capital que puedan brindarles una posición y un lugar en la estructura social”. Es decir que, las posibilidades de actuar de los individuos, estarán condicionadas por las relaciones de poder del campo social en el que desarrollan su existencia. A su vez, la posición que los sujetos ocupan en el campo, estará relacionada con la estructura y el volumen de su capital (Paez, 2016).

comencé, como contaba antes, en los festivales de jazz de la Escuela Superior de Música, que sí han tomado gran importancia en la escena del jazz, y pues bueno, yo tuve el privilegio de estar en esa escuela y por ende, lograr presentarme ahí desde que era alumna. [...] me ayudó justo a conectar con músicos que tenían los mismos intereses, no me sentía aislada estudiando nada más en mi cuarto. Era una experiencia el ir todos los días a mi escuela y aprender de mis compañeros. Teníamos materias como ensamble de Jazz, eh, y teníamos también la Big Band, por ejemplo, donde eran clases grupales donde ibas a tocar, entonces, eh, como que estrechabas esas relaciones con tus compañeros, se hacía una amistad y pues ibas, este, conectando para poder realizar esos proyectos. [...] Cuando yo inicié con el trío vocal de Las Swing Sisters, cuando, fui parte gracias a que la maestra de Ali, le contó “este, yo tengo, conozco a una chica que estudió en la Escuela Superior de Música, sabe de jazz, sabe de improvisación, creo que quedaría muy bien para tu proyecto”, entonces me hablaron por eso. [...] Siento que tiene gran peso por estas dos razones, por conectar con muchas personas que tienen los mismos intereses que tú y el estar en constante crecimiento con ellos, pero también el saber o poner en tu currículum que estudiaste ahí, creo que te abre bastantes puertas (Ammy Romo, cantante, 26 años)

para pagar las cuentas empecé a cantar en barecitos con mi guitarra, y posteriormente me metí a estudiar música en Estados Unidos ya de manera digamos profesional. [...] yo me metí a estudiar en Estados Unidos, en Los Ángeles, en una escuela que se llama My Sunshines Institute y posteriormente estuve estudiando en New England Conservatory en Boston, luego regresé a México, bueno me gradué de la escuela superior en México, o sea, como que tuve varias aproximaciones académicas (Magos Herrera, cantante, 50 años).

La mayoría de las jazzistas entrevistadas adquirieron un capital cultural institucionalizado musical, es decir, tuvieron una formación especializada en la música para

poder posicionarse dentro de la esfera del jazz, pero no solo adquirieron un tipo de capital, el capital económico también fue adquirido, ya que para poder entrar al campo musical, tuvieron que cubrir gastos de las instituciones a las que pertenecieron. Un claro ejemplo es con Magos Herrera, ella tuvo que hacerse de recursos económicos para posteriormente irse a estudiar EE. UU.

Tras la adquisición de capitales culturales y económicos surgen otros dos tipos de capital entre las jazzistas, el social y el simbólico. Por medio de los dos primeros pudieron tener una posición dentro del campo musical y posteriormente adentrarse específicamente a la esfera del jazz. El capital social lo fueron adquiriendo durante sus estudios al hacer lazos con sus compañeros y profesores, tal es el caso de Ammy que durante su época como estudiante aprovechó a conectar con sus compañeros y aprender incluso de ellos y no solo fue ella, sino como la mayoría de nuestras entrevistadas lo comentan, “se fueron armando de amistades con las que congeniaran y tuvieran los mismos objetivos”. En cuanto al capital simbólico, frente a estas relaciones que ellas ya habían concretado comenzaron a ganar prestigio y reconocimiento entre sus propios colegas por lo que se les facilitaba participar o ser invitadas a nuevos proyectos, festivales, ensambles, etc.

La relación de un habitus como sistema de percepción y acción (generados en condiciones objetivas de existencia) y la aplicación pertinente y casi perfectamente ajustada en una situación social dada, engendra este "punto ciego" en la conciencia del agente por su participación práctica en el juego social o en el juego campal: La ignorancia de todo lo que está tácitamente acordado a través de la inversión en el campo y el interés que se tiene en su existencia misma y en su perpetuación, en todo en lo que ahí se juega, así como la inconsciencia de los presupuestos impensados que el juego produce y reproduce sin cesar, son tanto más totales cuanto la entrada en el juego y los aprendizajes asociados, y se efectúan de modo más insensible y más precoz, siendo el límite haber nacido dentro del juego, con el juego. (Andión-Gamboa, 2022, martes 11 de enero)

La percepción femenina y la percepción masculina son muy distintas. No estoy diciendo que la percepción masculina esté mal por ejemplo, simplemente siento que lo femenino tiene eso, no? el toque, así como pues de la mujer. [...] Más que otra cosa es la personalidad, el toque y con toque no sé si me están entendiendo lo que quiero decir con el toque, o sea es como de... cómo te aproximas a tu instrumento, no? con qué sensibilidad te aproximas a tu instrumento creo que

eso es lo que hace la diferencia. No sé, personalmente me parece que tal vez el toque femenino, la sensibilidad femenina, de pronto pueda ser como, pueda jugar más con la dinámicas y de pronto ser súper delicado y súper bonito, pero también tener una fuerza y un poder muy grande y tal vez el toque masculino pueda ser un poquito más intenso todo el tiempo (Citlalli Toledo, cantante, 30 años).

Por ser mujer tuve que navegar de una forma distinta que, si hubiera sido hombre, ¿no? O sea, como que le tuve que remar un poquito más fuerte de lo que normalmente debía de haber remado, por el hecho de ser mujer y tuve que, ¿no? O sea, este, en el ánimo de ser, pues congruente, eh, de estar alineada a lo que creo, ¿no? Este, y como creo y pues ser, exacto, como mantenerme alineada a lo que quiero, como lo quiero y la integridad de ello pues sí, sí le tuve que remar un poquito más fuerte (Magos Herrera, cantante, 50 años).

Ocupar una determinada posición en la esfera del jazz habilitó en las mujeres la conformación de determinadas disposiciones, formas de pensar y de actuar. En el caso de las jazzistas entrevistadas, en su mayoría, se percataron de algunas diferencias entre ellas y los hombres, entre las que se encontraban: la forma de ejecución, pues sentían que en su caso era algo más “delicado”, con una “energía” diferente, incluso algunas sentían que su ejecución era más lenta a comparación de los hombres respecto a su instrumento (guitarra). Por otro lado, también hacían mención sobre su forma de vestir en comparación con las mujeres, ya que los hombres “visten más sencillo” y las mujeres tienen que vestir siempre de manera “sensual” por el cliché que se ha formado respecto a la imagen de la cantante dentro del jazz.

también he trabajado con un grupo que se llama Jazz Two Band de puras mujeres que... se tocan estándares de jazz y arreglos llevados al estilo del jazz de canciones de pop o de rock [...] porque también hay orquestas sólo de mujeres y...creo que este eso nos ayuda haciéndonos más fuertes. De repente no nada más tienes que abrirte espacio tú solita, si no que tienes un equipo [...]también ha habido cosas de impulso que siento claramente, como sororidad de decir: a ver vamos a darle una oportunidad a esta chava, otra mujer así de, a ver aquí nada más estoy yo y está ella, vamos a darle pa' arriba. Entonces sí, esto va marcando ciertas diferencias. Hay que ponerse la piel un poquito más gruesa, muchas veces, porque toda la cuestión del machismo sigue existiendo [...] Por ejemplo, algún profesor de estos que te comento sí fue demandado por una chica, este por acoso, de hecho, dos ahorita que lo recuerdo, dos fueron demandados por acoso, este corridos de la escuela ehh y fuera de eso... no sé, a veces, a veces lo único que una puede en ese momento, quisiéramos otra cosa; pero de poder, es salirse de esa situación [...] en principio eso puede ser difícil según las experiencias que te hayan tocado ¿no? O sea, en mi

caso me ha costado a mí tiempo saber levantar la voz y como decía hace rato, NO ES QUE NO QUISIERA, es que no sabía cómo. Afortunadamente, ahora siento que estoy en otro lugar, pero a veces la opción era sólo irse o tratar de soportar lo que pasará. Por ejemplo, imagínate una vez me invitan a tocar en un escenario y voy muy contenta, me voy subiendo al escenario y gritan: ¡Qué tetotas, se va a caer del escenario de esas tetotas! (suspira y cierra los ojos) ahhh y reponerse de esa y seguir en el escenario tocando como si nada, cuando en realidad lo que quiere es (levanta su mano en forma de puño, ríe) tomar alguna acción. (Alba Rosas, cantante y pianista, 37 años)

tengo un sexteto vocal. He hecho muchas otras cosas en el pasado tuve una banda de jazz con fusión de rap que se llamaba “Javier” [...] Después formé parte de la banda de Iraida Noriega, “La Groovy Band” ehh haciendo los coros de Iraida. [...] Cantó como solista en mi proyecto como Citlalli Toledo, en donde mi música se enfoca a canciones escritas por mi y en general ahora es más que solo jazz...(Citlalli Toledo, cantante, 30 años).

Pese a que durante su formación laboral y estudiantil se les han presentado distintos obstáculos, como fue el caso de la mayoría de las jazzistas entrevistadas que tuvieron que lidiar con comentarios machistas o sexualizados, rechazar trabajos por no contribuir a los estereotipos, entre otras cosas más, ellas han sabido implementar medidas para seguir dentro de la esfera como el hecho de juntarse con más mujeres para formar ensambles, es decir, que apuestan por estrategias para conservar sus capitales dentro del juego.<sup>5</sup>

La trayectoria que tuvieron las jazzistas demostró por un lado la importancia de las estructuras sociales externas en donde se refieren específicamente a las instituciones de música como un apoyo para el desarrollo de su aprendizaje musical, así como de las relaciones que se forman dentro de este espacio social. Esto lo analizamos como un factor de ventaja ya que les ha permitido establecer conexiones que les han dado diferentes oportunidades:

Pues creo que siempre he estado de la mano de estudiar música o estudiar algún tipo de arte y querer crear algo ¿sabes? Este... y me di cuenta al estudiar jazz que... es algo muy elemental estudiar los standars de jazz que son composiciones de gente de la época [...] sí y no, no te hace tocar mejor, pero si te hace, o sea, no es una condición o regla, pero facilita cosas ¿sabes? es como una cajita de seguridad ¿sabes? estar protegido, al menos me pasó a mí y no protegido, si no como estás forzado casi, casi a tocar con amigos, a tocar en un ensamble, a escribir música, estás forzado, forzado suena muy rudo, pero estás ahí, o sea, no hay de otra. [...] facilita mucho,

---

<sup>5</sup> Véase capítulo 4. Obstáculos y estrategias de las jazzistas mexicanas

la escuela puede brindarte puentes ¿sabes? oportunidades a tocar aquí, acá, este a conocer a tal persona, tal maestro te da, pues ellos están conectados ¿sabes? con otras instituciones, entonces es más fácil en este aspecto, más como del networking ¿sabes?, por ejemplo, a mí me dieron la chance de ir a Ámsterdam por ejemplo ¿no?, fue hace como tres años hicieron una convocatoria y fue como: no pues manda un vídeo y pum, por la escuela fui a un seminario ¿no? donde te pagan todo, etc. y estando allá conoces gente, pero eso no quiere decir que triunfé o cualquier cosa o que la pasé increíble, no sé, pasa ¿no? Entonces no hay que malentender que la escuela ¿sabes? que estar en una escuela es de a fuerza vas a tocar bien chido, más bien da herramientas, da facilidades y sí, es más fácil de hacer las conexiones (Carolina Mercado, saxofonista, 27 años)

Conoces mucha gente, te empiezas a relacionar, empiezas a hacer proyectos, empiezas a sacar o a te empiezan a invitar a conciertos [...] Pero también hay probabilidad de que te conozcan si no fuiste a ninguna escuela y que te hagas un camino porque simplemente empiezas a conocer y a conectar con gente que hace lo mismo que tú (Citlalli Toledo, cantante, 30 años)

lo que sí está chido de una escuela es que ahí hay comunidad, o sea, tú ingresas a una escuela y hay gente de tu edad o más grandes pero que tiene este objetivo en común. Y creo que sí puede ser mucho más liviano crecer y aparte en un lenguaje como la música que es un lenguaje compartido, pues si no tienes con quién compartirlo y estás tú solo en tu casa, dándole mañana, tarde y noche, como todo, si te encierras demasiado en tu cabeza y en tus propios choros, pues ya lo estás ahí monotemático, y creo que es importante el reflejo con el otro, el eco, la resonancia con el otro (Iraida Noriega, cantante, 50 años).

Otras de las opiniones que compartieron las entrevistadas se inclinan no sólo a los conocimientos adquiridos por una institución musical, sino que para ellas la formación musical puede darse por su propia cuenta, por los conocimientos que se adquieren a lo largo de su vida y de su exploración en el ámbito musical; para ellas puede haber un beneficio en los conocimientos que adquieren desde pequeñas, es decir, de una estructura interna:

Sí, yo creo que estudiar música es maravilloso (ríe), por ejemplo, acá (**en Barcelona**) he conocido a personas que no se dedican a la música, pero te saben leer una partitura y conocen de música, porque se los enseñaron en la escuela y fomentan esa parte artística y esa parte sensible, creo que es lo que nos complementa como seres humanos, independientemente de lo que hagamos, así como a mí me hace bien fomentan la parte de la lectura o fomentan otras cosas, este creo que debería de ser tan importante como las otras materias que se imparten en escuela, porque te da otra cosa, trabaja otra parte de tu hemisferio, este te digo, aunque no te dediques a

ello te puede dar un sitio o un refugio. [...] Entonces creo que fomentar una buena educación musical les puede abrir los oídos a muchos mundos, [...] Entonces este yo creo que solo puede ayudar a un mejor desarrollo, que siga habiendo educación musical, que se fomente la educación musical, porque sinceramente, sí, creo que nos hace mejores. [...] Pues el ir desarrollando más esta habilidad, porque también el jazz, muchas personas dice, es que el jazz es de la calle. En la escuela te enseñan los acordes, tus escalas, puedes ir practicando en los ensambles con tus amigos o con tus no amigos. O sea tienes que ir desarrollando eso, desarrollando eso, por ejemplo en las clínicas de jazz que han dado ahí en el centro de las artes, una vez comentaban ¿no? que luego allá tienen a jóvenes tocando, que no tocan muy bien y los ponen a tocar con los que tocan muy bien y... ¿qué crees que pasa? suben de nivel, pero cuando pones a tocar a todos los que no saben están así de ayy... (ríe) Entonces fomentar desde ese sitio, creo que ayuda mucho [...] buscar estos espacios también es muy importante y es algo que también en las escuelas creo que se debería de hacer. Creo que estas clínicas que ha estado haciendo el CENART son muy buenas para ello, porque traen músicos de muy buen nivel, que traen otra perspectiva, que dan la perspectiva más profunda, porque esta música es la de ellos, es la que escuchaban de chiquitos, es la que escuchaban en la iglesia o que cantaban en la iglesia o que hacían sus papás. (Alba Rosas, cantante y pianista, 37 años)

Yo nunca estudié música, no, yo no tengo una licenciatura de música. Mis estudios universitarios fueron de arquitectura, yo estudié arquitectura en Chihuahua, en la Escuela de Arquitectura de Chihuahua y no terminé la carrera. Pero, este, yo siempre fui muy curiosa en saber lo que pasaba, eh, a mí me parecía y si me sigue pareciendo, que, Si bien es importantísimo estudiar, este, el... ¿Cómo se puede, como se puede decir? El, el, el... el cómo funciona la música y aprender el lenguaje que puede ayudarnos a comunicarnos musicalmente (Elizabeth Meza, cantante)

Mmm.. no siento que no, es que yo siento que el jazz también se aprende transcribiendo y escuchando demasiada música jazz ¿no? te digo este guitarrista nunca entró a una escuela y nada más un día fue a comprar una guitarra y empezó a estudiar, entonces yo siento que no, no influye pero obviamente si estudias es mejor ¿no? porque pues tienes a un maestro que te esté guiando en el proceso (Abril Sánchez, guitarrista, 25 años).

El tener una educación artística musical ya sea de manera autodidacta o por medio de una institución especializada, en este campo no es factor alguno para determinar que tendrán un éxito garantizado. Es por esto, que ellas lo ven principalmente como una forma de apoyo para obtener mejores herramientas en su desarrollo profesional, establecer relaciones y así lograr un mayor reconocimiento tanto de sus colegas, como del público y, poco a poco, crecer

en este campo. Como se ha notado con sus opiniones, las jazzistas tomaron decisiones a lo largo de sus trayectorias basadas en los primeros acercamientos que tuvieron con la música, así como del gusto y pasión por seguir una formación musical.

Entonces, la verdad es eso, yo siento libertad en, el jazzista es libre. Puede hacer una canción, o sea, apoderarse de ella, y, y, y cambiarle hasta de, de tiempo, de compás, de... tonalidad, de todo, por la, la, el conocimiento les da poder (ríe) (Karla Sarmiento, guitarrista, 38 años)

Los músicos de jazz tienen siempre la actitud de crear cosas, algo nuevo, inquietud de seguir creando algo, eso es bastante peculiar de este género, creo. [...] Tener la actitud de... como... con ganas de compartir lo que estamos haciendo, creer en nosotros o nosotras, nosotres (ríe) y pues compartir con todo, simplemente (Reona Sugimoto, baterista, 26 años)

Las jazzistas encuentran en la esfera del jazz la libertad de expresarse y poder compartir con otras personas lo que ellas hacen, digamos que es una forma de identificarse con ellas; dentro de la esfera y con su público. Es una manera de socializar y sentirse parte de un determinado grupo. Aquí entra lo que se ha venido hablando con anterioridad, ya que los sujetos tienen inclinaciones y eligen las prácticas y bienes de manera no consciente de acuerdo con su *habitus*.

la música funda una identidad colectiva que se refleja en una imagen, un consumo de tiempo y de dinero en la escucha de tal música, una expresión propia (el habla, el baile), una actitud ante las cosas, una forma de socializarse, una definición de sí, una construcción permanente de espacios de socialización, un grupo de afines, ciertos códigos comunes y un sentido de pertenencia. Todo ello es posible porque la música es una experiencia subjetiva que genera sentidos y, por lo tanto, identidades (Ramírez y Juan, 2006, p. 251)

la naturaleza de alguien que se dedica al jazz es algo que es muy curioso, ¿no? O sea, es alguien que, o sea, es, es, tienes que tener como mucha pasión y mucha curiosidad por descubrir, ¿no? Es, es una de las características del jazzista, ¿no? Y que hay mucho por descubrir, entonces creo que, que, eso, o sea, creo que las nuevas generaciones... sin miedo a equivocarme, creo que tienen menos prejuicios que mi generación, eh, ¿no? Creo que mi generación fuimos más rígidos, en las definiciones, hablando de definiciones, ¿no? Era “O eres jazzista o eres clásico o eres...” Siento que las nuevas generaciones son mucho más flexibles, mucho menos



prejuiciosas, eh, tienen toda la información en línea, cosa que yo no tenía en mi generación, ¿no? (Magos Herrera, cantante, 50 años)

De manera que el ser jazzista es parte de una identidad que se fue conformando con el tiempo, con sus prácticas: *habitus*.

los primeros dos que diré me los enseñó mi profesor Jorge Martínez Zapata, uno ser humilde, sé humilde porque así es como vas a aprender, no hay falla. En el momento en que crees que lo sabes todo, o que sabes más que otra persona, ahí dejas de aprender, cierras un canal, cuando eres humilde recibes muchísimo más. Segundo, es conoce las reglas, para que puedas doblarlas o romperlas y saber regresar. (pone su mano en la barbilla) Y me gustan esas dos, porque no nada más aplican a la música, aplican para todo. La importancia del respeto y la escucha de los compañeros y a las compañeras, (silencio) porque sin eso entonces cada uno está tocando por su lado. [...] Entonces que puedas tener ese respeto, ese escucha para los demás, te ayuda a lograr esta conexión, que es donde todos crecemos. (silencio largo) Escuchar música, buscar no dejar la curiosidad [...] nunca olvidarse del origen de por qué lo estás haciendo, de repente nos podemos envolver mucho en no querernos equivocar o en el perfeccionismo este en inseguridades, en muchas cosas, pero la raíz, ese fueguito que hay de este amor por la música o está llama que nos jala hacia ella, entonces no hay que perder eso, porque entonces se pierde el sentido de la música y se vuelve algo mecánico (Alba Rosas, cantante y pianista, 37 años)

Asimismo, como lo mencionan las jazzistas, todo va cambiando y la forma en que se ha visto el jazz con anterioridad no es la misma actualmente, ya que hay más juventud involucrada, no solo como cantantes, sino también instrumentistas. Por consiguiente la esfera se ha abierto más para todos los que han buscando pertenecer a ella, sin embargo existen “reglas” que hacen posible esta permanencia dentro del “juego”.

## Capítulo 4

### Obstáculos y estrategias de las jazzistas mexicanas

#### 4.1. Obstáculos a los que se han enfrentado las jazzistas dentro de la esfera del jazz

Durante las entrevistas tuvimos respuestas variadas acerca de los obstáculos a los que se enfrentan las mujeres jazzistas, por un lado, la mayoría de las respuestas hacen referencia a las complicaciones que tienen, no solo ellas, sino las y los músicos de jazz, sin importar su género. En el caso de una instrumentista que toca la batería comenta que le ha costado obtener respuesta por parte de los clubes a la hora de enviar correos para proponer su propuesta musical; hace la observación que no es algo que le pase solo a ella, sino que les pasa a todos los músicos.

Además, el funcionamiento de los bares o clubes para solicitar un espacio no siempre es fácil, porque los jazzistas están a disposición de quienes agendan. La baterista menciona que hay personas quienes sí están interesadas por la propuesta musical del músico o música, no obstante, reconoce que la mayoría de los dueños de estos lugares están interesados en la cantidad de gente que puedan atraer o invitar al lugar:

Hay dos tipos ¿no? de como los que agendan, uno, para que llegue la gente para que funcione su negocio y otro es que, porque le gusto mi música simplemente, pero ese balance es muy difícil porque yo sí entiendo, entiendo que tiene que funcionar el negocio y que jale a la gente y que consuma y todo, pero a la vez si cae en eso muchísimo pues la escena de jazz no va a crecer porque no vamos a tocar todos ¿no? no hay como oportunidades de, por ejemplo, ahora que, pues como no estoy aquí tanto tiempo, pero he escuchado ¿no? de que siempre tocan los mismos, de que no sé qué, agendan a los mismos en todos los lugares. (Reona Sugimoto, baterista, 26 años)

Por consecuencia, si la música o músico no puede atraer a cierta cantidad de personas, muchas veces son amonestados injustamente por no llenar el lugar, aunque no todos los lugares son así. Algunas de las entrevistadas relatan sus experiencias:

No siempre fue bien remunerado y no siempre los lugares van a remunerar bien, desafortunadamente sigue pasando mucho esto de “ay si no van tantas personas o si no van 100 personas, si llegaron 98 no te pago, porque fueron menos de 100, y yo me lo quedo” o lugares que ni siquiera te quieren pagar o pagan muy mal, entonces pues todavía hace falta remunerar mejor y valorar el trabajo y la misión de las y los músicos y músicas que hay en este país. (Citlalli Toledo, cantante, 30 años)

Te piden como requisito muchas veces que traigas gente y te dicen “oye, había quince personas”, pues sí, pues es que ese es tu promoción, es tu lugar, es tu bar, ¿no? “No, no, no, pero quedamos que me íbas a traer por lo menos unas quince personas, veinte personas”, o sea, eso es denigrante, o sea, en Nueva York, por decir un lugar, puede ser, este... Buenos Aires, puede ser lo que sea, este... vienes a escuchar a los músicos, “toquen, van a ser dos sets”, y tienes que pagar por cada uno, y eso me parece que, es más, este... es más como debe de ser, porque eso quiere decir que vienen a escuchar la música. Pero mira, o sea, eso depende de muchas cosas, pero sobre todo en nosotros. (Elizabeth Meza, cantante)

Otro de los problemas que notamos fue la brecha generacional, ya que puede ser un factor que marque la diferencia de experiencia que tienen los músicos, además hay instrumentistas y cantantes que han estado en la escena por varios años, dejando a los jóvenes a un lado, junto con sus propuestas y sin un lugar donde presentarse. Esto les puede jugar en contra a las nuevas generaciones que buscan un lugar dentro de la escena jazzística, por lo tanto, los músicos y músicas tienen que buscar formas para poder entrar a la esfera del jazz. La respuesta de Carolina Mercado, quien tiene 27 años hace referencia a la dificultad de tener un espacio en los clubes:

Me di cuenta, no manches hace 10 años las mismas personas están tocando en el mismo lugar y hay una brecha gigante de edad ¿sabes? de los músicos jóvenes que quieren adentrarse a los que están en escena. Constantemente, ¿sabes? rolándose los eventos, los conciertos. Entonces digo cómo puede uno incorporarse, si, por ejemplo, que yo acabo de llegar y tengo varios amigos que también llegaron de estudiar, pero llegan y es como nada. No, no le dan espacio, es como, no quítate, quítate que aquí voy yo. [...] Los músicos que tocan ahí son muy buenos músicos ¿no? entonces uno como una generación, dos generaciones pues más abajo te dan ganas de tocar ahí y cómo te acercas es más como una estrategia, cómo le hago para acercarme, si nunca me van a dar la fecha a mí, como individuo, pues entonces me junto, trato de llegar con los músicos que tocan ahí, y pasa ¿no? Más de las veces que yo he pedido la fecha, más me han invitado ¿sabes? a tocar, así como: ¡Hey, ven! y siento que hay que entender la dinámica ¿no? de cómo funciona este sistema de booking de músicos que tocan casi, casi todas las noches, en los diferentes lugares que existe y funciona, tal vez entrar en la corriente ¿sabes? (Carolina Mercado, saxofonista, 27 años)

Muchas veces tienen que aceptar y saber cómo funciona la esfera jazzística para poder insertarse; a pesar de que el cambio generacional puede ser una barrera para los jóvenes y no ser siempre aceptado por ellos, la mayoría opta por seguir la línea y no cambiar el proceso de cómo se adentran a la escena, por lo que siguen permaneciendo las reglas del juego y utilizando

los capitales culturales y sociales (su formación académica, las relaciones sociales que tiene) que son necesarios para obtener un reconocimiento. Sin embargo, las respuestas de nuestras entrevistadas contrastaron, las más jóvenes no estaban tan de acuerdo en cómo hay que incorporarse, no obstante, las mujeres de mayor edad estaban de acuerdo con que hay que pasar por ciertas dificultades para lograr posicionarse dentro de la esfera y que son procesos por los que hay que pasar, esa es la perspectiva de la cantante Elizabeth Meza.

O sea, no es posible que los lugares te digan “Ok, te voy a contratar para que cantes jueves, viernes y sábado -No es mi caso, pero- jueves, viernes y sábado, pero tienes que traer gente, eh, tú tienes que traer gente”, otros festivales donde te dicen “ok, aquí están 25 boletos que tienes que vender de trescientos pesos”, dices, “¡oye!”. Entonces, ¿sabes? Nos sobajan y nos sobajamos al mismo tiempo, ¿por qué? ¿por qué el jazz es raro? ¿Por qué...? El jazz no es raro, no es raro, o sea, hay muchas cosas raras que están sonando ¿me explicó? Entonces dices “¡oye!”. Entonces, nada, o sea... ponerse la pila y saber que de esa manera es cómo vas a... a poder, este... salir adelante, y vas a poder vivir de cantar o de tocar. (Elizabeth Meza, cantante)

De la misma manera, otra entrevistada de mayor edad opina que no importa que se presenten dificultades y trabas durante la carrera musical o instrumental, eso generará a que las cantantes e instrumentistas se motiven y se esfuercen mucho más:

El lado que veo que es peligroso (ríe), es que, que esa fácil... o sea, que, si lo toman por “¡Ay, que fácil! Lo tengo aquí, o sea, que el rigor de, de que había antes porque no era tan fácil pues te hacía echarle muchas ganas y no dar nada por sentado, ¿no? Eh, o sea, hacer tu carrera no es un hit en Youtube, hacer una carrera es la longevidad de estar una vida dedicado a la música, ¿no? Y vivir de ello, con altos y bajos, con ochocientos mil likes o dos millones de likes o uno, durante ochenta años. Entonces, este, pero eso pues no es en México, es en el mundo, ¿no? Este poder que tienen las nuevas generaciones, como administrarlo para utilizarlo de la mejor manera y darle longevidad a, a la música que es una carrera de una vida, ¿no? (Magos Herrera, cantante, 50 años)

Analizando en las experiencias que tienen las mujeres jazzistas, nos damos cuenta que sus acciones son consecuencia de las condiciones y demandas que ponen los bares, clubes, o los espacios donde se toca y canta jazz, las cuales las jazzistas aceptan, aunque no estén conformes totalmente, porque de alguna manera es una forma de llegar al público, dar a conocer su estilo y ganar reconocimiento en en la esfera de la música de jazz, esperando que

posteriormente puedan tener más oportunidades donde ahora si su trabajo pueda ser reconocido y remunerado.

Lo que pasa es que muchas veces luego pues sucede mucho esto de que te invitan a tocar pues como bueno para que exponga tu trabajo y eso, entonces como que realmente, digo a veces vas, lo haces, pero pues no, o sea lo ideal creo que deberíamos cada vez aceptar menos eso y buscar como estos espacios donde realmente sí al menos hay algo asegurado, ¿no? (Alina Maldonado, violinista, 32 años)

Uno de los factores que tienen en cuenta las entrevistadas es el esfuerzo que tienen los lugares de jazz por tratar de prevalecer, a pesar de las dificultades a las que se enfrentan, entre ellas la pandemia que afectó a todos los sectores, incluido el ámbito musical. La cantante Iraida Noriega opina que no hay ninguna desventaja de presentarse en los clubes, sin embargo presentarse no implica resolver distintas necesidades básicas para vivir:

No siento que es un contra, pero pues la economía del país está complicada y la realidad de las cosas es que, o sea, existen estos lugares y existe todo esto, pues a base de un esfuerzo que yo sé que es un esfuerzo para que quienes tienen los lugares y es un esfuerzo de los músicos porque lo que los músicos están ganando en una noche de un club pues no da para, o sea, no da para resolver necesidades básicas como renta y comida. (Iraida Noriega, cantante, 50 años)

Como desde la vista del dueño del lugar es un poco riesgoso aah como contratar a un grupo que no sabe si va a jalar gente o no, porque con esa ganancia vive todas las personas que trabaja aquí ¿no? y pues si pero también pues necesitan lugar ¿no? para que crezca la escena, si, pero si es un poco complicado (Reona Sugimoto, baterista, 26 años)

Otro de los rubros que consideramos relevante, es el hecho de ser mamá y cómo esto influye para su desempeño en la escena y la búsqueda de oportunidades. A pesar de que la mayor parte de nuestras entrevistadas no tienen hijos; nos pareció trascendental la respuesta de Karla Sarmiento, quien preferiría que las leyes de los espacios de jazz fueran mucho más flexibles con las madres que tienen que trabajar, esperando que la maternidad no sea un obstáculo para seguir laborando y disfrutando de lo que hacen. De otra manera, como menciona Carolina Mercado, que se abran más sitios que no sean bares, para que puedan presentarse en diferentes horarios, para distintas demandas del público.

Ahí, ahí, sabes, que, si tengo un reclamo, como mamá. Porque yo, de verdad, si me dejaran en el Zinco Jazz, he tocado ahí, ¿no? Y les he dicho, “yo he tocado aquí, déjame traer a mi nene, ¿no? Lo duermo, siesta” - “no, no podemos por ley”, y yo entiendo, por ley no pueden dejar que mi niño entre a un, a un bar. Pero, por ejemplo, en Nueva Orleans, si fue bien padre poder ver que ahí te dan la opción del barco, ¿no? O hay músicos callejeros por todos lados, donde yo quiero darle a mi niño conciertos, ¿no? No quiero llevarlo a ver a Pikapika (ríe), o sea, perdón (ríe). Entons’, yo, yo creo que más bien como que hace falta más, este, y bueno, ahí agradezco a los festivales, ¿no? Pero si como que más, más, no diría horarios, pero si como simplemente pensar que no todo tiene que ser en modalidad bar, porque si no entonces lo limitas solo a la gente que puede ir a cierta hora, cuando, pues nuestra sociedad necesita buena música, ¿no? (Karla Sarmiento, guitarrista, 38 años)

Pues cualquiera ¿sabes? cualquiera que le guste la música y quién sea, o sea, a mí me encanta que haya niños, obviamente depende el lugar, no en un bar, o sea, pero cuando he tocado, por ejemplo, me ha tocado tocar en la calle, así pues () botear y los niños, no manches, se vuelven locos y digo: ¡qué bonito! (Carolina Mercado, saxofonista, 27 años)

Muchos de los conciertos y eventos de jazz se organizan en las noches, lo cual impide tener una agenda mucho más variada en horarios y público, sumado a que históricamente se ha desarrollado en ambientes nocturnos y en espacios pequeños e íntimos.

#### **4.2. Estrategias que ponen juego las mujeres jazzistas mexicanas**

Para este apartado se requiere de una lectura y comprensión de los capítulos anteriores, pues en este espacio se involucra todo aquello que a lo largo de su vida han aprendido las jazzistas, para posteriormente ponerlo en práctica día a día en su labor como músicas del jazz.

Cada una de ellas, sea instrumentista o vocalista, tiene un objetivo el cual se relaciona con ser vistas, es decir, consideradas dentro de la escena jazzística. Para llegar a tal meta han luchado por ello, han sido fuertes, han insistido, se han preparado académicamente y si no es el caso buscan la forma de integrarse con sus habilidades y de pulirlas con la práctica, todo para lograr tener una presencia escénica y así ser tomadas en cuenta.

El hecho de que sea necesaria la lectura de los capítulos anteriores viene de que, de acuerdo con lo que explica el autor Loic Wacquant (1992)... el habitus y el campo (en este caso esfera jazzística) funcionan solamente uno en relación con el otro. Dentro de la esfera del

jazz, se encuentra un espacio de juego “que existe como tal sólo en la medida en que entren en él jugadores, que crean en los premios que ofrecen y luchan activamente por ellos”. De tal forma que podemos tomar la siguiente cita de Bourdieu, donde se define el funcionamiento del campo:

Un campo -podría tratarse del campo científico- se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios [...] y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo [...]. Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera. (Bourdieu, 1980, p. 120)

Ahora bien, dentro de la investigación que realizamos a la esfera del jazz, la mayoría de nuestras mujeres músicas desde pequeñas, tuvieron un acercamiento con la música gracias a un habitus primario, es decir, a los gustos musicales o a la práctica de un familiar hacia la música. Poco a poco conforme crecieron, el interés de estas mujeres músicas tomó una ruta hacia el género del jazz. Algunas tomaron el gusto hacia este género musical gracias a películas, donde el referente femenino junto a una banda tocaba algún instrumento. Otras, guiaron su gusto cuando entraron al nivel medio superior, tal es el caso de Ammy Romo:

cuando estaba a punto de entrar a la Escuela Superior de Música en el nivel medio superior, cuando estaba descubriendo un poquito el género (del jazz), que comencé a explorar diversos cantantes y me enamoré de lo que ellos hacían, específicamente de la improvisación vocal, de esta técnica llamada scat singing, lo que hacía Ella Fitzgerald, fue la primera que yo descubrí así buscando en Youtube, la descubrí haciendo estas improvisaciones muy virtuosas y muy divertidas también y fue cuando yo dije “wow, yo quiero aprender eso”, ¿no?, “yo quiero hacer, ehh, quiero lograr cantar algo como eso”, ¿no? Después descubro a Bobby McFerrin que es otro gran vocalista, este, otro gran cantante que también improvisa extraordinariamente bien, entonces me enamoro del estilo y pues desde que entré, básicamente, al nivel medio superior, yo tenía claro que quería dedicarme profesionalmente al canto... al canto jazz. (Ammy Romo, cantante, 26 años)

Como lo menciona Ammy, a ella le ayudó el explorar y descubrir a algunas cantantes de jazz para tener un panorama más claro a lo que se quería dedicar. Esto sucede con vocalistas e instrumentistas, tal es el caso de Abril Sánchez,

bueno un día escuché un disco de Joe Pass que se llama “Apasionato” y... me enamoré de...de ese disco. Es un disco de... bueno, Joe Pass es un guitarrista muy famoso. Y tiene un sonido muy particular, entonces yo tocaba la guitarra y... pues no sé, simplemente creo que fue eso lo que me hizo enamorarme del jazz. [...] Yo soy fan de Emily Rembler. Emily Rembler fue una guitarrista que murió a los 32 años pero fue una increíble guitarrista de Nueva Jersey que estudiaba en Berklee. (Abril Sánchez, guitarrista, 26 años)

En general, las demás entrevistadas encontraron su gusto e interés hacia el género jazz de esta forma, al escalar poco a poco por las ramas hasta llegar al punto donde ellas se sentían seguras de dedicar parte de su vida al estudio e interpretación del jazz. Aquí podemos retomar lo que mencionaba Bourdieu al respecto del interés, pues cada una de las jazzistas tuvo un interés específico al no solo estudiar música en general, sino al escoger un género musical en particular. De igual forma Bourdieu menciona que:

La estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores. Esta misma estructura, que se encuentra en la base de las estrategias dirigidas a transformarla, siempre está en juego: las luchas que ocurren en el campo ponen en acción al monopolio de la violencia legítima (autoridad específica) que es característico del campo considerado, esto es, en definitiva, la conservación o subversión de la estructura de la distribución del capital específico. (Hablar de capital específico significa que el capital vale en relación con un campo determinado, es decir, dentro de los límites de este campo, y que sólo se puede convertir en otra especie de capital dentro de ciertas condiciones). (Bourdieu, 1980, Pp. 120 y 121)

Nosotros para abogar por el capital específico del que habla Bourdieu, nos vamos a centrar en el capital cultural, específicamente el que tiene que ver con el estudio formal, en una institución, de jazz. La mayoría de las mujeres músicas a las que entrevistamos están de acuerdo en que el estudio abre puertas y ello facilita el adentrarse al mundo de las tocaditas sea en bares,



con amigos o conocidos. De igual forma, el hecho de que existan recitales - festivales de jazz organizados por la institución educativa repercute en ellas positivamente, pues curten a los estudiantes para que poco a poco tomen experiencia y aprendan técnicas de otros estudiantes. Además les ayuda a conectar con músicos que cuentan con los mismos intereses de ellas.<sup>6</sup>

Aunque hemos de mencionar, no todas las jazzistas entrevistadas tienen una postura favorable respecto a los estudios formales de jazz, pues una de ellas piensa que el jazz no solo se aprende a través de los estudios, sino también se aprende al transcribir y escuchar música jazz. Para Bourdieu, estar en el juego es luchar por llegar a la cima mediante un sistema de estrategias que son llevadas a cabo con la intención de hacerse de un espacio dentro de la esfera o para cambiarla. De acuerdo con el autor Loic Wacquant (1992), el concepto de estrategia que maneja Bourdieu, se refiere a:

las ideas de intencionalidad y objetivo consciente, transformando una acción congruente con, y potencialmente actuada por, ciertos «intereses» en una conducta racionalmente organizada y deliberadamente dirigida hacia metas claramente percibidas. [...] Pero, por estrategia no se refiere a la búsqueda intencional o premeditada de metas calculadas (como lo hace Coleman [1986]), sino al despliegue activo de «líneas de acción» objetivamente orientadas que obedecen a regularidades y conforman patrones coherentes y socialmente inteligibles, aun cuando no siguen reglas conscientes o apuntan a las metas premeditadas determinadas por un estratega. (Wacquant, L. 1992, p. 38)

De igual forma, Bourdieu hace mención de las estrategias de conservación y de subversión, la primera es aplicada por aquellos agentes que “dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan (de manera más o menos completa) el capital específico, que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo”. (Bourdieu, 1980, p. 121)

En cuanto a las estrategias de subversión, son aplicadas por los agentes más jóvenes o que apenas se van integrando a la esfera, quienes a causa de ello disponen de un menor capital. De acuerdo con el libro *Campo de poder, campo intelectual* de este autor francés, las estrategias de subversión son las de la herejía, con esto quiere dar a entender que funcionan...

---

<sup>6</sup> Véase capítulo 3. Constitución del habitus en las jazzistas mexicanas.

como ruptura crítica, que está a menudo ligada a la crisis, junto con la doxa, es la que obliga a los dominantes a salir de su silencio y les impone la obligación de producir el discurso defensivo de la ortodoxia, un pensamiento derecho y de derechas que trata de restaurar un equivalente de la adhesión silenciosa de la doxa. (Bourdieu, 1980, p. 121)

Siguiendo a Bourdieu, dentro de la esfera del jazz hay un campo de juego, con jugadoras y estrategias para poder llevar a cabo la partida. Ahora bien, a esta altura comprendemos que todas las mujeres músicas a quienes entrevistamos tienen un objetivo, el cual ya se ha mencionado antes, el ser consideradas dentro de la escena jazzística, así sean vocalistas o instrumentistas. Con esto hemos descubierto algo relacionado a las estrategias que cada una de ellas aplica para lograr el objetivo; debido a la diferencia de edades que hay, el tipo de formación que han adquirido y como han sabido aprovecharlos, los movimientos estratégicos que realizan las mujeres más jóvenes y las adultas, para mantenerse en la escena jazzística, son totalmente diferentes.

Es por ello que se ha decidido separarlas en dos grupos. Aquellas que son más jóvenes y, como menciona Bourdieu, aplican las estrategias de subversión pues “apenas se van integrando a la esfera y disponen de menor capital”. El segundo grupo lo conforman aquellas jazzistas adultas, que llevan más tiempo dentro de la esfera, y aplican las estrategias de conservación, pues ellas monopolizan su capital específico, el cual, han ido adquiriendo gracias a la trayectoria que tienen, y eso les da la autoridad dentro de la esfera, es decir, les da mayor reconocimiento entre los colegas. En las siguientes líneas expondremos a estos dos grupos de jazzistas y las estrategias que aplican para llegar al objetivo.

En primera instancia y a través de una tabla, nos enfocaremos en aquellas mujeres jazzistas que aplican las estrategias de subversión.

JAZZISTAS	ESTRATEGIA
<b>Ammy Romo</b> Cantante 26 años	Esta vocalista pertenece a un grupo llamado Las Swing Sisters, el cual “rescatar el swing de los años 40 y es un proyecto no nada más musical, es un proyecto digamos que también teatral porque involucra que el

	<p>vestuario, peinado, todo, entonces eso también me ayudó bastante a desenvolverme muchísimo más en el escenario [...] Nos ha tocado que en conciertos, personas nos dicen: “wow, están cantando música que yo bailaba antes o que yo cantaba antes”, los hacemos como recordar esos momentos, pero a la vez también conecta con las generaciones contemporáneas a nosotros o más jóvenes incluso, y despierta en ellos el interés por buscar ese género.”</p> <p>De igual forma Ammy recordó en la entrevista un proyecto del cual no forma parte, pero que sí ha sido benéfico para otras mujeres que se encuentran inmersas en la música...</p> <p>“Hay una baterista que se llama Andrea Cravioto, una baterista muy talentosa de jazz, este, ella me parece que se desenvuelve más en el free jazz, y compone y arregla, [...] ella sí ha sido como una gran activista por las mujeres en la música. Ella fue la, es la fundadora de un proyecto que se llama Jam de Morras, que no está enfocado nada más en, este, en el jazz, sino que se expande a todos los géneros musicales, pero apoya y visibiliza los proyectos de las mujeres, siempre está compartiendo información, siempre está pues luchando, ¿no?, para que todo sea igualitario y bueno para todas, entonces creo que ese proyecto en particular, donde no nada más está involucrada ella, sino este también otras mujeres músicos, pero también productoras, ingenieras de audio... eso es bastante padre, de hecho, porque también en la cuestión del audio suele ser mucho más inclinado para los hombres, pero gracias a ella como que hemos visto que hay más mujeres en ese aspecto. Eh, creo que es el proyecto que tiene más presencia y esa red que nos apoya a todas.”</p>
<p><b>Reona Sugimoto</b> Baterista 26 años</p>	<p>Esta baterista japonesa que radica en Chiapas tienen su propio grupo</p> <p>“Tengo de mi grupo de Reona Sugimoto Trío, eso estoy haciendo, por el momento estoy haciendo como Organ Trio, que es bastante peculiar, porque no es común usar órgano, si existen, pero son poquitos quienes tocan este instrumento, entonces busco un sonido especial digamos.”</p>

<p><b>Carolina Mercado</b> Saxofonista 27 años</p>	<p>Para integrarse poco a poco a la escena del jazz, Carolina aplicó las siguientes estrategias (ella estuvo un tiempo en Nueva York, entonces eso le ayudó a ver diferentes movimientos de la escena del jazz):</p> <p>“iba a ver y siempre iba a ver y a conocer gente, pero nunca a tocar. Entonces me decían de cómo funcionaba la escena y no sé qué. Y se me hacía interesante ver también que se formaba de mucho músico internacional, sobre todo de Latinoamérica [...] Entonces fue algo que vi de estar allá (<b>en Nueva York</b>), es que es muy natural dar chance ¿sabes? es muy grande la ciudad, hay muchos lugares, hay muchos músicos es una “competencia”, decirlo competencia, pero si es como con permiso, bueno, ahí voy, ahí voy, donde quepa, donde quepa, donde quepa y mucha gente llega y se va.</p> <p>Los músicos que tocan ahí son muy buenos músicos ¿no? entonces uno como una generación, dos generaciones pues más abajo te dan ganas de tocar ahí y cómo te acercas es más como una estrategia, cómo le hago para acercarme, si nunca me van a dar la fecha a mí, como individuo, pues entonces me junto, trato de llegar con los músicos que tocan ahí, y pasa ¿no? Más de las veces que yo he pedido la fecha, más me han invitado ¿sabes? a tocar, así como: ¡Hey, ven! y siento que hay que entender la dinámica ¿no? de cómo funciona este sistema de booking de músicos que tocan casi, casi todas las noches, en los diferentes lugares que existe y funcionar, tal vez entrar en la corriente ¿sabes? como funciona”</p>
<p><b>Citlalli Toledo</b> Cantante 30 años</p>	<p>Esta chica pertenece a dos proyectos, uno es en conjunto con otras mujeres vocalistas llamado Las Billies y, tiene uno personal.</p> <p>“creo que con “Las Billies” me doy más chance de jugar en ese sentido y en mi proyecto como que trato más de interiorizar todo para poder dar el mensaje. [...]</p> <p>A veces queremos o muchas veces pasa que quieren como, como sonar a alguien más, a otro, a otro cantante que ya existe cuando en realidad lo más valioso que tienes, es tu, lo auténtico que pueda ser, no? Creo que para mí eso es fundamental, además de obviamente que sí se note que</p>

	<p>tienes un nivel, que tienes, que conoces tu instrumento, que lo sabes manejar bien, para mí es súper importante, lo auténtico que un o una pueda hacer, no? Que se note como, que solo tú podrías cantar de esa forma, no? Que solo tú podrías cantar/tocar de esa forma.[...]</p> <p>Como cantante me he especializado mucho en desarrollar, un estilo, un tipo de forma de frasear las canciones por ejemplo y, y he trabajado mucho en el color de mi voz [...] Uno va seleccionando las personas con las que sabes que te puedes llevar bien, que te van a apoyar y que no están para ponerte el pie... que te van a recomendar incluso [...] Me he sabido relacionar con personas que me valoran como persona, como mujer y que valoran sobretodo mi trabajo, que saben que yo estoy ahí por la música y porque amo cantar y porque es algo que sé hacer bien más allá de si soy guapa o no, o sí me voy a poner un vestido rojo o no”</p>
<p><b>Alina Maldonado</b> Violinista 32 años</p>	<p>Estas son las estrategias que aplica Alina en la escena del jazz:</p> <p>“Siento que... lo que te decía respecto a la colaboración y la no competencia es una que he aprendido, eh y que es bien importante para mí ahora, o sea como acá no no estamos compitiendo, ¿no? al contrario estamos colaborando [...] Digo, que está súper chido, o sea, pero wey qué chingón, que chingón, que todo el mundo hay para todo el mundo y la cosa es eso, o sea, como más bien generar lazos, ¿no? ajá y colaborar, eso ha sido como uno de los aprendizajes pues más importantes al hacer música o sea, como la colaboración.”</p> <p>De igual forma ella pertenece a un grupo llamado Cihuatl...</p> <p>“En Cihuatl o sea como que en general busco hacer relaciones de, pues de chavos hacer música con sólo con mujeres o personas que se identifiquen como mujeres. O sea, más importantes, bueno es Cihuatl, que justo nace bueno de este interés de Ana Ruiz y de Adriana Camacho como por llamar a mujeres que improvisan y que entonces para dar, dar un espacio, ¿no? o sea, en donde nosotras podamos pues compartir nuestro propio conocimiento.”</p>

<p><b>Abril Sánchez</b> Guitarrista 25 años</p>	<p>“yo estoy haciendo... eh, esto que te digo de... de la, la primera parte es intentar tocar bien ¿no? llegar puntual, estudiar y todo ¿no? pero siento que algo que le está beneficiando a mi proyecto recientemente es que estamos tomando estos ritmos tradicionales, eh, yucatecos en específico porque, creo que así no me equivoco, nada más hay una banda en... México y es campechana de nuestro guitarrista Manuel Mora, que hace composiciones inspiradas igual en ritmos tradicionales del sureste. Pero creo que ninguno hasta ahorita ha hecho arreglos de música tradicional yucateca porque la música tradicional yucateca casi no es muy, em... diversificada en el país, casi no se escucha, mucha gente no conoce qué es una jarana, entonces siento que el hecho de que estemos haciendo esos arreglos en jazz nos está ayudando bastante a que, a que la misma gente conozca otro tipo de música que hay en el país y no solo la música de Oaxaca o el son jarocho, etcétera.”</p>
<p><b>Alba Rosas</b> Cantante y pianista 37 años</p>	<p>Alba es una de nuestras entrevistadas que aplica y ha conocido estrategias gracias a que ahora radica en Barcelona.</p> <p>“Entonces tú lo puedes tocar muy sencillito e ir cantando y zan, se acabó. Es una estructura básica, un estándar, pero precisamente es tan básico para ver qué puedes hacer con ello, ver de qué manera vas a integrarlo con tu propia musicalidad, con tus recursos y con los recursos de tus compañeros. Entonces ehh hay versiones de los estándares de jazz que se vuelven maravillosas, o por ejemplo... hay por ejemplo Frank Sinatra, él tiene como una base de estándar, súper, súper bien hecha y muchas personas han tomado esas piezas y las van transformado en otra cosa; creo que ahí hay un gran valor. [...] jugar este juego dentro de las reglas y flexibilizarlas creo que eso causa mucha admiración, yo lo he visto en mis compañeros músicos o que lo he visto en algún programa o entrevistas, es como (sorprendida) ¡viste como toco tal pieza! ¡la versión que hizo como la arreglo! Y a la vez es muy refrescante cuando hay música nueva, es muy, muy refrescante ver que, como resultado de todo este bagaje cultural musical puede salir de un músico talentosísimo para ofrecer a nuevo. [...]</p> <p>Me hicieron una entrevista el año pasado y me decían, pero tú eres como</p>

	<p>muy muy técnica ¿no? muy técnica, mucho del estudio, de esto, del otro y le digo, o sea sí, me parece que es muy importante, porque también en este ambiente tienes que poder demostrar que sabes. Es importante que puedas respaldar todo lo que dices con tus conocimientos [...]</p> <p>También he trabajado con un grupo que se llama Jazz Two Band de puras mujeres que... se tocan estándares de jazz y arreglos llevados al estilo del jazz de canciones de pop o de rock este bastante populares y en ese aspecto cuando tienes un grupo de puras mujeres, si... si tiene un extra en llamar la atención de las personas que te llaman, porque les parece pues totalmente tan distinto esta presencia escénica de cuatro o tres, o cinco o dos mujeres o las que sean, (tose) perdón, porque también hay orquestas sólo de mujeres y...creo que este eso nos ayuda haciéndonos más fuertes.”</p> <p>“Es difícil, es difícil, entonces te digo a veces la opción ha sido, la acción ha sido ignorar o salir de ahí.[...] entonces vivir esta experiencia con tantas mujeres de sororidad, de apoyo, de creación, fue muy bonito y creo que fue muy importante, es muy importante para todas, porque podías tener tu amiga de repente con la que coincidías, ya fuera instrumentista o cantante también y te llevas bien, te respetas y chido, pero cuando estás ya en una colectiva de ese tamaño y puedes ver, sentir y escuchar (silencio) que puedes tener una red mucho más grande, que está ahí y fomentarla no es algo que nos cueste mucho realmente mucho trabajo, se trata de respeto y ese sí que tenemos bastante. Entonces, yo he visto cómo se han ido construyendo más oportunidades de mujeres unidas con mujeres, juntas más fuertes; también he participado en el Coro del Palomar como cantante, como directora y hay un par de arreglos míos de composición, que se van a montar después y es ayudarnos a crecer entre todas”</p>
<p><b>Karla Sarmiento</b> Guitarrista 38 años</p>	<p>“estoy con Marianne a dueto, eh, y también vamos a empezar a tocar a un cuarteto con Javier Méndez, pianista, es, él es muy bueno también y Benjamín Onofre en la batería, y, pues, en realidad también eso es la vida del músico, ¿sabes? Como que, estar tocando puerta [...] y pues queremos más, ¿no? Queremos ir tocando más puertas, pero igual, si, como, la intimidad que, que presenta el proyecto, pues queremos lugar, lugares así, petite.”</p>

De acuerdo con la tabla de estrategias que usan este grupo de jazzistas se puede notar que, aunque son diferentes, tienen una similitud que las une, la cual tiene que ver con el darse a conocer a través de diferentes formas y estilos que se le pueden dar al jazz. Esta es una de las ventajas que tiene el género musical, pues al ser tan extenso en formas de tocarlo e interpretarlo, le da la libertad necesaria a las jazzistas para (de cierta forma) manipularlo o crear improvisaciones interesantes. Esto es justo un poco de lo que nos comentaba la guitarrista Abril Sánchez, el tomar ritmos tradicionales yucatecos y mezclarlos con el género jazz es algo prácticamente único, pues como nos dice ella, hay muy pocas personas que logran realizar este tipo de composiciones. Y justo, son estas el tipo de estrategias que resaltan en la escena del jazz mexicano, no solo es por la combinación de estilos, sino porque aporta un poco a las reglas de como originalmente se toca el jazz. Recordemos que este género musical surgió de la mezcla de otras culturas y, conforme se fue moviendo de lugar, se crearon nuevos estilos sin dejar morir los anteriores.

Un caso similar, en cuanto a la libertad para interpretar el jazz, es el que nos platica la vocalista Ammy Romo quien pertenece al grupo La Swing Sisters. El hecho de que en el proyecto involucren la parte del vestuario, hace que el espectador tenga una experiencia totalmente diferente con el jazz, ya que no solo lo escucha sino también lo ve a través del vestuario temático de los años 40 que portan las cantantes. Esto se ve reflejado en los comentarios que realiza el público “¡wow!, están cantando música que yo bailaba antes o que yo cantaba antes... los hacemos como recordar esos momentos, pero a la vez también conecta con las generaciones contemporáneas” (Ammy Romo, cantante, 26 años). Esa es la estrategia que aplica este grupo musical, interpretar canciones de los años 40, acompañadas de vestuario para llamar la atención del público y como lo comenta Ammy, también conectan con otro tipo de público joven a través de despertar ese interés por buscar al género musical del Swing.

De igual forma, algo que resalta son estas redes de apoyo que conocen las jazzistas o que incluso pertenecen a ellas, como en el caso de la violinista Alina Maldonado quien pertenece a Cihuatl, un grupo que busca crear relaciones solo con mujeres o personas que se identifiquen como tal. Cihuatl busca dar un espacio a estas mujeres para que puedan compartir a través de la improvisación sus conocimientos. Algo similar sucede con el grupo Jam de Morras, el cual está enfocado a expandir, apoyar y visibilizar los proyectos de las mujeres, pero no solo apoya géneros como el jazz, sino que también lo hace con todos los géneros musicales. Además involucra a productoras e ingenieras de audio, una rama de la producción musical



donde, la mayoría de veces, se encuentra liderada por el género masculino. Ambos grupos de mujeres nos han llevado a pensar que las jazzistas más jóvenes apuestan por unirse a colectivos o al menos a permanecer cerca de ellos, de esta forma ellas se abren un espacio dentro de la escena del jazz y a la vez aprenden y comparten sus propios conocimientos. De igual forma no solo se benefician entre músicas, sino que también benefician al campo de las mujeres ingenieras y productoras de música.

Con estos testimonios pudimos darnos cuenta que las jazzistas jóvenes, ya sean vocalistas o instrumentistas, lo que están haciendo cada una con sus estrategias es efectivamente, adentrarse a jugar al juego, con las reglas ya antes establecidas, pero buscando cambiar la escena jazzística con estrategias grupales o colectivas de mujeres y así poder ser reconocidas legítimamente como jazzistas.

Ahora bien, veamos las estrategias que aplican aquellas mujeres jazzistas adultas que llevan inmersas en la esfera del jazz más tiempo.

<b>JAZZISTAS</b>	<b>ESTRATEGIA</b>
<p><b>Iraida Noriega</b> Cantante 50 años</p>	<p>Iraida, a través de su filosofía de vida ve las estrategias de la siguiente forma:</p> <p>“para mí la solución a mis cosas han sido, pues desde esta perspectiva, desde esta filosofía, que lo que veo ahí afuera es un reflejo de lo que está pasando aquí dentro y si voy a cambiar al mundo tengo que empezar por ajustar estas cosas dentro de mí y si voy a sanar algo ahí afuera, tengo que empezar por sanarlo aquí dentro. [...] Yo también estoy pensando en eso de cómo cambiar, costumbre o forma de pensar, pero lo bueno es que estamos dándonos cuenta sobre eso y podemos pasarlo a las siguientes generaciones. O sea, si podemos hacer unas acciones en este momento, pero ya ubicamos de donde viene el problema, entonces que no siga surgiendo eso.”</p>
<p><b>Magos Herrera</b> Cantante 50 años</p>	<p>“es pues, por un lado, la congruencia de lo que haces, la perseverancia de lo que haces, ¿no? Que es lo que te da pertene... emmm, como, eh, longevidad, ¿no? Longevidad en lo que haces, eh, congruencia,</p>

	<p>longevidad, es, es, es la música, es cómo estás haciendo la música ¿no? Como haces tu música, eh, la relación que tienes con la música, porque eso se refleja en lo que estás haciendo y eso va a tener una resonancia, en, en, en la industria que esta alrededor de ti: los programadores, la escena, el público, tú mismo, ¿no? El renovar tu relación con la música, mantenerla viva”</p>
<p><b>Elizabeth Meza</b> Cantante</p>	<p>“es hacerte realmente responsable y hacer una carrera, o sea, ¿por qué tengo que trabajar de una cosa y cantar en las noches? ¿por qué? Bueno, yo no, yo no hago eso, eh, yo doy clases, yo hago muchas cosas... musicales. Entonces, ¿sabes? Yo creo que... yo creo que, en todo, ahora, por ejemplo, antes, terminas una carrera... “ah, ya tiene un diploma”, no, ahora... un doctorado, ya no te... te piden maestrías mínimo, y lo que sigue ya son doctorados. Entonces nada más ponerse la pila, y decir: “de esto... a esto me voy a dedicar toda mi vida, es lo que más gusta hacer en la vida y voy a hacer lo mejor que yo pueda [...] tienes que hacerte responsable de lo que estás haciendo. Entonces, este... pues hay que ponerse la pila, hacer discos, buscar la manera, te hablan algunos [...] Siendo tú, ser tú, ser profesional y siendo tú. [...] O sea, no, no tienes que hacer nada para gustarle a nadie, tienes simplemente que ser tú, y tienes que ser respetuoso con las maneras de, en que presentas. Tienes que ser, eh... eh, responsable, de tener una carrera y lo demás te va a llevar solo [...]”</p>

De acuerdo con las estrategias de conservación que nos menciona Bourdieu, lo relacionamos con este grupo de jazzistas, en primera instancia, por el tiempo que llevan dentro de la esfera del jazz. Después por la forma en que conservan esa esencia del jazz, Magos Herrera lo relaciona con la longevidad dentro de la música la cual viene acompañada de congruencia y perseverancia en lo que se va a realizar. En este caso Magos es cantante, por lo tanto, tantos años de carrera (que es la longevidad de la cual habla) en este momento le sirven para mantener una línea musical que siga cautivando a su público. Elizabeth Meza relaciona la conservación de su música jazz con la responsabilidad de lo que ella está realizando, de ponerse las pilas y buscar formas para salir adelante, por ejemplo, la autenticidad como persona para gustarse a sí misma y no a los demás. El ser respetuoso con sí misma.

Por otro lado, la cantante Iraida Noriega lo ve todo desde la perspectiva “si voy a cambiar al mundo tengo que empezar por ajustar estas cosas dentro de mí y si voy a sanar algo ahí afuera, tengo que empezar por sanarlo aquí dentro”. De tal forma que, en primera instancia, ella debe encontrar su propia voz para dar a conocer a su público ese comunicado de cambio.

Es así que, las estrategias de las jazzistas más adultas tienden a ser más individuales, encontrar su propia voz, ser congruentes con su carrera, la responsabilidad que cargan ellas mismas para salir adelante. Abrirse camino poco a poco, pero todo gracias a su esfuerzo y trabajo a lo largo de los años.

Respecto a las apuestas, nuestras mujeres jazzistas coincidieron en algo, ellas piensan que las relaciones laborales son muy importantes, ya que, de esa forma es como poco a poco pueden adentrarse a la escena del jazz, se abren puertas y oportunidades que las llevan muy lejos, desde cambiar de país para estudiar, conocer a músicos reconocidos de la escena y encontrar amigos para las *Jam Sessions*. Además, piensan que estar dentro de un ambiente donde hay comunidad y no competencia también cuenta, pues ellas se dedican a nutrir, a enseñar y a mostrar otra forma de ver al jazz.

en el jazz el tipo de violencia yo siento que es un poco diferente pero ese es en general o sea es “ay no toca bien” “ay, este le falta lenguaje de jazz, le falta...” o sea es muy elitista también ¿sabes? de repente si hay comentarios de, si o sea estas en el grupo o sea nice o si estás en el grupo de los chidos o de los chafas ¿no? ¿sabes? este, eso se da mucho en las generaciones de antes ahora ya eso las generaciones jóvenes como que lo han ido como son más como estudiosos, más respetuosos pero los de antes eran de “te gana” ¿no? se llegaban tocando y “te gana” “fulanito te gana” pues sí, no son competencias y muchos a grilla pero bueno da lo de diario [...] porque hay como una, de pronto una como competencia ¿sabes? innecesaria que que a veces ya no es musical, sino es una cosa ahí rara [...] Yo terminaba a las once de la noche y yo decía “ay en otro club esta tocando fulano quiero ir a escucharlo” y yo llegaba a mi casa a las tres de la mañana, pero sabes qué que eso era también parte como de relacionarte con otros compañeros porque también vas los escuchas, escuchas su trabajo y ellos te conocen y sabes que vas y que andas ahí tocando, entonces también es parte del show, también tienes que hacerte presente en los conciertos [...] (Dulce Resillas, pianista, 43 años)

Así, con el previo conocimiento de la esfera del jazz, el habitus que manejan sus agentes, sus percepciones siendo mujeres, sus prácticas y modos de pensar, así como los

obstáculos, las estrategias y apuestas que aplican las jazzistas mexicanas, hemos llegado al final de este análisis y podemos proceder a recapitular lo estudiado en esta investigación, así como llegar a diferentes deducciones conforme a la pregunta que dio inicio a este trabajo y los objetivos planteados.

## Conclusiones

El jazz nació como un bien simbólico de las clases populares, el sector más desfavorecido de los Estados Unidos del siglo XIX, la minoría afrodescendiente, a partir de la preservación de la herencia cultural africana, la interpretación de la música de la clase dominante (la blanca), y la influencia de la música europea, latinoamericana y caribeña que se configuró en la ciudad portuaria de Nueva Orleans.

Los problemas de racismo ocasionaron una migración masiva de afroamericanos de los estados del sur hacia el norte, lo que contribuyó a que el jazz se extendiera en esos estados.

Con el swing de los años treinta del siglo XX, el jazz logró proliferar entre el público estadounidense, lo cual constituye la etapa de legitimación de esta música entre las audiencias, utilizando elementos musicales más accesibles para la mayoría de la población, pasando de las clases populares a las clases medias y al consumo masivo, y convirtiendo el capital cultural de los jazzistas en capital económico.

Además, este momento es clave en la lucha contra la segregación racial en dicho país, pues la música contribuyó a difuminar la línea que separaba a blancos y negros de la nación americana, dignificando a los segundos y probando su valía en la sociedad estadounidense. Con esto se configura la *illusio*, el interés por participar en el juego de la esfera jazzística, de los músicos afroamericanos, junto con la preservación de la tradición musical africana y la búsqueda por innovar como gente del entretenimiento. Mientras que para la nación en general, significó el aporte de su país a la música del mundo.

Con el *bebop* de los años cuarenta, el jazz se aleja del público masivo hacia los exclusivos espacios de los clubes y las *Jam Sessions*, donde la experimentación musical y los sonidos menos amigables y más complejos, le colocan dentro del campo de producción restringida, fundamentalmente para otros productores, siendo necesarios ciertos conocimientos musicales para lograr apreciarlo y disfrutarlo, tornándose de música popular a legitimarse como música culta. Además, aquí se aprecia el capital específico del subcampo jazzístico, el capital cultural incorporado para ser exteriorizado y convertirse en capital simbólico (de prestigio), ya que fueron las habilidades, conocimientos e inteligencia musicales las que permitieron a los músicos sobresalir, ser reconocidos y aportar a la evolución de esta música.

Históricamente, los hombres gozaron de una posición más favorecedora sobre sus

contrapartes femeninas, teniendo a disposición un mayor número de recursos económicos, sociales, culturales y de autoridad. La reproducción de los hábitos de ambos (acciones, actitudes y comportamientos) mediante el proceso de socialización, se encargó de mantener esta desigualdad y de asegurar que hombres y mujeres conocieran el lugar que les correspondía en el espacio social.

Para las mujeres jazzistas el escenario no ha sido muy diferente al de los músicos afroamericanos, pues la sociedad estadounidense –a la par de las de muchas otras latitudes– estuvo plagada de discriminación y sexismo propios de las épocas previas y contemporáneas al surgimiento del jazz, ejerciendo estas prácticas tanto ellos, como ellas, gracias al proceso de socialización anteriormente mencionado, que conduce a los individuos a percibir información de su entorno y a pensar y actuar de determinada manera.

Así, mediante la herencia social, se formó una cultura que hoy entendemos como machista. Que, mediante ciertas prácticas y conductas, distinguía al varón como superior a su contraparte, lo cual impregnó múltiples actividades humanas, entre ellas, la música, asignando a cada género, masculino y femenino, ciertos instrumentos musicales, así como los lugares donde tenían permitido ejecutarlos, siendo para ellos el espacio público y para ellas el privado, como ya hemos visto. Así se reconocía a las mujeres por sus habilidades de cuidado, servicio a sus familias y sus hogares, y no por las musicales.

Estas ideas manifiestan la dominación masculina, una forma de poder simbólico en la que los varones ejercen papeles de dominación sobre las mujeres, las dominadas, con la complicidad de ambos. No se percibe a simple vista, sino que está inscrito de forma inconsciente en los agentes sociales, manifestándose en los prejuicios sobre las capacidades y habilidades femeninas. La división sexual del trabajo, justificada por las diferencias anatómicas entre hombres y mujeres, y la constante puesta a prueba de la virilidad de los varones, perpetuándose mediante las relaciones sociales y las instituciones.

La búsqueda del varón por reafirmar su dominio y su temor hacia la feminidad, por considerarlo muestra de debilidad, contribuye a que, si un hombre realiza actividades típicamente femeninas, se le desprecie. Mientras que, si más hombres se suman a este tipo de actividades, se tiende a valorarlas. Por otro lado, si las mujeres se desempeñan en actividades típicamente masculinas, éstas se devalúan. Por ello, se han cerrado las puertas de estas actividades a las mujeres, por el temor a la feminización, llevando, a la vez, a que las mujeres

normalicen esta división y busquen, inconscientemente, las ocupaciones que se consideran más apropiadas para ellas.

De esta manera, se menospreció la presencia femenina en el subcampo del jazz. Siendo que, en la dominación masculina, la mujer se convierte en un bien simbólico, pues su ser existe para ser percibido, se subestimaron sus capacidades y habilidades musicales, pero se fomentó su exhibición y aprecio hacia su aspecto físico, por lo que siempre fueron bienvenidas en papeles de cantantes delante de las orquestas y agrupaciones como atractivo visual.

Con el tiempo, más y más mujeres se sumaron a esta esfera, no sólo como cantantes, sino también como instrumentistas. Sin embargo, representan un número mucho menor al de los hombres en el jazz, por lo que, a pesar del cambio de mentalidad en la sociedad y las oportunidades alcanzadas gracias al activismo femenino, la dominación masculina continúa vigente hasta nuestros días.

El desarrollo del jazz en nuestro país ocurrió de forma parecida al de Estados Unidos, existiendo primero un rechazo hacia esta música, luego, la legitimación entre el público y, finalmente, la legitimación entre productores y músicos, mediante normas de profesionalización y cátedras de jazz en las escuelas de música. Del mismo modo, la dominación masculina ha sido y es practicada en la sociedad mexicana.

Es posible que, debido a que históricamente se ha apreciado más a las jazzistas como cantantes, las mujeres de diversas generaciones opten por el instrumento vocal cuando persiguen una carrera en el jazz, pues, en comparación con los varones, no hay mucha representación femenina entre las instrumentistas, lo que permea en la psique y las expectativas de éxito entre estas mujeres, configurando su sentido práctico al momento de entrar en el juego de este subcampo, anticipando un futuro más prometedor desempeñándose como cantantes.

Actualmente, de acuerdo con Gardeta (2017), algo característico de la vida profesional del jazz en nuestro país es la preparación académica de los músicos, lo que equivale a que tienda a valorarse entre los jazzistas el capital cultural de índole institucional mediante la acreditación de habilidades musicales por parte de una escuela profesional.

Este capital cultural no es valioso por sí solo, sí aporta al currículum de las y los egresados de estas instituciones, pero, además, se convierte en capital social, pues en las escuelas tienden a crearse relaciones y comunidades donde las y los músicos se apoyan unos a

otros, formando ensambles e invitando a otros a proyectos y a tocar en diversos clubes, bares y lugares enfocados a este género musical. Claro que el capital cultural institucional no sirve de mucho si no se ha logrado un capital cultural incorporado, pues las habilidades musicales conforman una necesidad primaria para lograr entrar al juego de este subcampo. Otra forma de obtener capital social es mediante las *Jam Sessions*, donde las y los músicos pueden intercambiar conocimientos, conocer otros colegas y sumarse a nuevos proyectos.

Así, el capital social, a la vez, se transforma en capital simbólico, ya que las y los músicos ganan prestigio mediante estas presentaciones, pues tanto sus colegas, como los gestores de dichos lugares, reconocen su valía y les identifican más fácilmente, invitándolos de nuevo a tocar y exponiendo su música al público asistente, obteniendo mayor reconocimiento. Pues, como menciona Gardeta (2017), la vida empresarial de la etapa del siglo XXI del jazz en nuestro país, está caracterizada por una oferta amplia de conciertos de jazz, sin embargo, esta música no se separa de los tiempos de esparcimiento de los asistentes, que más que gustar exclusivamente de la música, disfrutan de la atmósfera que crea su ejecución en vivo, junto con la diversión y la bebida, apegándose a la tradición de los orígenes del jazz y su desarrollo en ambientes nocturnos.

Por otra parte, éste no es un género musical protagonista en México, por lo que los proyectos musicales más exitosos entre el público son aquellos que se apeguen a formas tradicionales del jazz o, incluso, fusiones con otros géneros ya consolidados, pues resultan familiares y fáciles de apreciar. Mientras que las propuestas más experimentales y arriesgadas excluyen a quienes no cuentan con los conocimientos y esquemas que permitan apreciarlos.

Por ello, mientras que entre los jazzistas se valora la experimentación e innovación musicales, muchos espacios que reciben a esta música, con intereses comerciales, optan por no arriesgarse a contratar propuestas o músicos nuevos, ya que podría representar pérdidas para su negocio.

Así, podemos ver que en el subcampo jazzístico mexicano se desarrolla un juego social, ya que existe una competencia por conseguir un lugar dentro de la programación de estos escenarios y el capital simbólico que esto conlleva, haciendo que las y los músicos realicen estrategias para conseguirlos.

Por otra parte, dicha dominación se vislumbra también en las formas de resistencia femenina, que corresponden a la creación de festivales y/o ensambles exclusivamente



femeninos a falta de espacios que las tomen en cuenta en la misma medida que a los hombres. Es decir, la dinámica entre hombres y mujeres jazzistas conlleva una lucha ejercida por ellas con el fin de contar con los capitales necesarios para mejorar su posición dentro de la esfera. Dicha lucha corresponde a una forma de resistencia de subversión, en la que las mujeres buscan mantener el juego, es decir, existe una *illusio*, un interés por seguir involucradas en participar en esta estructura, pero cambiando la norma.

El *habitus* de los agentes sociales, los esquemas conforme perciben el espacio social y conforme a los cuales actúan, en general, continúa teniendo tintes sexistas, lo que se ve en la “generización” de los instrumentos musicales, haciendo que hombres y mujeres prefieran ciertos instrumentos musicales, repercutiendo en que aquellos típicamente asociados al jazz no cuenten con muchas ejecutantes femeninas.

También, existe un mayor número de cantantes que de instrumentistas. Pero, ¿en todos los casos es por vocación? Tras años de ser valoradas principalmente al desenvolverse en esta carrera, probablemente las mujeres han reaccionado a las demandas de la esfera. Es decir, sus *habitus* se han adecuado para operar en ésta como cantantes. Y así, tras ser relevantes por medio de sus voces y/o apariencias, estos estímulos las movilizan a perseguir estas metas.

Así, la poca representación femenina reproduce estas percepciones y afecta las decisiones de las mujeres de las nuevas generaciones en cuanto a falta de motivación para perseguir una carrera como instrumentistas de jazz. Ya que si las mujeres no cuentan con mucha aceptación, o hay un reconocimiento tardío como propone Romero (2021), muchas optan por no tomar este camino.

Teniendo en cuenta todo lo observado podemos resumir que el *habitus* de las jazzistas está caracterizado por las disposiciones que han adquirido a lo largo de su formación social y trayectoria estudiantil. La mayoría tuvo estudios musicales y se especializó en el jazz, su gusto por la música comenzó desde una edad temprana gracias a su familia, ya que estaban dentro del campo musical, eran músicos autodidactas o melómanos y se los fueron inculcando. Aunque hubo excepciones, respecto a la ayuda que tuvieron por parte de su familia, para adentrarse en la esfera del jazz. Pudieron permanecer dentro del “juego” implementando estrategias a través de las relaciones con sus compañeros y profesores.

Pese a que han tenido obstáculos durante todo su proceso al adentrarse al campo musical, ellas no perciben tanta diferencia con sus colegas hombres, salvo, para algunas, en la forma de ejecutar su música y en el código de vestimenta que les solicitan los lugares que las contratan. Pues, se les exige usar vestidos, tacones, maquillaje, entre otras prendas, y complementos típicamente femeninos, mientras que a los varones se les pide ir presentables, pero de una forma más sencilla.

El tener capital cultural institucionalizado las ayudó a desenvolverse en la esfera, pues hicieron lazos de amistad con colegas y compañeros con los que posteriormente crearon ensambles, proyectos y grupos, así como también, en algunos casos, les ayudó a ser parte de la gestión de festivales y obtención de becas.

Actualmente, la mayor parte de nuestras entrevistadas se han convertido en docentes pues han percibido que pese a que hay más oportunidades hay poca difusión de este género y lo que quieren alcanzar es que desde pequeños los niños puedan tener una riqueza musical extensa y no crecer con los estándares musicales que han permanecido durante años. También les gustaría que su público sea más empático al momento de un concierto, ya que han percibido que durante el momento en que ellas están tocando las personas platican y no sienten, no perciben lo que ellas quieren dar a conocer con su música.

Las mujeres jazzistas realizan estrategias para ser consideradas y/o resaltar dentro de la escena del jazz. La edad y la forma en cómo cada una puso en juego su habitus y su capital específico, en este caso la formación musical, las ha llevado por caminos diferentes, pero a final de cuentas es el mismo y cumple con el objetivo ya antes mencionado. Con esto nos referimos a la realización de los dos grupos de jazzistas, pues cada uno tiene sus propias estrategias para colocarse en la escena del jazz. En el caso del grupo de jazzistas más jóvenes, las estrategias que se destacan son las de subversión, una de ellas es el pertenecer o tener conocimiento de las redes de apoyo que hay entre mujeres músicas, donde precisamente, entre ellas se apoyan y ayudan a visibilizar el trabajo que han realizado. También dentro de las redes de apoyo, las mujeres jazzistas aprenden y comparten sus propios conocimientos, además de que incluyen y benefician de igual forma a aquellas mujeres ingenieras y productoras de música. Entre otras cosas, el darse a conocer a través de diferentes formas y estilos que le pueden dar al jazz es una ventaja, pues les da la libertad para jugar con los ritmos y mezclarlos

con otro tipo de música, en este caso las jazzistas están interesadas por esa mezcla del jazz con los ritmos tradicionales mexicanos.

Por otro lado se encuentra el segundo grupo de jazzistas experimentadas, es decir, quienes llevan más tiempo dentro de la escena del jazz y aplican las estrategias de conservación. En este grupo lo que se puede destacar es el trabajo individual que hace cada una de ellas, pues durante las entrevistas ninguna hizo referencia a participar con alguien más; en todo momento ellas hablan de sí mismas y los esfuerzos que han hecho a lo largo de los años que tienen de carrera para poder posicionarse en la esfera del jazz. El respetar lo que creen, ser congruentes con su carrera y ser responsables con ella para así salir adelante, son lo que caracteriza a este grupo de mujeres.

Históricamente, a la par del desarrollo del jazz existieron pronunciamientos por parte de las mujeres para cambiar ciertas costumbres donde casi nunca eran tomadas en cuenta; tratando de aportar al género, además de tener una representación en este subcampo musical.

Los obstáculos de las jazzistas han prevalecido desde sus orígenes, existe poca visibilidad de mujeres, que conlleva a la desigualdad de oportunidades en el ámbito laboral, con problemas como los estereotipos a los que se enfrentan, siendo un ejemplo el cómo debería ser la imagen de lo que es una mujer, otro de los retos es la búsqueda de espacios para que puedan desarrollarse profesionalmente. Sin duda, hay acciones constantes por crear un ambiente más inclusivo, además de dejar limitantes que a veces ellas mismas se adjudican, dudando de sus capacidades o la inseguridad de que si la forma de cantar o tocar es la mejor o la correcta, pero también a desprenderse de cualquier visión de un hombre (músico), o de las personas que dirijan los clubes o festivales que no les permita expresarse, incluso poner un alto a cualquier comentario o hecho que no vaya con sus principios y lo que quieren buscar.

Como mencionamos en párrafos anteriores, nuestra investigación, conforme a las fuentes consultadas y a las declaraciones de nuestras entrevistadas, establece que existe un mayor número de mujeres como cantantes que como instrumentistas. Considerando que, tras años de ser valoradas principalmente al desenvolverse en esta carrera, y existiendo un mayor número de representantes femeninas cantantes, que instrumentistas, pensamos que han reaccionado a las demandas de la esfera, adecuando su *habitus* y su *sentido práctico* para operar en ésta como cantantes y tener un futuro más prometedor en la escena jazzística. Sin embargo, queda para futuras líneas de investigación analizar a profundidad las causas por las que las

mujeres jazzistas optan por desenvolverse en esta ocupación y rechazan la otra. Del mismo modo, otra posible línea de investigación es ahondar en cómo las cuestiones generacionales afectan el *habitus* de las jazzistas y cómo esto afecta a su representación dentro del gremio.

Las jazzistas están reivindicando sus formas de organizarse y sus propuestas, la meta no es siempre obtener un resultado económico, sino disfrutar el proceso de hacer un sencillo, tocar en un escenario juntas, enseñar, hacer una *Jam Session*, por supuesto, que mejor que su preparación, sacrificios, desveladas, horas de práctica, sean remuneradas económicamente. Su dedicación y esfuerzo, se ve reflejado en el disfrute del público y la conexión que generan con ellos, además de no solo lograr un reconocimiento por parte del gremio, sino su propio reconocimiento de saber que lo que están haciendo está bien. No se trata de dejar a un lado a los hombres, se trata de poder trabajar con ellos en espacios donde existan oportunidades para ambos, las mujeres también lideran, proponen, crean con otra visión y perspectiva.

## **¿Qué se hizo en el producto comunicativo?**

Para desarrollar nuestro trabajo y comunicar de mejor manera al público al que va dirigido esta investigación se optó por realizar un video documental. En primer lugar realizamos el guión literario que llevaría la narración, el ritmo y la dirección de nuestro producto, abordando una introducción, la presentación de nuestras entrevistadas, qué es el jazz, sus orígenes, una breve historia de la mujer en esta música, cómo llegó a México, cómo se desempeña actualmente, la mujer mexicana en el jazz, el panorama para las mujeres en el jazz en México y cómo buscan modificar las situaciones que han vivido, qué las motiva y las conclusiones. Todo con la finalidad de sintetizar lo investigado y ayudarnos de las herramientas audiovisuales que ofrece el documental para simplificar el proceso de comunicación de nuestra investigación. Asimismo, para darle difusión al trabajo y visibilizar la lucha de las jazzistas dentro de la esfera, así como las estrategias y apuestas que han implementado durante su trayectoria.

Para complementar el video documental optamos por el uso de imágenes tomadas de internet que hacen referencia a la música jazz y a las mujeres, de igual forma optamos por el uso del material que es de nuestra autoría, es decir, grabaciones de festivales y conciertos.

Del mismo modo para complementar la difusión, tanto de nuestra investigación como del trabajo de estas artistas, creamos un perfil en la red social “Instagram”, @jazz.tuvo, donde subimos contenido sobre citas relevantes de las jazzistas tomadas de las entrevistas, exponentes femeninos del jazz de México, datos sobre esta forma musical, lugares dedicados al género y exponer el trabajo y presentaciones de estas mujeres.

## Bibliografía

Andión-Gamboa, Eduardo. (martes 11 enero de 2022). Concepto de campo (Material de clases). Universidad Autónoma Metropolitana unidad Xochimilco, CDMX.

Andión-Gamboa, Eduardo. (martes 11 enero de 2022). Concepto de habitus (Material de clases). Universidad Autónoma Metropolitana unidad Xochimilco, CDMX.

Andión-Gamboa, Eduardo. (1999). “Las prácticas, cuerpos y símbolos” en *Pierre Bourdieu y la comunicación social*. Cuadernos del TICOM No. 44. Universidad Autónoma Metropolitana. México. Recuperado de: [https://publicaciones.xoc.uam.mx/TablaContenidoLibro.php?id\\_libro=56](https://publicaciones.xoc.uam.mx/TablaContenidoLibro.php?id_libro=56)

Bourdieu, P. (1980). “Algunas propiedades de los campos” en *Campo de poder, campo intelectual*. Pp. 119 - 126. Recuperado el 30 de agosto de 2022 de: <https://lecturayescrituraunrn.files.wordpress.com/2013/08/bourdieu-pierre-algunas-propiedades-de-los-campos.pdf>

Bourdieu, Pierre (2000a). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama. Barcelona, España. Recuperado el 1 de septiembre de 2022 de: <http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl/wp-content/uploads/2015/09/Bondu-Pierre-la-dominacion-masculina.pdf>

Bourdieu, Pierre (2000b). “Sobre el poder simbólico”, en *Intelectuales, política y poder*, traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, UBA/ Eudeba, 2000. Recuperado el 25 de agosto de 2022 en: [https://sociologiac.net/biblio/Bourdieu\\_SobrePoderSimbolico.pdf](https://sociologiac.net/biblio/Bourdieu_SobrePoderSimbolico.pdf)

Canal Resúmenes Entelekia (10 de agosto de 2020). Bourdieu, El Habitus. [Archivo de vídeo]. Youtube. Recuperado el 24 de agosto de 2022 en: <https://www.youtube.com/watch?v=1MIP7pk5FTI&t=1s>

Cárdenas, Fonseca, P. (2005). “La noción de juego en Bourdieu: Una posibilidad para la pedagogía de la literatura”, en *Revista Folios*. No. 21. Bogotá: UPN. Pp. 17-24. Recuperado el 28 de agosto de 2022 de: <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/view/6050>

Casco M. J. & Albanese L. (2016). “La sociedad en juego. Algunas reflexiones acerca de la noción de jugar en la teoría de Pierre Bourdieu”, en *Apuntes de Investigación del CECYP*. No.

28. Pp. 219 - 224. Recuperado el 28 de agosto 2022 de: <https://www.apuntescecp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/622>

Chevalier, S., & Chauviré, C. (2011). "Habitus", en *Diccionario Bourdieu (1a ed.)*. Nueva Visión. P. 107

CIEG (2017). "¿Al compás de quién suena la música clásica?", en *Boletín Números y Género*. N°13. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 28 de enero de 2022 en <https://tendencias.cieg.unam.mx/boletin-13.html>

CIEG (2017). "¿Quiénes exponen en los museos de la UNAM?", en *Boletín Números y Género*. N°14. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 28 de enero de 2022 en <https://tendencias.cieg.unam.mx/boletin-14.html>

Criado, E., 2009, "Habitus", en *Reyes R. (Dir): Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, volumen 2, Plaza y Valdés, Madrid; pp. 1427-.1439.

Data México (2021). En *Músicos: salarios, diversidad, industrias e informalidad laboral*. Recuperado el 21 de mayo de 2022 en <https://datamexico.org/es/profile/occupation/musicos#:~:text=En%20el%20cuarto%20trimestre%20de%202021%2C%20los%20hombres%20ocupados%20en,hombres%20y%203.98k%20mujeres>

De Garay, Graciela (1999). "La entrevista de historia oral: ¿monólogo o conversación?", en *Revista Electrónica de Investigación Educativa*. Vol. 1 N° 1. Pp. 82-89

Galindo, Jesús (2017). "Ingeniería en comunicación social del jazz en la Ciudad de México. Apuntes desde la noción y el concepto de lo público", en Galindo (coord.) *Razón y Palabra*.

García-Canclini, Néstor (1990) "Introducción", en Pierre Bourdieu (1990) *Sociología y cultura*. México, Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Recuperado el 25 de agosto de 2022 de: [https://redpaemigra.weebly.com/uploads/4/9/3/9/49391489/la-sociolog%C3%8Da-de-la-cultura.\\_pierre\\_bourdieu.pdf](https://redpaemigra.weebly.com/uploads/4/9/3/9/49391489/la-sociolog%C3%8Da-de-la-cultura._pierre_bourdieu.pdf)

Gardeta, Carles (13 de abril de 2017). "La mujer en el jazz: años 70", en *Jazzitis*. Recuperado el 13 de mayo de 2022 en: <https://www.jazzitis.com/articulos/la-mujer-jazz-anos-70/>

Gardeta, Carles (19 de enero de 2017). "La mujer en el jazz: los 40", en *Jazzitis*. Recuperado el 13 de mayo de 2022 en: <https://www.jazzitis.com/articulos/la-mujer-jazz-anos-40/>

Gardeta, Carles (1 de marzo de 2017). "La mujer en el jazz: años 50", en *Jazzitis*. Recuperado el 13 de mayo de 2022 en: <https://www.jazzitis.com/articulos/la-mujer-en-el-jazz-anos-50/>

Gardeta, Carles (25 de mayo de 2017). "La mujer en el jazz: años 90", en *Jazzitis*. Recuperado el 13 de mayo de 2022 en: <https://www.jazzitis.com/articulos/la-mujer-en-el-jazz-anos-90/>

Gardeta, Carles (27 de octubre de 2016). "La mujer en el jazz: años 30", en *Jazzitis*. Recuperado el 13 de mayo de 2022 en: <https://www.jazzitis.com/articulos/la-mujer-jazz-anos-30/>

Gardeta, Carles (28 de junio de 2016). "La mujer en el jazz: Intro", en *Jazzitis*. Recuperado el 13 de mayo de 2022 en: <https://www.jazzitis.com/articulos/la-mujer-jazz/>

Gardeta, Carles (3 de abril de 2017). "La mujer en el jazz: años 60", en *Jazzitis*. Recuperado el 13 de mayo de 2022 en: <https://www.jazzitis.com/articulos/la-mujer-en-el-jazz-anos-60/>

Gardeta, Carles (3 de septiembre de 2017). "La mujer en el jazz: Siglo XXI", en *Jazzitis*. Recuperado el 13 de mayo de 22 en: <https://www.jazzitis.com/articulos/la-mujer-jazz-siglo-xxi/>

Gardeta, Carles (7 de mayo de 2017). "La mujer en el jazz: años 80", en *Jazzitis*. Recuperado el 13 de mayo de 2022 en: <https://www.jazzitis.com/articulos/la-mujer-en-el-jazz-anos-80/>

Gardeta, Carles (9 de julio de 2016). "La mujer en el jazz: años 20", en *Jazzitis*. Recuperado el 13 de mayo de 2022 en: <https://www.jazzitis.com/articulos/la-mujer-jazz-anos-20/>

Gioia, Ted (1997). *Historia del jazz* (J. Siles, Trad.). Recuperado el 09 de mayo de 2022: <https://www.holaebook.com/book/ted-gioia-historia-del-jazz.html>

Guber, Rosana (2004). "El enfoque antropológico: señas particulares", en *El salvaje metropolitano*. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Paidós. Argentina. Pp. 36-46

Gutiérrez, A. B. (2004). "Poder, hábitos y representaciones: recorrido por el concepto de violencia simbólica en Pierre Bourdieu", en *Revista Complutense de Educación*, 15(1), 289-300. <https://revistas.ucm.es/index.php/RCED/article/view/RCED0404120289A>



Healey, Bidy (1 de agosto de 2016). “Be a good girl or play like a man: why women aren't getting into jazz”, en *Bidy Healey*. Recuperado el 12 de mayo de 2022 en: <https://www.bidyhealey.com/blog/2016/6/18/be-a-good-girl-or-play-like-a-man>

Hernández, Ramiro (2020). “El jazz en México a mediados del siglo XX”, en *Revista musical chilena*. Vol. 74. No. 233. Pp. 28 - 48. Recuperado el 30 de agosto de 2022 de: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/57943/61612>

INMUJERES (s.f.). “División sexual del trabajo”, en *Glosario para la igualdad*. Gobierno de México. P. 1. Recuperado el 28 de enero de 2022 de: [https://campusgenero.inmujeres.gob.mx/glosario/storage/terminos\\_pdf/division-sexual-del-trabajo.pdf](https://campusgenero.inmujeres.gob.mx/glosario/storage/terminos_pdf/division-sexual-del-trabajo.pdf)

Kvale, Steiner (2011). *Las entrevistas en la investigación cualitativa*. España. Ediciones Morata. Pp. 79-94.

Lugo, Ricardo (SF). “La revolución musical del jazz conmocionó a México a principios del siglo XX”, en *Revista electrónica Relatos e historias en México*, No. 108. Recuperado el 30 de agosto de 2022 de: <https://relatosehistorias.mx/numero-vigente/la-revolucion-musical-del-jazz-conmociono-mexico-principios-del-siglo-xx>

Malacara, Antonio (29 de noviembre de 2017). *Jazz. Armando Nuñez, Mandis. De liderazgos, licenciaturas y festivales*. Recuperado el 2 de septiembre de 2022 de: <https://www.jornada.com.mx/2017/11/29/opinion/a12o1esp>

Maldonado, María (2003). “Reseña de La dominación masculina de Pierre Bourdieu”, en *Revista “Sociedad y Economía”*. No. 4, abril, 2003, pp. 69-74. Universidad del Valle. Cali, Colombia. Recuperado el 1 de septiembre de 2022 de: <https://www.redalyc.org/pdf/996/99617936012.pdf>

Martínez, Fermina y Díaz del Ángel, Emmanuel. (2021). “México: el reto de ser mujer dentro de una estructura patriarcal”, en *Asparkía Investigación Feminista*. N° 38. Pp. 43-44. Recuperado el 28 de enero de 2022 en <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/4591>

Martínez García, J.S. (2017). “El habitus. Una revisión analítica”, en *Revista Internacional de Sociología*, 75 (3): e074. Recuperado el 26 de agosto de 2022 en: doi: <http://dx.doi.org/10.3989/ris.2017.75.3.15.115>

Observatorio Laboral (2021). “Artes”, en *Tendencias del Empleo Profesional Segundo trimestre 2021*. Servicio Nacional de Empleo. Recuperado el 28 de enero de 2022 en <https://www.observatoriolaboral.gob.mx/static/estudios-publicaciones/Artes.html>

Observatorio Laboral (2021). “Tendencias del Empleo Profesional Segundo trimestre 2021” en *Servicio Nacional de Empleo*. Recuperado el 28 de enero de 2022 en [https://www.observatoriolaboral.gob.mx/static/estudiospublicaciones/Tendencias\\_empleo.html](https://www.observatoriolaboral.gob.mx/static/estudiospublicaciones/Tendencias_empleo.html)

Orozco, Guillermo y González, Rodrigo (2011). “Lo distintivo de la perspectiva cualitativa en comunicación, medios y audiencias”, en *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*. Tintable. México.

Paez de la Torre, S. (2016). “La teoría de los capitales de Pierre Bourdieu como modelo de análisis de los procesos de empoderamiento: el caso de los jóvenes originarios del cono sur latinoamericano que viven en Catalunya”. Universidad de Girona, España. Recuperado el 31 de agosto en: <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/16347/PaezDelaTorre2016LaTeoriaCapitales-Comunicacio.pdf?sequence=3>

Posgrado en ciencias antropológicas (s.f.). Sociedad, Cultura y Sistemas simbólicos. Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Recuperado el 22 de agosto de 2022 en: <https://www.enah.edu.mx/index.php/lgac-antropologicas/lgac2-posca>

Quiñones, Laura. (2019). “Mujeres en la música, silenciadas por la desigualdad de género”, en *Noticias ONU: Mirada global Historias humanas*. Recuperado el 27 de enero del 2022 en <https://news.un.org/es/story/2019/02/1450871>

Ramírez P., Juan R. (2006). *Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social*. *Sociológica*, 21(60), pp. 243-270. ISSN: 0187-0173. Recuperado el 05 de septiembre de 2022 en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305024678009>

Romero, Estefanía (25 de marzo de 2021). “Mujeres del jazz. Primera parte: La noción de inferioridad”, en *Bop Spots*. Recuperado el 12 de mayo de 2022 en: <https://bopspots.com/2021/03/25/mujeres-del-jazz-primera-parte-la-nocion-de-inferioridad/>

Romero, Estefanía (25 de marzo de 2021). “Mujeres del jazz. Segunda parte: cantantes (¿profesionales?), atracción y persistencia”, en *Bop Spots*. Recuperado el 12 de mayo de 2022 en <https://bopspots.com/2021/03/25/mujeres-del-jazz-segunda-parte-cantantes-profesionales-atraccion-y-persistencia/>

Romero, Estefanía (25 de marzo de 2021). “Mujeres del jazz. Tercera parte: Las mexicanas”, en *Bop Spots*. Recuperado el 12 de mayo de 2022 en <https://bopspots.com/2021/03/25/mujeres-del-jazz-tercera-parte-las-mexicanas/>

Ruiz, Luis (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao, España. Universidad de Deusto. 3ª edición. Pp. 165-189.

Sánchez Dromundo, R. A. (2007). “La teoría de los campos de Bourdieu, como esquema teórico de análisis del proceso de graduación en posgrado”, en *Revista electrónica de investigación educativa*, 9(1), 1-21. Recuperado en 01 de septiembre de 2022, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607-40412007000100008&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-40412007000100008&lng=es&tlng=es)

Vasilachis, Irene (2006). “La investigación cualitativa”, en *Estrategias de investigación cualitativa*. Tintable. México. Pp. 23-64

Vela, Fortino (2001). “Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa”, en *Observar, escuchar y comprender: sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. María Luisa Tarrés (coord.). México. El Colegio de México. Pp. 63-91.

Vol. 21. No. 1. Enero-marzo. Pp. 79-112. Recuperado el 7 de diciembre de 2021 en <https://eds.uam.elogim.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=0859cd35-33d8-4159-83f9-dfccbf4f27ee%40redis>

Wacquant, Loïc (2002). “La imprecisa lógica del sentido práctico”, en *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI, Argentina. Pp. 38

Wacquant, Loïc (2005). “Hacia una praxeología social: La estructura y la lógica de la sociología de Bourdieu”, en Bourdieu, P. Y Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI, Argentina.

Wikipedia (SF). *Música Culta*. Recuperado el 31 de agosto de 2022 de: [https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_culta](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_culta)

## Anexos

### Anexo 1

Tabla 1.1 Cuadro de categorías y preguntas para las entrevistas

Nivel de Análisis	Categoría teórica	Indicadores / Temas relacionados con las categorías	Preguntas Orientadoras	Parte de la Conjetura que se Desarrolla
Macro	Esfera del Jazz	Constitución de la esfera del jazz en México y qué ha representado para las mujeres jazzistas.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. ¿Cómo describirías el mundo del jazz en la Ciudad de México actualmente?</li> <li>2. ¿Qué crees que distingue al jazz mexicano de otros países?</li> <li>3. ¿Qué distingue a las y los jazzistas de las y los músicos de otros géneros musicales?</li> <li>4. ¿La manera como se ha contado la historia del jazz ha sido justa con las mujeres?</li> <li>5. ¿Cómo describirías el ser mujer dentro del jazz en México? <i>Para profundizar en su respuesta, pedirle: dar un ejemplo, en qué consiste tu respuesta, por qué piensas eso...</i></li> <li>6. ¿Cómo ve el público el jazz</li> </ol>	Desarrollo del jazz en México y conocer su configuración actual.

			hecho por mujeres?	
		Descripción de la estructura de la esfera.	<p>7. ¿Cuando se está lista para llamarse a sí misma/considerarse jazzista?</p> <p>8. ¿En qué espacios se toca el jazz en México?</p> <p>9. ¿Cuáles son las ventajas y desventajas de trabajar en estos espacios?</p> <p>10. ¿Cómo es la interacción con el público?</p> <p>11. ¿Cómo llegas a tocar en los bares/clubes de jazz (te contactan, tú a ellos, audicionas...)?</p> <p>12. ¿Qué características o cualidades crees que buscan los bares/clubes de jazz, en las y los jazzistas que contratan?</p>	Cómo llegan a posicionarse las y los músicos dentro de la esfera; creencias, normas y prácticas comunes entre los agentes del grupo.
Meso	Habitus Colectivo	Habitus, Capitales y Prácticas de las y los agentes sociales	<p>13. ¿Estudiar música en una escuela facilita adentrarse al jazz?</p> <p>14. ¿Qué ventajas o beneficios crees que deja estudiar jazz en una escuela?</p> <p>15. ¿Cuáles son las características o cualidades que se valoran para ganarse el respeto y reconocimiento</p>	Incorporación de esquemas de percepción, apreciación y acción, así como los recursos con que deben contar las y los músicos para que funcionen

			<p>de sus colegas?</p> <p>16. ¿El presentarse en festivales de jazz tiene algún aporte en su carrera como jazzistas?</p> <p>17. ¿Entre los jazzistas qué se valora más: cantar/tocar canciones originales o hacer nuevas creaciones a partir de ciertos <i>standards</i>?</p>	<p>como capitales dentro de la esfera.</p>
		<p>El juego que se desarrolla en la esfera.</p>	<p>18. ¿Cómo es la relación laboral entre los colegas jazzistas que conoces?</p> <p>19. ¿De qué manera tener relaciones de amistad o trabajo con ciertos colegas ayuda a obtener algún beneficio dentro del jazz?</p>	<p>Las relaciones que se desarrollan entre los agentes sociales.</p>
Micro	Habitus Individual	<p>Disposiciones y percepciones de los individuos adquiridas socialmente</p>	<p>20. ¿Cuál fue tu primer acercamiento con la música?</p> <p>21. ¿Por qué te gustó el jazz?</p> <p>22. ¿En qué momento hiciste del jazz tu profesión?</p> <p>23. ¿Tu familia influyó de alguna manera en tu decisión de ser jazzista?</p> <p>24. ¿Nos puedes contar cómo fue tu experiencia en tus primeros conciertos y</p>	<p>Percepciones y disposiciones adquiridas que mueven a los individuos a desenvolverse de manera similar a los otros agentes de la esfera</p>

			tocadas?	
		Relaciones diferenciantes de las agentes en la esfera.	<p>25. ¿Qué obstáculos piensas que se te han presentado en tu carrera?</p> <p>26. ¿Qué piensas que te hace diferente frente a otros colegas?</p>	Retos y obstáculos que enfrentan las agentes sociales por las prácticas dentro de la esfera.
		Relaciones Antagónicas, Apuestas y Género	<p>27. ¿Qué opinas de que se toque el jazz en ambientes nocturnos?</p> <p>28. ¿Consideras que el ser mujer ha influido en cómo llevar tu carrera y de qué manera?</p> <p>29. ¿Qué retos enfrentan las mujeres jazzistas que los varones no?</p> <p>30. ¿Crees que cuentas con las mismas oportunidades que los jazzistas varones?</p> <p>31. En algunas bandas y géneros musicales las mujeres llegan a tener un rol de “atractivo visual”, ¿pasa lo mismo en el jazz?</p> <p>32. ¿Hay alguna forma en la que te hayas sentido discriminada o violentada</p>	Acciones y estrategias implementadas por las agentes para sortear los obstáculos dentro de la esfera.



			<p>por ser mujer en tu carrera?</p> <p>33. ¿Sabes si tus colegas se han sentido discriminadas o violentadas por su género en sus carreras?</p> <p>34. Tomando en cuenta tu trayectoria, ¿consideras que tu trabajo ha sido bien remunerado a comparación de los músicos varones?</p> <p>35. ¿Con cuáles estereotipos has lidiado en tu carrera por ser mujer?</p> <p>36. ¿Cuál es la diferencia entre las propuestas musicales de las mujeres jazzistas y las de los varones?</p> <p>37. ¿De qué forma te sientes apoyada o menospreciada por ellos?</p> <p>38. ¿De qué forma te sientes apoyada o menospreciada por tus colegas mujeres?</p>	
		Illusio	<p>39. ¿Qué te satisface de ser jazzista?</p> <p>40. ¿Qué es lo que quieres alcanzar siendo jazzista?</p>	Interés de las agentes sociales por jugar en el juego desarrollado en la esfera.
		Gusto	41. ¿Cómo logras, como	Cómo aprecia

			<p>jazzista, que a las personas les guste el jazz?</p> <p>42. Para ti, ¿cómo sería tu público ideal?</p> <p>43. ¿Cuál ha sido la respuesta del público en cuanto a tu propuesta musical?</p>	<p>el público este género musical, especialmente viniendo de parte de mujeres.</p>
		<p>Trayectoria Individual</p>	<p>44. ¿Puedes describirnos los proyectos en que participas actualmente?</p> <p>45. Si compones, ¿de dónde obtienes inspiración?</p> <p>46. ¿Qué te motiva para seguir en esta carrera?</p> <p>47. ¿Qué músicos, históricos o actuales, admiras o te inspiran?</p> <p>48. ¿Qué aprendizajes crees que han sido los más importantes que te has llevado en tu carrera? <i>Si la participante es muy joven, preguntar mejor:</i> Hasta ahora, ¿cuál ha sido la experiencia que más te ha marcado?</p> <p>49. A partir de todo lo que hemos conversado, ¿cuál es la virtud que tiene el jazz en México?</p>	

## Anexo 2

**Tabla 1.2 Cuadro de perfil de las entrevistadas**

<b>PERFIL DE ENTREVISTADAS: MUJERES JAZZISTAS EN MÉXICO</b>				
<b>Nombre</b>	<b>Edad</b>	<b>Ocupación</b>	<b>Tipo de Entrevista</b>	<b>Fecha de entrevista</b>
Ammy Romo	26 años	Cantante	Virtual	Lunes 11 de abril de 2022
Reona Sugimoto	26 años	Baterista	Presencial	Sábado 30 de abril de 2022
Abril Sánchez	26 años	Guitarrista	Presencial	Sábado 30 de abril de 2022
Alba Rosas	37 años	Cantante y pianista	Virtual	Lunes 2 de mayo de 2022
Citlalli Toledo	30 años	Cantante	Virtual	Lunes 2 de mayo de 2022
Elizabeth Meza	No menciona edad	Cantante	Virtual	Martes 3 de mayo de 2022
Iraida Noriega	50 años	Cantante	Virtual	Jueves 5 de mayo de 2022
Alina Maldonado	32 años	Violinista	Virtual	Jueves 5 de mayo de 2022
Dulce Resillas	43 años	Pianista	Virtual	Jueves 5 de mayo de 2022
Carolina Mercado	27 años	Saxofonista	Virtual	Lunes 9 de mayo de 2022

Karla Sarmiento	38 años	Guitarrista	Presencial	Martes 10 de mayo de 2022
Magos Herrera	50 años	Cantante	Virtual	Lunes 23 de mayo de 2022

### Anexo 3

## PLAN DE PRODUCCIÓN

### VIDEO DOCUMENTAL - MUJERES JAZZISTAS EN MÉXICO

1. Título: “Jazztuvo: una mirada femenina al jazz en México”.
2. Tema: Jazz
3. Personajes: Mujeres jazzistas en México
4. ¿Qué contamos? Las condiciones sociales y laborales de las artistas que se desempeñan en este género musical de menor popularidad en México, saber si deben transformarse y cómo.
5. Tipo de estructura que tuvo: Las partes de un todo: El tema principal se desglosó en subtemas.
  - a. Variables o línea a seguir: qué es el jazz, de dónde viene la palabra “jazz”, breve historia, breve historia de la mujer en el jazz, cómo llegó a México, quiénes fueron las mujeres en la historia del jazz en México, cuál es el estado de este género musical actualmente (en qué posición se encuentra dentro de los géneros escuchados en el país, lugares donde se toca, principales ciudades donde está presente, en qué se diferencia del jazz de otros países, quiénes son el público principal, qué es necesario saber para disfrutarlo), quiénes son los principales actores o personajes de esta esfera, cómo se preparan, cuál es la posición de las mujeres en la esfera, qué opinan de esta posición, contrastar lo que se encontró en las lecturas con lo que dijeron nuestras entrevistadas, en qué se están desempeñando, qué las motiva, qué les gustaría cambiar, cómo lo cambiarían, qué podemos hacer como público.
  - b. ¿Qué subtemas desarrollamos? Introducción, nuestras entrevistadas presentándose, qué es el jazz, orígenes del jazz, breve historia de la mujer en el

jazz, cómo llegó a México, cómo es el jazz en México, la mujer mexicana en el jazz, panorama para las mujeres en el jazz, cómo lo cambiarían, qué las motiva, conclusión.

6. El trabajo no fue condescendiente con las mujeres, no se les presenta como víctimas, ni causa lástima. Muestra, también, las opiniones que consideran que no hay injusticias o desigualdades. Las opiniones contrastan.
7. Voz en Off: El documental contó con una narradora que lleva la conducción, la cual es una de las estudiantes que conforma el equipo.
8. Banda sonora: Se utilizó la música de las jazzistas entrevistadas. Repartimos a las artistas para escuchar sus materiales e identificar qué canciones podrían entrar en el documental (por ejemplo, una canción movida para agilizar el video documental, una canción triste para cuando se habla de un tema oscuro, etc.).
9. Edición: Dividimos las partes del trabajo para editar cada quien un apartado y designamos un subequipo que se encargó de juntar las partes, poner los supers, la musicalización y los créditos, para dar unicidad y coherencia al trabajo final.
10. Créditos: Se incluyó a la Universidad, el área de concentración y nuestros profesores/asesores. Incluimos agradecimientos a Jazzatlán y los encargados. Agradecemos y se dieron créditos a nuestro compañero de carrera David Lezama por ayudarnos a grabar un par de conciertos y entrevistas. Pusimos nuestro sitio web y nuestro Instagram.

## **Anexo 4**

### **Guion Literario**

#### **1. Introducción**

“Jazz”. Esa amalgama de la cultura afroamericana y otras tradiciones musicales, que ha evolucionado ampliamente y llegado a casi cada rincón del planeta, haciendo más compleja su identidad musical. Pasando de las pistas de baile al cliché de los elevadores, de las reuniones sociales a conciertos casi exclusivos para audiencias muy experimentadas.

El jazz ha ido de la tradición a la innovación, como el mundo ha pasado de la tradición del protagonismo masculino a la apertura a la participación femenina. No es sorpresa que a lo

largo de la historia, el mundo ha estado sujeto a normas sociales, prejuicios y estereotipos que, modificándose con el tiempo, guían las acciones y conductas de hombres y mujeres. Lo que ha causado que muchas de ellas hayan pasado un proceso complicado al desempeñarse en actividades típicamente masculinas.

El escenario se repite en múltiples latitudes, y México no es la excepción. Del mismo modo, esto no ha sido ajeno a la escena jazzística, por lo que es muy importante comprender las experiencias y perspectivas de la otra cara de la moneda, y no dejar que nuestra concepción de las cosas esté moldeada por sólo una de las partes del todo. Porque no existe sólo una historia que contar, estas son las mujeres mexicanas del jazz. **(duración aproximada: 1 min, 20 s)**

## **2. Nuestras entrevistadas presentándose para dar a conocer al público quiénes estarán participando en el documental**

### **3. Qué es el jazz**

¿Cómo definir al jazz? Para comenzar, es un género musical originado por la comunidad afrodescendiente en Estados Unidos a finales del siglo XIX. Decir que el jazz fue inventado sería inexacto, ya que, en realidad, fue gestándose a partir de diferentes estilos; es una familia de géneros musicales que nació por una manera diferente de percibir la música. Así, entre sus características principales se encuentran los sonidos sincopados y la improvisación. ¿Qué quiere decir esto? La música cuenta con un ritmo organizado en cierto número de pulsos por cada compás. En términos bastante simplificados, la síncopa es cuando un sonido no coincide con el pulso del compás, parecido a ir a contratiempo. En cuanto a la improvisación, es cuando los músicos explotan sus conocimientos y habilidades para componer en el mismo momento en que se está tocando un tema, ejecutando nuevas ideas musicales sobre la estructura armónica de la canción. **(duración aproximada: 1 min, 6 s)**

### **4. Orígenes del jazz**

Para entender mejor cómo y por qué surgió esta música, es necesario conocer el contexto sociohistórico que la rodea, y para ello hay que retroceder en el tiempo unos cuantos cientos de años. En el siglo XVII tuvo lugar la llegada de los primeros esclavos africanos a las tierras

de Virginia, Estados Unidos. Con el paso de los años, la cultura musical de los afrodescendientes encontró el modo de sobrevivir al sometimiento de la sociedad blanca americana gracias a la tradición oral con los cantos de las madres negras a sus hijos, y a los instrumentos musicales fabricados por los mismos esclavos. A comienzos de los 1800, Estados Unidos compró el territorio de Luisiana, que antes estuvo bajo los dominios francés y español. Así, los elementos musicales provenientes de África fueron sobreviviendo generación tras generación, siendo influenciados también, por elementos de Europa, América Latina y el Caribe.

En la ciudad de Nueva Orleans, Luisiana, se permitió a los esclavos reunirse los domingos en el área de Congo Square para interactuar y practicar sus costumbres y tradiciones. Las danzas que se llevaban a cabo mostraban la mezcla de la cultura africana y occidental, y siguieron llevándose a cabo años después de que Abraham Lincoln proclamara el fin de la esclavitud en 1863.

Nueva Orleans era una ciudad portuaria, por lo que muchas personas provenientes de culturas de todas partes del mundo interactuaron aquí. La prostitución se convirtió en un problema, pues había demasiadas mujeres ofreciendo sus servicios, por lo que en 1897 Sidney Story, concejal de la ciudad, determinó un área para ejercer la prostitución, la cual se conoció como “Storyville”, lo que provocó la apertura de muchos burdeles. Esto, junto con la abolición de la esclavitud, el comercio, el florecimiento económico, y la mezcla de culturas, incentivó la vida nocturna y el surgimiento de bandas que amenizaran las veladas. Se tocaba una gran variedad de música: ragtime, masurkas, espirituales, blues, ritmos caribeños... pero todo fue cobrando unicidad e identidad. Esta fusión de culturas y estilos alimentó la creatividad de músicos como Buddy Bolden y Jelly Roll Morton y permitió la configuración de la música jazz, evolucionando en las siguientes décadas en diferentes estilos como el Dixieland, el Swing, Bebop, Cool Jazz, Hard Bop, Free Jazz... y demás fusiones y corrientes que continúan desarrollándose hasta nuestros días. Pero, momento... ¿qué papel jugaron las mujeres en esto? ¿Cómo fue para ellas esta evolución musical? ¿Qué significó para ellas el ser jazzistas? **(duración aproximada: 2 min, 55 s)**

## **5. Breve historia de la mujer en el jazz**

La época de esclavitud en Estados Unidos estuvo caracterizada no sólo por la desigualdad racial, sino también de género, lo que se puede apreciar en el caso de la música.

En la comunidad esclava, los hombres negros tenían prohibido tocar los tambores, ya que habían sido utilizados como señal de ataque durante revueltas, por lo que se buscó evitar nuevas sublevaciones, pero podían tocar cualquier otro instrumento musical fabricado por ellos mismos. Por otro lado, las mujeres tenían prohibido tocar instrumentos, limitando su práctica musical al canto. En realidad, toda la sociedad de la época compartía prejuicios que hoy calificarían como machistas, pues según ellos, la mujer no estaba dotada para tocar ciertos instrumentos.

Tras la abolición de la esclavitud, la población afroamericana obtuvo ciertas libertades, por lo que surgieron grupos vocales mixtos que alcanzaron cierta fama. Más tarde, la mujer logró integrarse como instrumentista a las compañías de *minstrels*, espectáculos que caricaturizaban a la comunidad negra a través de música, baile e imitaciones de sus vidas, por lo que mujeres como la pianista Edythe Turnham, se incorporaron al mundo de la música profesional.

En la segunda mitad del siglo XIX, la educación de las señoritas incluía aprender a tocar el piano para amenizar las reuniones sociales y a su familia, como parte de su rol social de dar felicidad a su esposo y cumplir con las tareas de cuidado del hogar. Mientras ellas tocaban en el ámbito privado, los hombres sí podían hacerlo en el público.

Además del piano, instrumentos de cuerdas como el arpa o el violín, se consideraban como “instrumentos de mujeres”. Mientras que los de aliento y los tambores, eran “de hombres”, principalmente por ser los más utilizados en las bandas militares, cuestión exclusivamente masculina.

En el siglo XX, tras la Primera Guerra Mundial, el auge económico estadounidense permitió que tanto músicos blancos, como negros, se posicionaran dentro de los populares teatros y cabarets de los años veinte. Como muchas mujeres tenían formación musical, también lograron integrarse en estos trabajos con permiso de sus maridos, pero solían abandonar sus carreras debido a sus obligaciones en el hogar.

Las cantantes de blues cobraron muchísima fama, fueron acompañadas por los músicos de jazz más grandes del momento. En el caso de las instrumentistas, muchos hombres se resistían a tocar con mujeres, lo que dificultó su entrada a las orquestas. Esto no las detuvo, y muchas optaron por formar bandas exclusivamente femeninas como Peggy Gilbert y su banda “The Melody Girls”. Sin embargo, parte de su éxito se debió al hecho de que todas fueran



mujeres, lo que se percibía como algo exótico y sorprendía al público escéptico del talento femenino.

Las orquestas femeninas de los años treinta, como la Lil Hardin's All-Girl Band, la Dixie Sweethearts y la Harlem Playgirls, gozaron de gran éxito comercial. Sin embargo, las desventajas de la mujer en el plano musical también podían apreciarse en las *Jam Sessions*, ya que con las ideas sexistas de la época, difícilmente eran aceptadas a participar en estos ejercicios de experimentación y puesta a prueba de habilidades donde los músicos aprendían unos de otros.

Por encima de todo, se hacía énfasis, no en sus habilidades con sus instrumentos, sino en su apariencia física delante de las orquestas en papeles de cantantes, valiendo más el glamur y el atractivo sexual, lo que resultaba comercialmente muy rentable, pues despertaba el interés de la audiencia masculina. Sin embargo, durante esta década hubo mucha experimentación con el instrumento vocal, surgiendo cantantes como Ella Fitzgerald y Billie Holiday, dos de las mujeres más trascendentes en la historia del jazz.

Cuando llegó la Segunda Guerra Mundial, los hombres marcharon a la guerra y las mujeres ocuparon los puestos de trabajo que ellos dejaron, incluidos los de la música, destacando orquestas de mujeres como la International Sweethearts of Rhythm. Sin embargo, cuando terminó la guerra y regresaron los varones, la situación volvió a ser como antes.

En los años 40 surgió el bebop a partir de experimentaciones con armonías más complejas y ritmos más rápidos en el jazz, dejando atrás la música bailable del swing de la década anterior. En los años 50, el rock&roll comenzó a reemplazar al jazz como entretenimiento en las pistas de baile, por lo que el jazz se tocaba en clubes pequeños, en los que la asistencia de mujeres comenzó a normalizarse.

En los años 60, con la segunda ola del feminismo y otros movimientos sociales de la época, varias mujeres comenzaron a tomar mayor protagonismo en las corrientes más innovadoras del jazz, como es el caso de Carla Bley y su colaboración en la "Liberation Music Orchestra". Además, participaron en otros proyectos como ejecutivas, en la fundación de sellos discográficos, dirección musical de bandas, etc.

En 1978 se celebró el primer festival de jazz dedicado a las mujeres, debido a que en los demás festivales era excesivamente mayor la presencia de exponentes masculinos. En las

siguientes décadas muchas mujeres provenientes de prestigiosas escuelas de música, como Berklee o Juilliard, se integraron a la escena del jazz, se publicaron libros y discos para recordar a las mujeres en este género musical, y se realizaron festivales de jazz femeninos con mayor frecuencia en diversas partes del mundo. **(duración aproximada: 6 min)**

## **6. Cómo llegó a México**

Pero, ¿qué pasa con México? ¿Cómo se suscitó el jazz en nuestro país? Para comenzar, hay que remontarnos a 1884, año en que Porfirio Díaz envió a Nueva Orleans a la banda del Octavo Regimiento de Caballería, dirigida por Encarnación Payén, durante una exposición de algodón celebrada anualmente. Las marchas, danzas, habaneras y danzones que tocaron fueron un éxito. Se publicaron las partituras de varias de estas piezas y varios músicos mexicanos se quedaron en la ciudad, intercambiando conocimientos con los músicos locales.

Así, a partir de este proceso de intercambio cultural, el jazz llegó a México a comienzos del siglo XX, cuando varias bandas viajaron a Estados Unidos a concursos y exposiciones, y trajeron consigo el estilo jazzístico aprendido en el Norte, formando conjuntos mexicanos de esta nueva música. Sin embargo, muchos rechazaron y denostaron al jazz, entre ellos, José Vasconcelos, quien lo prohibió por considerarlo “embrutecedor” y “vulgar”.

Sin embargo, a lo largo de los años, este género musical logró proliferar en nuestro país, destacando músicos como el pianista Mario Patrón, el trompetista Chilo Morán, el bajista Víctor Ruiz Pazos y el percusionista y pianista Tino Contreras. **(duración aproximada: 1 min, 23 s)**

## **7. Jazz en México**

Así, el jazz logró extenderse en nuestro territorio de una manera parecida al de su origen, de las pistas de baile de los años 20 y 30, a clubes, foros y festivales especializados durante las siguientes décadas.

Además, desde su llegada tomó influencias de estilos locales, por lo que el jazz hecho por mexicanas y mexicanos continúa desarrollándose y adoptando nuevas identidades a partir de las tradiciones e idiosincrasia de nuestro país.

No existen normas ni forma única de hacer jazz con sello mexicano, pero hay opiniones que se repiten acerca de las y los artistas y lugares que se desempeñan en este género musical. **(duración aproximada: 43 s)**

## **8. La mujer mexicana en el jazz**

En el caso de las músicas mexicanas, no es de sorprender que, como en muchas partes del mundo, la mentalidad del México de hace cincuenta años era aún más conservadora y sexista que hoy en día, dificultando el camino para las mujeres que querían dedicarse a este estilo musical, sobre todo para instrumentistas y compositoras.

Sin embargo, esto no les impidió abrirse paso entre los prejuicios, y probar que el jazz no es sólo cosa de hombres. Tal es el caso de las pianistas Ana Ruiz y Olivia Revueltas, quienes en los años 70 se convirtieron en pioneras del jazz en México. Con el tiempo, más y más mujeres fueron sumándose a esta forma musical, entre ellas, la pianista Beatriz Torres Salazar, la guitarrista y cantante Patricia Carrión, la cantante Verónica Ituarte, la saxofonista Carmen Fuerte, la cantante Iraida Noriega, la contrabajista Pilar Sánchez, la cantante Magos Herrera, la baterista Karina Colis, la pianista Dulce Resillas, y muchas otras más. **(duración aproximada: 1 min, 10 s)**

## **9. Panorama para las mujeres en el jazz**

Aunque la presencia femenina ha cobrado mayor relevancia en la esfera jazzística, algunas situaciones podrían delatar que aún hay bastante camino por recorrer para lograr la igualdad de varones y mujeres en esta escena musical. El autor Carles Gardeta opina que tal es el caso de la necesidad de que existan festivales dedicados exclusivamente a mujeres para compensar su poca representación en festivales mixtos.

A pesar de que el género de una persona no tiene efecto en su capacidad para aprender un instrumento en particular ni en la práctica y ejercicio musical, muchas personas coinciden en la poca representación femenina en este estilo musical. En México existen tanto mujeres que piensan que el ambiente jazzístico es igualitario para ambos géneros, como quienes piensan lo contrario.

La periodista y crítica de jazz mexicana, Estefanía Romero, estima que de 705 músicos jazzistas en México, sólo el 9.5% serían mujeres. Del total de músicos, 6.38% serían cantantes mujeres y 3.12% mujeres instrumentistas.

De acuerdo a una investigación suya, y complementando con la de la jazzista australiana Bidy Healey, algunos factores detonantes de esta situación podrían ser los siguientes:

El *gendering* o “generización” de los instrumentos. Socialmente tendemos a relacionar ciertos objetos o actividades con un género, masculino o femenino, lo que ocurre incluso con instrumentos musicales, constituyendo roles de género que datan desde mucho antes del surgimiento del jazz, como vimos anteriormente. Por lo que los instrumentos que se encuentran típicamente en el jazz están asociados con la masculinidad, lo que puede disuadir a algunas mujeres de desempeñarse en éstos.

Aunque existen casos de mujeres que se dedicaron a la música gracias a modelos a seguir masculinos, ver a más mujeres preparadas en el jazz motivaría a las nuevas generaciones. Esto se torna en un círculo vicioso, ya que al existir menos mujeres ejecutantes de ciertos instrumentos, su falta de representación afecta la psique, las expectativas y las posibilidades de éxito de las nuevas generaciones, contribuyendo a que la ausencia femenina en el jazz se perpetúe. Así, a pesar de los esfuerzos por establecer oportunidades favorables tanto para hombres como para mujeres, los estereotipos y roles de género continúan presentes hasta nuestros días y muchas veces determinan las acciones y comportamientos de las personas en la escena.

Aunado a un menor número de mujeres que de hombres en este gremio, la mayoría de las mujeres es cantante. Existe la impresión de que se tiende a dar más proyección a éstas por encima de las instrumentistas, y que, a consecuencia de la imagen atractiva que se busca en las cantantes, muchas veces se prioriza el físico que una sólida preparación musical.

Aunque esto muchas veces se extiende también hacia las instrumentistas, y existe una preocupación porque muchas veces suele darse más peso al aspecto físico que al trabajo profesional de las mujeres a la hora de obtener más exposición y aceptación en el gremio.

También, en muchos casos, esta carrera implica participar en conciertos nocturnos, lo que puede ser atemorizante para algunas mujeres debido al riesgo que les representa.

Por otro lado, algunas pueden temer a la crítica, al rechazo y a los comentarios crueles por parte de sus colegas masculinos, quienes son mayoría. Para algunas, las críticas negativas suelen darse cuando ellas desempeñan papeles de liderazgo. **(duración aproximada: 4 min)**

### **10. Cómo lo cambiarían**

Si bien estas conductas y situaciones dentro del gremio podrían dificultar la obtención de algunas oportunidades para dar a conocer su trabajo, talento y creatividad, las jazzistas han buscado intervenir tanto individual como colectivamente para lograr mayor reconocimiento y exposición a sus carreras. Apuestan por su educación, por la colaboración social y las redes de apoyo. Trabajan duro en su propia preparación musical y mejora de habilidades; muchas unen talentos para formar proyectos entre ellas mismas, y otras se integran a colectivas tanto con otras mujeres de este género musical, como de otros, así como con compositoras, productoras, ingenieras de audio, y demás puestos del gremio musical. **(duración aproximada: 45 s)**

### **11. Qué las motiva**

Hacerse de un nombre y encontrar un lugar en el mundo del jazz requiere de habilidad, esfuerzo, inteligencia y trabajo duro. Las artistas interesadas en esta esfera están dispuestas a tomar parte en el juego porque encuentran sentido en él: mantenerse involucradas les produce resultados positivos. Es esta vocación la que las mantiene motivadas. **(duración aproximada: 25 s)**

### **12. Conclusión**

Desde sus inicios, la historia del jazz ha estado ligada a su contexto social. Comenzando con el entorno de discriminación y explotación de la comunidad afrodescendiente en Estados Unidos, que encontró en la música un medio de expresión y de conservación de sus tradiciones. Después, pasando por la alegría del florecimiento económico americano, la intranquilidad de los años postguerra, o la protesta de los movimientos sociales de la segunda mitad del siglo XX. Desde entonces, aunque muchas veces menospreciadas, las mujeres se han integrado a la escena y se han abierto camino con los recursos con que han contado.

Pareciera mejor no juzgar el pasado con los criterios del presente, no por justificar conductas perjudiciales, sino porque hombres y mujeres han actuado conforme a la mentalidad y costumbres de su tiempo. Sin embargo, sí es muy útil y necesario identificar y reflexionar sobre las fallas cometidas en el pasado para encontrar alternativas que nos permitan mejorar hoy y en el futuro.

Dicho esto, si el jazz ha demandado una constante innovación de la mano de su entorno social, en pleno siglo XXI, a la par de los movimientos que denuncian el acoso y la violencia contra las mujeres y que reclaman un equilibrio en la participación de ambos géneros en todas las esferas sociales, resulta por demás razonable prestar atención a las artistas más allá de su apariencia y hacer énfasis en su trabajo, talento y creatividad.

Así, muchas de las artistas que se desempeñan en el mundo actual llevan sus propuestas a las audiencias haciendo uso de medios tradicionales y digitales, como individuos y en colectivas, buscando mayor difusión e inclusión. Si bien, el impulso de los proyectos jazzísticos femeninos no sólo depende de sus creadoras, sino de los medios y de quienes gestionan los festivales, clubes y negocios de jazz, hoy en día la tecnología ha facilitado el acceso al público a estas propuestas musicales.

El público influye mucho, ya que las y los músicos están sujetos a que escuchen sus obras. Esto no quiere decir que un artista no pueda preferir una audiencia muy selecta sobre una más amplia, sino que los escuchas deberían poder apreciar el arte por sí mismo y sin juzgar antes de conocer. Tampoco quiere decir que la audiencia deba aplaudir y gustar de cualquier trabajo que venga de una mujer sólo por inclusión y respeto, pero así como si investigamos un poco, podemos acceder a muchas jazzistas a lo largo de la historia, sólo basta con algo de interés para encontrar proyectos y artistas actuales que nos agraden, inspiren o emocionen. La exposición del trabajo de estas mujeres contribuye a que la esfera jazzística sea más equitativa y ayuda a superar la falta de reconocimiento y representación femenina en este género musical.

Como pudimos apreciar, el jazz y la improvisación invitan a fluir con el cambio, reinventarse, renovarse. Y podemos aplicar esta filosofía de la mano de talentosas mujeres que demuestran que en la música no hay lugar para prejuicios, sino que el mundo es como una

sesión de *jam*: nos pone a prueba sin previo ensayo, pero todos podemos crear y aprender unos de otros. (**duración aproximada: 3 min, 25 s**)

## **Anexo 5**

Links de entrevistas:

Transcripciones [https://drive.google.com/drive/folders/1mTJv\\_kApKx0z8P\\_vwpA2ScMu7-fJ3tb1?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1mTJv_kApKx0z8P_vwpA2ScMu7-fJ3tb1?usp=sharing)

Videos [https://drive.google.com/drive/folders/1g-9czbV\\_CXfpty\\_rXVg-Otp1r8vNmwxe?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1g-9czbV_CXfpty_rXVg-Otp1r8vNmwxe?usp=sharing)