

El Maestro y la Diva: **mujeres jazzistas que subvierten** **el canon del jazz en Bogotá**

Daniela González Ramos

Pontificia Universidad Javeriana

<http://www.linkedin.com/in/dgra16>

danielagonzalezr93@gmail.com

Ana Lucía Hurtado Ocampo

Pontificia Universidad Javeriana

<http://www.linkedin.com/in/analucia17>

analucia0717@gmail.com

Resumen

Aunque el canon del jazz bogotano se ha referenciado como uno de los estilos que más ha logrado derribar los estereotipos de clase, raza y género, al igual que en otras escenas musicales, este sigue reproduciendo modelos y estereotipos que acentúan las violencias históricas que se han ejercido sobre las mujeres en el ámbito musical en las sociedades occidentales. *La Diva* y *el Maestro* surgen como imágenes arquetípicas de los preceptos excluyentes con los que se ha canonizado este género musical en Bogotá. A partir de análisis cualitativos, este artículo explora los retos y las luchas que libran actualmente las mujeres dentro de este contexto musical y los impactos que la canonización del jazz ha representado en términos de desigualdad y exclusión para ellas.

Palabras clave: canon del jazz, mujeres jazzistas, jazz bogotano, *diva*, *maestro*.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

“El Maestro y la Diva”: women jazz musicians who subvert the jazz canon in Bogotá

Abstract

Although the Bogotá jazz canon has been cited as one of the styles that has most successfully broken down class, race, and gender stereotypes, as in other musical scenes, it continues to reproduce models and stereotypes that accentuate the historical violence inflicted on women in the musical sphere in Western societies. The *Diva* and the *Maestro* emerge as archetypal images of the exclusionary precepts with which this musical genre has been canonized in Bogotá. Based on qualitative analyses, this article explores the challenges and struggles currently faced by women within this musical context and the impacts that the canonization of jazz has had on them in terms of inequality and exclusion.

Keywords: jazz canon, jazz women, bogota jazz, *diva*, *maestro*

Introducción

El jazz ha estado presente en Colombia desde la misma época en que data su nacimiento en los Estados Unidos. Durante la década de 1920, los salones de baile y los clubes de las ciudades de Cartagena y Barranquilla abrían sus puertas a esta música extranjera que ya empezaba a hacerse fama como música de moda en el mundo. El primer formato en el que se interpretó jazz en la costa colombiana fueron las *Jazz Bands*. La Ernesto Boada Jazz Band y la Jazz Band Lorduy mezclaban en su repertorio las músicas vernáculas con la información musical que llegaba a través de Panamá y de los múltiples contactos que los músicos tenían con los viajeros que transitaban constantemente por estas ciudades portuarias.¹ Estas bandas se caracterizaban por atraer a las clases sociales altas de la costa atlántica colombiana quienes, no siendo muy afines a los sonidos tradicionales, tendían más bien a ser consumidoras de las modas europeas y estadounidenses.

La llamada *primera llegada* del jazz a Colombia estuvo marcada por una visión elitista entre quienes acogían y consumían esta música en el país, un hecho que ya ha sido identificado y en parte analizado por algunos autores² como una constante

1 Enrique Luis Muñoz Vélez, *Jazz en Colombia. Desde los alegres años 20 hasta nuestros días* (Barranquilla: La Iguana Ciega, 2007, 45-60).

2 Analizando textos periodísticos publicados entre 1994 y 1999, Juan Sebastián Ochoa (2009) explora las representaciones a través de las cuales se ha construido el canon del jazz en Colombia desde los discursos periodísticos y académicos. El autor identifica la manera en que la clase social, la raza y el género funcionan, en el contexto del jazz colombiano, como determinantes de diferenciación dentro de dichos discursos.

que aún es posible observar en, por ejemplo, los discursos periodísticos, académicos o críticos de hoy en día. Esta marcación elitista hace parte de una de las múltiples características con las que se intenta rotular al jazz dentro del proyecto que lo canoniza como género musical y que lo hace equiparable con los valores del arte canónico occidental, academicista e intelectual.³

A partir de la década de 1970, Bogotá comenzó a recibir a un gran número de músicos de otras partes del país que interpretaban, entre otras cosas, jazz, y que se veían atraídos por la agitada vida nocturna y el trabajo que esta suponía. Esta ciudad se fue convirtiendo en la principal promotora del género en Colombia, una función que todavía sigue vigente por albergar hasta ahora la mayor cantidad de festivales y haber abierto el mayor número de espacios académicos para su estudio.

Durante las últimas tres décadas, el jazz colombiano fue trasladándose de los bares, *grills* y *night clubs* bogotanos a los festivales y facultades universitarias. Esto implicó un proceso de academización contrastante con el carácter festivo y de baile que habría tenido hasta ese momento. Comenzó a posicionarse como “arte legítimo”, profesional y complejo, signo de distinción y sofisticación, un género digno de ser estudiado en las facultades universitarias y, por tanto, especializado e instrumental. Los discursos académicos sustentados por las opiniones periodísticas y de críticos musicales tomaban como punto de partida a la música “clásica” —la única que encontraba hasta ese momento un lugar en la academia— y su marcación de superioridad, originalidad, complejidad y genialidad.

Así como en el contexto de la música clásica, este proceso de canonización y profesionalización del jazz, también fue un escenario en el que la ausencia de las mujeres fue evidente desde el principio. Enfrentadas a sus responsabilidades familiares, profesionalizarse como instrumentistas era —y, como veremos, todavía lo es en cierta medida— una tarea llena de obstáculos para ellas. El imaginario canónico musical, considera al canto como un “don” natural e innato de las mujeres y, a su vez, asocia tareas como la interpretación de instrumentos, la dirección y la composición a los ejecutantes masculinos. A pesar de que la información detallada acerca de la historia de las mujeres en relación al jazz colombiano es prácticamente nula, es posible atestiguar con la vista una evidente historia de ausencia en los archivos de imágenes que van desde las *Jazz Bands* de los años veinte en Cartagena y Barranquilla hasta la *Big Band* de Bogotá: una película que proyecta una y otra vez

3 Alejandra Quintana Martínez, *Perspectiva de género en el Plan nacional de música para la convivencia* (Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2009), 177.

la misma imagen de brillantes instrumentos delante de una presencia en su totalidad masculina que se mantuvo invariable hasta hace muy poco.⁴

El camino de esta historia comienza a mostrar nuevos paisajes cuando, en 2022, una iniciativa del Distrito de Bogotá decide convertir la *Big Band* de la capital en una banda completamente femenina. Poder observar en una fotografía a más de veinte músicas liderando las funciones de ejecución instrumental, dirección y composición de jazz colombiano, habla sin duda de cambios estructurales en los supuestos fundamentales y los paradigmas en que se ha basado el jazz en Bogotá hasta este momento. Sin embargo, este hecho aislado todavía no da cuenta de las circunstancias específicas, las causas y consecuencias que trae consigo el nuevo fenómeno que representa la llegada de más mujeres a ocupar diversos roles en los espacios de la escena jazzística bogotana.

El jazz como colectividad y como contexto musical existe en el encuentro de múltiples formas de representar qué es jazz y qué no, quién toca jazz y quién no, cuáles son los espacios avalados para hacerlo. El eclecticismo musical de este género, contrario a convertir el contexto jazzístico en un lugar donde “todo vale”, lo convierte en un mundo musical de constante reflexión y disputa sobre su *deber ser*. Esto hace que la circulación del poder en la malla social se dé de forma constante y acelerada. La observación de ello a través de lo que las mujeres músicas están haciendo, cuestionando y subvirtiendo hoy en día nos muestra que efectivamente está ocurriendo un reordenamiento, un cuestionamiento y reajuste a su canon.

En este artículo hacemos un acercamiento a las percepciones que las mujeres músicas tienen sobre los cambios por los que atraviesa actualmente la escena jazzística de la ciudad en clave del análisis de lo que comprendemos como el canon del jazz bogotano. Todo ello en el marco de nuestro interés por las múltiples iniciativas que están liderando hoy en día y sobre las que se están construyendo estrategias de visibilización e impulso de sus carreras. En primer lugar, se tiene la intención de dar unas pinceladas sobre el contexto del jazz bogotano, comprendiéndolo como un campo multidimensional de relaciones,⁵ es decir, para dar luces sobre las distintas dimensiones y relaciones (cambiantes, vitales), que de alguna

4 Resulta interesante el hecho de que el posicionamiento de las *Big Bands* como parte de la canonización del jazz puede observarse incluso desde la década de los años cuarenta, cuando los músicos del *bebop* “se rebelaban frente a lo que percibían como el estancamiento del *swing* y las *big bands* (...) [e] insistían en que el músico de jazz dejará de ser tratado como mero aportador de entretenimiento y fuera considerado artista con todas las de la ley”. Frank Tirro, *Historia del Jazz Moderno* (España: Manon Troppo Ediciones Robinbook, 2001, 13-15).

5 Lawrence Grossberg, *Estudios culturales. Teoría, política y práctica* (Valencia: Letra Capital, 2010).

manera atraviesan y resignifican constantemente a las mujeres músicas de jazz. Por otro lado, con esto también se tiene la intención de aportar al reconocimiento del hecho de que efectivamente ese contexto existe, “precisamente porque las historias de la música suelen ser, por lo que respecta a las mujeres, una historia de ausencias, [y] es necesario recordar que allí estaban”.⁶

Este artículo es el fruto de un análisis cualitativo llevado a cabo entre los años 2018 y 2024 a través de herramientas como: entrevistas no estructuradas aplicadas a seis mujeres que lideran proyectos de jazz⁷ y observación participante en los festivales, conciertos y *jam sessions* dedicados a este estilo musical en Bogotá. La inserción paulatina de estas mujeres músicas a la escena no es un proceso completamente congruente, en donde todos y todas estén de acuerdo con un objetivo y unos caminos a seguir. Por ello, se develan aquí algunos de los matices, complejidades e incluso contradicciones que están actuando en este momento histórico por el que atraviesa el jazz en la capital colombiana, siempre con la perspectiva de las mujeres que están cuestionando las ideas y prácticas que son percibidas como patriarcales y desiguales.

El canon del jazz en Bogotá

Los conceptos y suposiciones en la formación del canon del jazz han tenido una relación directa con la posición de las mujeres respecto a este. Aunque la academización del jazz comenzó a suceder en los Estados Unidos a partir de la década de 1940, en Colombia lo hizo a principios de este siglo, comenzando con la apertura de la facultad de jazz de la Universidad Javeriana, en 2001, y con las demás escuelas que después fueron abriendo sus puertas a la enseñanza de este género.⁸

Inserto en la matriz histórica de un desarrollo musical orientado por los valores del arte canónico occidental, academicista, contemplativo e intelectual, el jazz irá despegándose del baile, de los cuerpos, y sucesivamente escalando posiciones en la evaluación de los críticos, quienes aplicando el canon clásico, concederán gradualmente al jazz las categorías de universalidad, seriedad y profesionalismo.⁹

6 Pilar Ramos López, *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid: Narcea S.A. de Ediciones, 2003), 11.

7 Por respecto su intimidad, en este artículo los nombres de todas las entrevistadas fueron cambiados.

8 Entre estas se encuentran la Universidad Sergio Arboleda, la Universidad Nacional, El Bosque y la EAFIT.

9 Miguel Vera Cifras, “Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género”, *Revista Musical Chilena* 72, nro. 229 (2018): 89.

La equiparación del jazz con la música “culta” o “música académica” arrastra consigo la posición de marginalidad que han ocupado las mujeres en relación a este canon, el cual, además de ser parcial en su exclusividad cultural, también lo es en su composición de género, pues está compuesto casi en su totalidad por obras de hombres.¹⁰ En este sentido, Miguel Vera Cifras hace un resumen de lo que Juan Sebastián Ochoa (2011) considera como las características del canon del jazz colombiano:

Ser considerada música culta, absoluta, universal, para especialistas, de gran libertad creativa, exaltación de la personalidad individual, con una “historia oficial” asociada a lo mítico, una valoración del jazz como signo de distinción, de gran sofisticación profesional académica, y una alta valoración moral o espiritual Esta autosuficiencia se ha identificado con la visión androcéntrica del mundo, es decir, música superior, original, genial, compleja y (al igual que la música clásica) “pura” e instrumental. Agrega este autor que “la actividad de cantar la realizan [en el jazz, mayoritariamente] las mujeres.”¹¹

Dentro de estos imaginarios se hacen evidentes ciertos binarismos como los de originalidad vs. imitación, música culta vs. música popular y especialmente el de la música instrumental vs. la música cantada. Estos han sido criterios con los que la música occidental ha pretendido una objetividad y una neutralidad valorativa y es en gran parte la explicación del por qué, por ejemplo, el canto haya sido hasta ahora naturalizada como la actividad que más realizan las mujeres en contraste con la interpretación de los instrumentos, donde es evidente su ausencia.

Además de los múltiples obstáculos que las mujeres han tenido que enfrentar para su profesionalización y acceso al ámbito público de la sociedad, lo anterior ha tenido como consecuencia que ellas tiendan a ser vistas como quienes ocupan roles considerados “menos profesionales” o “menos complejos”, como el canto. Sumado a esto, hemos encontrado que las mujeres dentro de la escena del jazz bogotano se asocian con algunos imaginarios presentes en los procesos de estudio del jazz y que se terminan adjudicando a ellas o a los hombres ciertos sonidos, instrumentos e incluso gestos armónicos. “Tocar rápido” (el conocido “virtuosismo” dentro de la jerga musical), lograr hacer “sonar duro” instrumentos como la batería, o componer e

10 Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon*. (New York: Cambridge University, 1993), 3-4.

11 Juan Sebastián Ochoa Escobar, “El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos”, *Cuadernos de Música, artes visuales y artes escénicas* 6, nro. 1 (2011): pp. 83. En: Vera Cifras, Miguel. “Mujeres en el jazz en Chile”.

improvisar sobre armonías complejas, han sido tareas en donde las intérpretes se han sentido intimidadas durante los procesos de profesionalización:

Ahorita mismo no, pero conscientemente sí me acuerdo que antes decía: “no, no quiero que me relacionen con un sonido de niña”, porque siempre está como esa creencia de que las mujeres entonces tocan siempre baladas o música así como toda *cheesy*, ¿sí me entiendes? o sea como armonías así súper suaves. Sí, en ese momento yo decía “no, yo puedo escribir cosas fuertes, contrastes, si quiero escribir algo suave, lo voy a lograr sin ser *cheesy*. Pero en ese momento, qué sé yo, buscaba en la armonía cosas fuertes, cosas que chocaran. En algunos temas entonces frases rápidas, o sea como ir en contra de que “eres niña entonces escribes cosas lentas y suaves”. Ahorita estoy en otra pero en ese momento era así.¹²

Este *fetichismo musical*, como lo llamaría Lucy Green para referirse al hecho de caer en el error de olvidar el carácter construido de la música y dar por sentado que los significados intrínsecos de algún estilo —o las evocaciones que le proporcionan nuestros contextos— son características inherentes a los materiales musicales en sí mismos, conlleva a que el uso de adjetivos como “femenino” o “masculino” hayan sido utilizados como fuente argumentativa para sustentar la incapacidad de las mujeres para las tareas musicales de más prestigio y con más alcance profesional.¹³ Como lo hemos mencionado antes, en el caso del jazz, ha sido determinante su posicionamiento como música canónica porque esto ha acrecentado las nociones de seriedad, música instrumental y profesionalismo, ideas que han sido históricamente asociadas a “lo masculino” en la música.

Si bien en los espacios académicos —donde se gesta más directamente la canonización del jazz como música profesional y universal— se pueden encontrar este tipo de imaginarios que obstaculizan la asociación de las mujeres con los preceptos canónicos del jazz, también en los demás lugares que son importantes para el despliegue de las carreras jazzísticas (como los son las *jams sessions* o los espacios donde se lideran proyectos musicales propios) son percibidos ciertos estereotipos y prejuicios que terminan siendo obstrucciones que las músicas deben enfrentar sólo por el hecho de ser mujeres:

Pero por fuera, a veces yo salía con alguna cosa, así como de pronto algo re técnico: “oye, lo que pasa es que esa tensión no va ahí, tú estás metiendo una tensión que no es”.

¹² Extraído de una comunicación personal con Carolina Arias, en entrevista realizada en el año 2022.

¹³ Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata Ediciones, 2001).

Alguna cosa pues, una nota del acorde que no funcionó. Entonces es como: “ah entonces sí sabes”. Como pasar por un filtro. No sé, la gente no lo cree, es como “¿sabes leer una partitura?” es como ... ¿cómo así? O cosas que sorprenden cuando uno las hace siendo cantante que no deberían sorprender. Y sobre todo cuando uno es cantante mujer. Sí, porque pues a mis colegas hombres no les pasan las mismas cosas. Es una dinámica distinta. Así sean cantantes hombres, no pasa lo mismo. La gente se sorprende, es como que “uy guau, leíste”. ... Sí, mujer y cantante.¹⁴

La adscripción exclusiva de las mujeres al rol de cantantes como consecuencia de estereotipos e imaginarios que las asocian con lo “no profesional”, tiene consecuencias que todavía son muy significativas y que no sólo tienen que ver con la escogencia diferencial de los instrumentos por parte de mujeres y hombres, sino también, por ejemplo, con la ocupación de los puestos profesionales en las academias de jazz. En la Universidad Javeriana, una de las más prestigiosas y la que dio apertura a la primera facultad de jazz del país, tiene en su plantel únicamente a hombres enseñando materias teóricas y prácticas de jazz.

El hecho de que las mujeres hayan comenzado a subvertir estas creencias, ha traído consigo una serie de reacciones que siguen respondiendo a la visión canónica del jazz, entre las cuales la más común es la exotización por parte de los músicos de aquellas mujeres ocupando roles considerados masculinos:

En la parte del jazz sí hay una vaina que es muy fuerte también [y] es que a la mujer se le exotiza mucho ... Entonces cuando se les sale algo del esquema es cuando como que se entra a cuestionar y, si no se entra a cuestionar, se exotiza, y es que “uy no, mira eso, es que una guitarrista mujer, no puede ser, eso es imposible”. Entonces una al final no sabe si realmente le están poniendo atención a una por su capacidad musical o por si uno está bueno o no está bueno, ¿sí me entiendes?¹⁵

A pesar de que los discursos que los sostienen se basan en la pretensión de atemporalidad y universalidad, los cánones son, en su naturaleza, contingentes. Nunca permanecen iguales a lo largo del tiempo. Si en la música una obra o una pieza sigue considerándose canónica mucho después de su nacimiento, suele deberse a razones que se han transformado a través del tiempo, según el sistema de valores

¹⁴ Extraído de una comunicación personal con Mónica Ortiz, en entrevista realizada en el año 2022.

¹⁵ *Ibid.*

de cada momento.¹⁶ Sucede lo mismo con el canon del jazz, pensar en él abre posibilidades de cambio y tiene el potencial de desmitificar el concepto y despejar un espacio para modelos alternativos como aquellos que están creando las artífices de este género hoy en día en la escena de la ciudad de Bogotá.

El Maestro del Jazz

Los valores y actitudes opuestos que se han utilizado para definir lo masculino y lo femenino en las sociedades occidentales han repercutido directamente en los esquemas musicales. Por este motivo, a nivel general se puede observar cómo a todos los instrumentos musicales se les ha asignado un género específico, algunos de ellos son considerados femeninos, mientras otros son asociados a lo masculino.¹⁷ En relación a esta diferenciación es importante mencionar que la distinción entre lo femenino y lo masculino pasa por la exaltación de valores a través de los cuales se representa socialmente la feminidad y la masculinidad, por eso, “cualidades [musicales] como el ruido, la fuerza, el ritmo impulsivo y los registros graves se colocan en el espacio masculino, pero la melodía lírica, el registro agudo y el silencio se vinculan a lo femenino”.¹⁸ La música que es ejecutada por una mujer se presenta como una extensión del rol emocional y cuidador que la sociedad le ha impuesto, mientras que el hombre músico asumirá un rol meramente intelectual y racional.

De esta diferenciación entre opuestos surgen dos grandes figuras en la escena del jazz bogotano, por un lado, la figura del *Maestro* y, por otro, la figura de la *Diva*.¹⁹ El *Maestro* es entendido como el hombre-instrumentista-erudito-improvisador-virtuoso que ha sido reconocido por otros hombres de la escena jazzista y que, tanto en su trabajo como por fuera de este, será una referencia para toda aquella persona que quiera hacer parte del jazz en Bogotá. El *Maestro* es aquel que llegó a ser reconocido debido a las alianzas musicales que tuvo con otros *Maestros*, es decir, si un jazzista logra cierto reconocimiento dentro del medio es porque puede presentarse como el que ha colaborado con *Maestros* del jazz.²⁰ La figura del *Maestro*

16 Marcia Citron, “Gender and the Musical Canon”.

17 Estefanía Romero, “¿Pocas mujeres en el jazz? Noción de inferioridad, generización de los instrumentos. El caso de las mexicanas”, *Invortex* 1, nro. 1(2023): 130.

18 Miren Izaguirre Etxebeste, “Las Timbaleras: un estudio en torno a las mujeres percusionistas orquestales de España (1990 – 2019)”, *Revista Argentina de Musicología* 24, nro. 1(2023): 103.

19 La figura de la *Diva* se explora en el siguiente apartado.

20 Ochoa Escobar, “El canon del jazz en Colombia”, 87

siempre será encarnada por un hombre, sería muy difícil que una mujer cantante fuera quien impulse la carrera musical de un instrumentista.

Mientras que la jazzista-cantante asume su rol profesional como parte de un *arte de agrado natural* de su condición como mujer,²¹ ella debe empeñarse en no generar impresiones musicales demasiado grandes entre sus colegas y su público o, si las logra, debe ser leal al hombre que le permitió lograrlo. Por el contrario, el hombre instrumentista asume su rol profesional esforzándose por causar una gran impresión entre sus colegas y su público hasta llegar a posicionarse a la par o por encima de sus *Maestros*. Es decir, no solo es claro el ejemplo de la distinción entre ser instrumentista y cantante, sino que es evidente la jerarquización que existe en el rol impuesto hacia las mujeres y los hombres en el jazz:

La valoración del jazz cambia cuando se trata de juzgar cantantes..., no suelen aparecer los términos moderno, habilidad, virtuosismo, ni el tipo de valoraciones técnicas y objetivas. Al ser cantante, las valoraciones cambian y se mira lo estético ... Esto muestra la división de géneros y la división entre cantar y ejecutar un instrumento que ha marcado las valoraciones en la música, donde a la mujer le corresponde lo sensible, lo emotivo, lo irracional -y, por ende, el canto-, mientras que al hombre le corresponde lo objetivo, comprensible, racional -y, por ende, la ejecución instrumental y la composición-.²²

Las expectativas que recaen sobre el género del jazz y sus formas de clasificación que estructuran la manera en que se evalúa estilísticamente traen consigo imaginarios que tienen implicaciones distintas en los hombres que en las mujeres. La noción de *Maestro* resulta interesante a la hora de comprender estas divisiones jerárquicas dentro de este estilo musical. Esta categoría establece un rango, da aires de respeto, de profesionalismo y está asociado incluso a la genialidad, que tanto se alaba y a la que se aspira en la música. Un *Maestro* es quien, valga la redundancia, posee la maestría de la música como ciencia, es quien tiene la capacidad de llevar a cabo las tareas más altas que, en el caso del jazz, son la composición, la dirección y la improvisación. Es muy difícil que una mujer que haga música logre acceder a la categoría de *Maestra*, lo que da cuenta de la desigualdad que existe dentro del reconocimiento y prestigio musical. No ser considerado como *Maestro* significa estar en un perpetuo rol de aprendiz y no tener la posibilidad de ocupar roles que implican un grado musical superior, por ello, muchas mujeres jazzistas tienen que sufrir

21 Citado en: Vera Cifras, "Mujeres en el jazz en Chile", 84

22 Ochoa Escobar, "El canon del jazz en Colombia", 89.

eternamente la condición de “no ser suficientes”, “estar aprendiendo”, “estar ganando experiencia”.

Por todo esto, no resulta paradójico que las academias de jazz en Bogotá estén prácticamente monopolizadas por docentes hombres que encarnan la idea de *Maestro*, quienes refuerzan, no solo por el número, los modelos androcéntricos de la música, sino que en sus prácticas pedagógicas también acentúan los imaginarios en relación a los hombres como los poseedores del virtuosismo musical. En la Universidad Javeriana, por ejemplo, el programa de jazz y música populares tiene un total de 30 docentes, 5 mujeres y 25 hombres. Todas las mujeres que dictan en el programa académico están en el énfasis de canto, ninguna dicta en las asignaturas teóricas.

Aunque la academia podría ser un gran laboratorio para intentar derrumbar las prácticas discriminatorias que se han perpetuado por tantos años en el jazz, resulta interesante pensar que, aunque la paridad de género ha ido ganando fuerza en múltiples espacios debido al surgimiento de dispositivos legales que buscan asegurar la participación de las mujeres en lugares importantes, en el ámbito musical no se ha logrado ni la paridad de género ni espacios para visibilizar y denunciar el borramiento histórico hacia las mujeres músicas. Por el contrario, los programas de profesionalización han reforzado los estigmas que las ubican a la sombra de algún *Maestro*. Como menciona una de las entrevistadas, los espacios académicos pueden resultar muy violentos con las mujeres, muchas afirman sentir que no son depositarias de grandes expectativas por parte de sus docentes:

Yo sí me acuerdo que siempre me sentí retraída ... yo lo digo de mi experiencia ... allá es súper fuerte eso de que si eres niño, si eres hombre, entonces la dirección de profesores es así: “si [eres hombre puedes] ser muy buen pianista o muy buen baterista”, pero cuando eres niña es como que “ah, ok, tengo que darle clases a ella”. Sí, eso se siente, yo lo sentía todo el tiempo ... En general esa siempre fue la sensación, profesores hombres eran como “ah ya, bueno, ven, siéntate aquí y te enseño”, como “bueno, venga le enseño algo”. En cambio a los hombres: “tú, tú sí puedes, porque eres niño” ... sí lo sentí todo el tiempo.²³

Si, como se menciona en el anterior testimonio, los docentes no ven en ellas la posibilidad de un real ascenso musical es porque solo un hombre logrará llegar a un buen estatus musical debido a las virtudes que se les suelen atribuir y que en su conjunto terminan llevándolos a encajar en la figura de *Maestro*. A pesar de eso,

23 Extraído de una comunicación personal con Carolina Arias, en entrevista realizada en el año 2022.

existen algunas mujeres que han logrado cierto reconocimiento en la escena del jazz bogotano, sin embargo, ellas además de haber tenido que hacer un esfuerzo mucho mayor para lograr ser tomadas en serio por parte de sus colegas, suelen ganarse algún tipo de reconocimiento después de que un *Maestro*²⁴ las ha validado musicalmente:

Y sí esa fue la parte maluca ... como decir: vengan, yo también soy música, así como ustedes, también toco un instrumento como ustedes ... muchos me cancelaban a última hora ... lloré mucho por eso, el principio fue horrible. [Después] fue por el baterista con el que yo tocaba, [quien] acababa de regresar de Nueva York. Entonces ya fue con él, como era el chico de Nueva York que estaba tocando conmigo, entonces como “ah, bueno, Carolina sí toca con gente chévere”, entonces ahí fue que varios ya empezaron a pegarse, como “ay, bueno sí, la música suena chévere”. ... Al final ya cuando tenía como un combo de los que eran reconocidos, entonces ya fue como: listo, ya comencé a tocar con “los fuertes”, “las estrellas del jazz bogotano”, entonces ahí ya cambió la historia.²⁵

Con todo esto, se puede ver cómo la configuración del canon del jazz bogotano está transversalmente influenciada por la constitución de la figura del *Maestro*, y, por ende, por la formación de la figura opuesta que le resulta útil para su sostenimiento, la figura de la *Diva*.

La Diva del jazz

Si bien desde la emergencia de la música occidental, la música académica y popular han estado dominadas por hombres, la presencia de mujeres en algunas de las agrupaciones de jazz ha estado limitada a responder al personaje que le ha sido asignado para el mundo nocturno en el cual se desarrolla la escena del jazz. Bajo este panorama surge la figura de la *Diva* como aquel personaje interpretado por una mujer-cantante-animadora, que goza de grandes habilidades para conectar y entretener al público, como: atractiva, entusiasta, seductora, entretenida, provocadora, bella. Aunque en algunas investigaciones se ha hablado de este conjunto de habilidades como un estilo de *femme fatale*, pues se considera que esas

24 Si bien, muchas mujeres entrevistadas afirmaron haberse sentido inspiradas en su camino musical por alguna otra mujer que logró imponerse en un espacio tan masculino, nunca le atribuyeron el despegue de sus carreras a otra mujer, siempre fue a algún *Maestro*.

25 Extraído de una comunicación personal con Carolina Arias, en entrevista realizada en el año 2022.

características generan una gran admiración colectiva por parte del público y de sus colegas, el personaje de la *Diva* opera simplemente como parte de una puesta en escena que aparece cuando la presentación musical se lleva a cabo, pero debe desaparecer una vez se apagan las luces.²⁶

Las actitudes que configuran a *La Diva* son atribuidas a una mujer quien, una vez está por fuera de escena, debe ocultarlas porque, de no ser así, es juzgada y condenada por sus compañeros músicos y, en general, por el resto de la sociedad. Como se menciona en la siguiente entrevista, ante una situación sentimental personal se generó un castigo colectivo que impactó por muchos años su carrera musical.²⁷

Recuerdo que cuando terminé con una pareja con la que tocaba en un grupo, en unas circunstancias que fueron difíciles, mi vida personal comenzó a impactar completamente mi vida profesional, no hubo separación entre mi vida privada y pública. La gente me castigó completamente a mí. Se difundió la voz de que yo era una perra, y empezaron a llegar comentarios a mí sobre que la gente no me quería contratar por lo que había pasado. Yo sentí que todo el mundo iba en contra mía y caí en una depresión horrible. Además, mientras estaba así de mal, los mismos colegas míos cogieron un trabajo que yo había conseguido y con el que me estaba sosteniendo en ese momento. Me sacaron de la banda mientras yo estaba mal y el bajista con el que había tocado cinco años me dijo que nunca iba a volver a tocar conmigo. Eso no pasaría con un colega hombre, lo sé porque lo he visto.

En este sentido, conviene mostrar cómo el jazz y los espacios musicales en los que este se ejecuta se presentan como lugares sociales y físicos en los cuales se habilitan ciertos permisos para romper con algunos estereotipos asociados a la feminidad hegemónica. Por este motivo y algunos otros, muchas personas consideran que el jazz, como música que reivindica la libertad, es una herramienta con la que se logra romper algunos mandatos morales asociados al género:

La valoración de la libertad individual y la exaltación de la personalidad [como características del jazz] argumenta que la creatividad y la improvisación liberan al individuo de la alienación de las masas ... El jazz aparece como la música que le permitirá

26 Andrea Lobo Dueñas, "Presencia y Representaciones de la mujer en el jazz en España (1919-1936)" (trabajo fin de grado, Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Valladolid, 2016, 47).

27 Extraído de una comunicación personal con Simona Ruiz, en entrevista realizada en el año 2024.

a sus fieles seguidores, pero más aún a quienes lo interpretan, salirse de la alienación, expresarse en toda su voluntad.²⁸

Sin embargo, esto solo sucede parcialmente porque es permitido únicamente durante la puesta en escena, no por fuera de ella, es decir, “la libertad de las mujeres para cantar no representa su liberación de las definiciones patriarcales de la feminidad, sino que, en cambio reproduce y afirma esas definiciones.”²⁹

A diferencia de lo que ocurre con los músicos jazzistas, en contraste con la figura de *Diva*, los instrumentistas reconocidos en el mundo del jazz sí son *Maestros* innatos, no son personajes que aparecen cuando las luces del escenario se prenden y desaparecen cuando estas se apagan; son músicos reconocidos dentro del escenario y por fuera de este. No existe la misma separación del músico que se sube en un escenario con la persona que está por fuera. A diferencia de otros géneros musicales, el discurso del jazz y las prácticas de la gente que lo interpreta y lo consume están en constante contradicción porque si bien, por un lado, la historia del género y sus características musicales efectivamente han logrado romper a lo largo de la historia con ciertos estereotipos sociales, por otro lado, los ha reforzado y ha generado nuevos patrones morales que se presentan como superiores a los de la sociedad en general.

En este sentido, si pensamos que el canon del jazz se ha configurado como un medio para establecer distinciones y jerarquías entre un *nosotros*: personas que disfrutaban y conocen del mundo del jazz, gente culta y distinguida, de buen gusto musical y estudiada, libre y exclusiva; y un *otros*: personas que disfrutaban de la música comercial, gente inculta y de mal gusto musical, alienada y corriente. También podríamos pensar que al interior de la escena del jazz se han establecido distinciones y jerarquías entre un *nosotros* (sobrevalorado): instrumentistas, hombres, cultos, maestros, genios, virtuosos, improvisadores, creadores; y unas *otras* (subvaloradas): cantantes, mujeres, atractivas, intérpretes. Es decir, aunque el jazz se presenta y puede ser leído a simple vista como una música con la que fácilmente se rompen estereotipos morales y sociales, no deja de constituirse como una música que se construye sobre cimientos que refuerzan lógicas masculinas de sociedades patriarcales con las que se establecen jerarquías de exclusión entre *el hombre blanco occidental de clase media o alta* con el resto de la sociedad.³⁰

28 Ochoa Escobar, “El canon del jazz en Colombia”, 94

29 Green, *Música, género y educación*, 111.

30 Ochoa Escobar, “El canon del jazz en Colombia”, 86

Ahora, pensando que el jazz ha sido un género prioritariamente masculino, en la historia han existido algunas mujeres legendarias que fueron reconocidas por sus aportes musicales a pesar de sus marcadores sociales de raza, clase y género. Estas figuras, a diferencia de muchas otras mujeres prodigiosas en el jazz, son reconocidas y valoradas como figuras indispensables que abrieron caminos para seguir catapultando y, actualmente, posicionando al jazz como una música contracorriente. A pesar de la reivindicación que se pudo generar sobre esta base, actualmente en Bogotá la mayoría de las cantantes de jazz son mujeres blancas de clase media-alta que logran pagar las elevadas matrículas de las pocas universidades privadas en las que, hasta hace poco y de manera exclusiva, se enseñaba jazz.

Es interesante ver también que el gran reconocimiento e influencia que tuvieron figuras del jazz como Ella Fitzgerald, Billie Holiday o Sarah Vaughan, está más relacionado con los atributos que actualmente se le dan a los *Maestros* y no tanto con los atributos que se le dan a la *Diva*. Estas figuras del jazz lograron romper, en su época, con las representaciones que constituyen las figuras opuestas de la *Diva* y el *Maestro*:

las cantantes ridiculizaban el dualismo entre virgen y prostituta, manteniéndose fuera de él: se mostraban al mismo tiempo sexualmente activas y maternales, sin contraponer nunca la disponibilidad sexual a la de esposa y madre.³¹

A pesar de que estos avances fueron sumamente importantes, no tuvieron un largo alcance y, por este motivo, contadas mujeres actuales han logrado un reconocimiento similar al que tuvieron ellas. En el jazz, al igual que en otros movimientos que tuvieron una vasta fuerza contracultural, las estructuras raciales, de clase y de género que han determinado las dinámicas de las sociedades occidentales terminan impregnando y borrando los avances contrahegemónicos que se alcanzaron a vislumbrar. En Bogotá, por ejemplo, la inmensa mayoría de cantantes de jazz son mujeres que responden a cánones de belleza occidental y, en muchos casos, han tenido que adaptarse a las demandas estéticas que les realizan los gestores musicales para lograr hacerse un espacio laboral.³²

En este sentido, una de las mujeres entrevistadas aseguró que, para ella, como mujer negra, los estereotipos asociados al género y la raza le han dado ciertas “ventajas” en el mundo del jazz frente a otras colegas cantantes. Estas “ventajas” se

31 Green, *Música, género y educación*, 45

32 Extraído de una comunicación personal con Simona Ruíz, en entrevista realizada en el año 2024.

dieron porque ella hizo parte de una minoría “exclusiva”, al ser la primera mujer negra en entrar al programa de Jazz de la Universidad Javeriana.³³ Sin embargo, aunque para ella ha representado una ventaja en términos profesionales, también reconoce que esto ha sido una violencia disfrazada de beneficio porque ese “privilegio profesional” está sustentado en la construcción del sujeto negro como vinculado evidentemente con la música,³⁴ y, por lo tanto, se le generan otro tipo de exigencias:

A mí me pasa algo en específico y es que pues, o sea, yo no puedo hablar de solo ser mujer, porque es que yo soy mujer negra y eso cambia muchas cosas. Y es que he podido notar que hay una exotización hacia la mujer negra dentro de la música y siento que también a mí me ocurrió mucho que cuando yo entré a, como a cantar jazz, ni siquiera me escuchaban y me decían “no, es que tú eres lo máximo”. ...A mí me hace sentir mal eso porque pues, o sea, mi raza no determina lo buena que soy o lo mala que soy. ... Es enfrentarse con cosas que son supremamente estructurales, que son difíciles de afrontar. Entonces, ese tipo de cosas también fueron muy fuertes, como el hecho de asumir que porque uno es negro tiene que ser tal o tal. Entonces sí, o sea, si se habla de ser mujer dentro del jazz también toco el tema afro, aparte de que sobre todo aquí en Bogotá es súper raro encontrar una persona negra dentro del medio, o sea realmente somos contados. Entonces por ser negra, entonces no la puedo cagar, ¿sí me entienden? El estereotipo es muy peligroso.³⁵

El jazz, a diferencia de otros géneros musicales, ha sido muy poco criticado por reforzar ideas que sostienen sistemas estructurales de clase, raza o género. Esto se sustenta en la moral mucho más respetable sobre la que esta música se suele reivindicar. Hasta hace muy pocos años, las mujeres jazzistas de Bogotá empezaron a reconocer, visibilizar y denunciar las violencias a las que han sido expuestas. Los movimientos feministas que se han dado dentro del jazz han permitido ver cómo la configuración de un *otro*, que no se ajusta a los requisitos implícitos que tiene el jazz y que lo separa inmediatamente del resto del mundo, se reproduce, en igual medida, dentro del canon del jazz, al crear la imagen de una *otra* que está subvalorada y frente a la cual se generan unos parámetros morales de distinción jerárquica entre el ser

33 Considerando que la Universidad Javeriana abrió el énfasis de Jazz del programa de Estudios Musicales en el año 2001, es importante resaltar que pasó más de una década antes de que ingresara una mujer negra al programa.

34 Elisabeth Cunin, *Identidades a flor de piel. Lo ‘negro’ entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena* (Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano Editores, 2003, 259).

35 Extraído de una comunicación personal con Mónica Ortiz, en entrevista realizada en el año 2022.

músico (instrumentista) y ser música (cantante). En este sentido, se puede afirmar que la escena del jazz se consolida en un discurso dual que ha intentado derribar sistemas estructurales de exclusión mientras que, al mismo tiempo, se sostiene en imágenes simbólicas que refuerzan jerarquías y violencias que históricamente se han ejercido sobre ciertos grupos sociales.

Subversión del canon del jazz

Aunque la idea de ser una *Diva* y de asumir el rol relegado asignado a las mujeres jazzistas fue parte de lo que se dio por sentado en el canon del jazz, la incomodidad frente a las violencias que se ejercieron sobre ellas a lo largo de los años fue confrontada de distintas maneras por algunas mujeres que, de forma individual o colectiva, lograron sobreponerse a esas situaciones. Un claro ejemplo de ello es la famosa historia de Billy Tipton, la mujer pianista que a comienzos del siglo pasado decidió travestirse para poder acceder a los espacios de jazz como pianista. Este caso no solo nos muestra las múltiples estrategias que han utilizado las mujeres jazzistas para ocupar los lugares que ellas desean dentro de la escena sino también a través de esta historia podemos rastrear algunas de las estrategias que han empleado para evadir o confrontar los vetos musicales que les han sido impuestos.

En este sentido, valdría la pena no solo describir las estrategias de resistencias lideradas por mujeres jazzistas sino también analizar las vías creativas que han desplegado para subvertir los órdenes sociales que se han configurado en el jazz y que las han llevado, por un lado, a buscar formas de entrar en la escena sin cuestionarla directamente y, por otro lado, a denunciar y exigir cambios en pro de una configuración en términos de género más justa. Como menciona Derbéz, en relación a las mujeres jazzistas y sus luchas, debemos preguntarnos:

¿De qué modo las jazzistas han enfrentado los estereotipos de género en la ejecución, los estilos compositivos, las maneras de abordar a la audiencia y establecer una relación público-concertista, así como música-músico, no simplemente para ‘encajar’ en un universo ‘masculino’ aparentemente inmutable? ¿Y hasta dónde, igualmente, y de qué maneras están las mujeres en el jazz comprometidas en incentivar modelos alternativos para reflexionar sobre el género?³⁶

36 Alain Derbez, “Ser música y hacer música: Ser mujer y hacer jazz”, *Revista Latinoamericana de Psicoanálisis, Calibán* 18, nro. 1(2020): 259.

Si bien el caso de Billy es icónico, no sería extraño que más mujeres instrumentistas hayan utilizado esa técnica para abrirse espacio en un camino cerrado para ellas. Algunas músicas instrumentistas han mencionado que, aunque durante muchos años no cuestionaron las violencias que se ejercieron hacia ellas durante sus carreras, con el pasar del tiempo fueron reconociendo el esfuerzo desmedido que tenían que hacer para obtener un lugar importante en la escena del jazz y lograr un reconocimiento por parte de sus colegas hombres, así que decidieron enfrentar esas situaciones a través estrategias que les resultaran útiles y, al tiempo, fortalecer su carrera profesional, reivindicando características ligadas a lo femenino que han sido históricamente marginadas y limitadas,³⁷ como es el caso de una baterista de Bogotá:

Siempre está esa cosa después, de ser una niña tocando batería, y de siempre estar ahí con el mito de: “ay, es que tocas muy pasito porque eres muy chiquita y porque pues eres niña” ..., durante mucho tiempo yo fui como la única baterista mujer que estaba en el programa [de la universidad...], como que yo siempre sentía que nadie iba a escogerme a mí para tocar batería si había manes que le pegaba tan duro y súper veloces y sí estaban como cumpliendo todos los estereotipos de ser un baterista. Entonces, yo empecé como una exploración, [...] yo empecé una búsqueda diferente en el instrumento porque dije: “bueno, yo no soy el baterista súper potente súper veloz hombre, mano pesada”. Entonces, ¿cuál es mi sonido?, y me volqué a ese otro lugar de explorar como otros sonidos, de explorar con diferentes baquetas, de tocar partes que la gente no tocaba en la batería.³⁸

Estas formas de resistencia individual han formado cambios en términos expansivos porque, no solo impactan directamente a músicos y músicas que están vinculadas con ellas, sino porque sus historias se vuelven inspiración para todas las mujeres que buscan estrategias para enfrentar las discriminaciones a las que son expuestas. Asimismo, es importante hablar de las múltiples formas de resistencias organizadas y colectivas que han liderado las jazzistas y que han sido posibles también porque, en términos de derechos, ahora contamos con una legislación que nos permite realizar denuncias y resistir de formas en las que hace pocos años era imposible. En Bogotá, por ejemplo, se vienen gestando proyectos de mujeres músicas quienes, a través de diálogos y reflexiones entre colegas, vieron la necesidad de empezar a crear grupos para compartir las experiencias y sensaciones que tenían en

37 Green, *Música, género y educación*, 112

38 Extraído de una comunicación personal con Natalia Cardozo, en entrevista realizada en el año 2022.

relación a las violencias que se ejercieron contra ellas, tanto en espacios académicos, como en colectivos y grupos musicales.

Hace unos años, uno de los saxofonistas de jazz más reconocidos de la ciudad realizó una publicación en Facebook en la que aseguró que no había encontrado una mujer que tocara tan bien como sus colegas jazzistas hombres. Este comentario surgió a raíz de una crítica que le hizo una mujer música debido a la nula presencia de mujeres en su grupo musical. El comentario, que puso en evidencia el imaginario colectivo que tienen muchos músicos sobre la desigual percepción que existe en relación a la calidad musical entre hombres y mujeres, desencadenó la indignación de algunas mujeres músicas (no solo del jazz sino de otros géneros) que se unieron y empezaron a generar espacios denunciando las violencias a las que habían sido expuestas.

Esta situación sumada a los diálogos y críticas que ya se empezaban a gestar entre las músicas sobre su rol relegado dentro de los espacios musicales, fue un incentivo para que ellas empezaran a reivindicar su papel en el desarrollo de la música del país desde distintas estrategias como la publicación de artículos, *podcast* o generando presión en entidades estatales para que financiaran y apoyaran la creación de agrupaciones de mujeres músicas. Todo esto generó el surgimiento de grupos de jazzistas mujeres, entre las que se encuentra la *Big Band* femenina de jazz de Bogotá. De esta manera, las agrupaciones de mujeres no solo representaron la posibilidad de abrir espacios cerrados para ellas, sino que lograron cuestionar y subvertir las normas de género implícitas en el canon del jazz y, así, crear otros esquemas artísticos y en mayor sintonía con los discursos que posicionan al jazz como una de las músicas más disruptivas.³⁹

Ahora, la razón por la que estos movimientos que criticaron las violencias ocultas dentro del jazz se gestaron casi exclusivamente entre mujeres se da no sólo porque ellas fueron las víctimas directas de las jerarquías que se establecieron en el canon sino porque, como ellas mismas afirman, durante muchos años sus colegas ignoraban las violencias que se ejercían sobre ellas, independientemente si estaban de acuerdo o no con quien las ejercía, e incluso, en múltiples ocasiones, las revictimizaban haciéndolas sentir responsables de los maltratos que recibían:

[un hombre de la banda] escribió un mensaje así que parecía un periódico: “tú te crees la estrella, tú no eres nadie, tú eres una mala música, pero te crees una estrellita”, mejor dicho, una cosa así, ya ni me acuerdo, yo borré eso y nunca más lo quise volver a leer. Pero todos

39 Derbez, “Ser música y hacer música”, 259.

lo leyeron, imagínense, y al final cuando yo hablé con los demás cuando hablé con [los otros del grupo], ni siquiera me dieron el lado, o sea, ellos dijeron como: “bueno, nosotros ahí no nos metemos porque eso es como una cosa personal entre ustedes”. Yo me quedé como: “*what?*”. O sea, el tipo me dijo así un montón de groserías y ellos neutrales. Fue totalmente injusto. Ahí falta mucho, falta demasiado, la diferencia es tenaz, de las relaciones de hombres y mujeres.⁴⁰

Lo interesante de todas las vías que han utilizado las mujeres jazzistas para hacer frente a las violencias que se han ejercido es que, si bien les han dado un mayor significado e importancia a los lugares que por años estuvieron atribuidos a ellas y que carecían de valor simbólico y musical como el canto, también han decidido salir de esos lugares que les fueron impuestos y romper los imaginarios que les atribuían como correspondientes a su género. Por este motivo, actualmente es común “estar presenciando una escena de jazz en la que aparecen más mujeres instrumentistas, líderes de banda, improvisadoras y creadoras; es decir una escena en la que las mujeres cantantes no son las únicas que figuran”,⁴¹ y en cierta medida, con todo esto es que en la escena del jazz bogotano se ha logrado cuestionar y, desde adentro, romper con las figuras simbólicas del *Maestro* y la *Diva*.

Conclusiones

Al igual que otros repertorios musicales, el jazz reproduce modelos y estereotipos que forman parte del sistema patriarcal. La desnaturalización de aquello que por muchos años en la música se ha tomado por sentado y el acercamiento crítico a las percepciones y prácticas que se desprenden de la distinción entre hombres y mujeres dentro de este campo nos permite visibilizar las consecuencias que ha tenido sobre las condiciones de las mujeres respecto a sus formas de abarcar, por ejemplo, los instrumentos, la dirección, la composición o la improvisación. La articulación de identidades diferentes por parte de las músicas cuestiona los roles de género impuestos y da pie a nuevas formas de despliegue social que incluso puede llegar a repercutir en el sonido de la música en sí. Las mujeres que se dedican al jazz en Bogotá están dotando “a esas estructuras [ideológicas dominantes como la del patriarcado], consciente o inconscientemente, de una nueva significación de

40 Extraído de una comunicación personal con Carolina Arias, en entrevista realizada en el año 2022.

41 Irene Littfack, “El sonido de las mujeres en Jazz al Parque”, *Página 100* (Mayo 2021): 100.

género”⁴² y ello ha repercutido en un proceso de cambio de paradigma del canon del jazz bogotano.

Su intención va mucho más allá de “encajar” en el universo masculino que hasta ahora ha sido representado por los preceptos que canonizan al jazz. A pesar de que, a lo largo de su camino de profesionalización y estudio del jazz, la mayoría de ellas sí pasan por un período de intento de acoplarse a los preceptos canónicos, al ver su incompatibilidad con estos, cada una asume formas distintas de enfrentar los retos que se les presentan por el hecho de ser mujeres en la escena. Aunque las estrategias de subversión de los imaginarios patriarcales que sostienen al canon del jazz son heterogéneas, es posible afirmar que existe hoy en día una creciente preocupación colectiva sobre las condiciones de desigualdad entre las mujeres y los hombres que hacen parte del jazz bogotano. Se están tomando medidas a partir de estrategias que van desde actos de visibilización (direccionados a desmitificar la creencia de que “no existen mujeres que tocan jazz”) hasta la gestión cultural (curaduría en los festivales) y la conformación de espacios liderados únicamente por mujeres.

Las imágenes de *la Diva* y *el Maestro* dentro del jazz bogotano están siendo, sin duda, subvertidos a través de respuestas creativas y diversas por parte de las mujeres y el canon del jazz está siendo reordenado a través de estrategias sostenidas por una fuerte presión que han sentido aquellos que ponen en marcha los festivales, la curaduría, la crítica y los espacios académicos en torno al jazz. Sin embargo, queda todavía el reto de generar unas condiciones dignas y acordes a las situaciones particulares derivadas de las desventajas históricas de las mujeres en este mundo musical. La idea de una “igualdad” que busca colocar junto a los considerados grandes jazzistas o los *Maestros* “en un canon que, por otra parte, está específicamente diseñado para no incluir a las mujeres”⁴³ y la visibilización y el cumplimiento de una “cuota femenina” en el jazz bogotano no es suficiente para generar un espacio profesional igualitario. Las entidades públicas y privadas, así como las y los integrantes de la escena jazzística bogotana, deben hacer un trabajo más profundo de investigación de las situaciones particulares que viven las mujeres que hacen jazz en Bogotá para generar un acompañamiento justo, contextualizado y lograr un cambio radical en el canon del jazz.

42 Laura Viñuela Suárez, *La perspectiva de género y la música popular. Dos nuevos retos para la musicología* (KRK Editorial, 2003, 22).

43 Nieves Hernández-Romero, “Reflexiones acerca del estudio de la educación musical de las mujeres: el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX”, en: *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*, ed. María Ángeles Zapata Catillo (Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2021), 116.

Bibliografía

- Citron, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. New York: Cambridge University, 1993.
- Cunin, Elisabeth. *Identidades a flor de piel. Lo 'negro' entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano Editores, 2003.
- Derbez, Alain. "Ser música y hacer música: Ser mujer y hacer jazz". *Revista Latinoamericana de Psicoanálisis, Calibán* 18, nro. 1 (2020): 256-260
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Morata Ediciones, 2001.
- Grossberg, Lawrence. *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra Capital, 2010.
- Hernández-Romero, Nieves. "Reflexiones acerca del estudio de la educación musical de las mujeres: el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX". En: *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*, editado por: María Ángeles Zapata Castillo, 115-137. Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2021.
- Izaguirre Etxebeste, Miren. "Las Timbaleras: un estudio en torno a las mujeres percusionistas orquestales de España (1990 – 2019)". *Revista Argentina de Musicología* 24, nro. 1 (2023): 94-123.
- Littfack, Irene. "El sonido de las mujeres en Jazz al Parque", *Página 100* (mayo, 2021): 100.
- Lobo Dueñas, Andrea. "Presencia y Representaciones de la mujer en el jazz en España (1919-1936)". Trabajo fin de grado, Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Valladolid, 2016.
- Muñoz Vélez, Enrique Luis. *Jazz en Colombia. Desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Barranquilla: La Iguana Ciega, 2007.
- Ochoa Escobar, Juan Sebastián. "El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos". *Cuadernos de Música, artes visuales y artes escénicas* 6, nro. 1 (2011): 81-102.
- Ramos López, P. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea S.A. de Ediciones, 2003.
- Romero, Estefanía. "¿Pocas mujeres en el jazz? Noción de inferioridad, generización de los instrumentos. El caso de las mexicanas". *Invortex* 1, nro. 1 (2023): 129-136.
- Tirro, Frank. *Historia del Jazz Moderno*. España: Manon Troppo Ediciones Robinbook, 2001.
- Vera Cifras, Miguel. "Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género". *Revista Musical Chilena* 72, nro. 229 (2018): 79-106.

Viñuela Suárez, Laura. *La perspectiva de género y la música popular. Dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK Editorial, 2003.

Quintana Martínez, Alejandra. *Perspectiva de género en el Plan nacional de música para la convivencia*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2009.