

ME. PER  
(40)  
1999

7.1880 e.9

UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL.

FACULTAD DE PERIODISMO.

MEMORIA DE GRADO PARA OPTAR AL GRADO  
ACADEMICO DE LICENCIADO EN CIENCIAS SOCIALES Y DE  
LA INFORMACION.

**"Gestación, inicio y desarrollo del jazz en Chile,  
desde sus primeras manifestaciones en los años  
cuarenta, hasta fines de la década de los ochenta."**

AUTOR: LUIS FELIPE GONZALEZ RODRIGUEZ.  
PROFESOR GUIA: SRA. JACQUELINE HOTT.

SEPTIEMBRE 1999

Dedicada a:

## INDICE

*Mi madre, permanente ejemplo de amor por la profesión y puntal en momentos de duda.*

*Mi padre, símbolo de constancia y sencillez.*

*Pedro Rodríguez, modelo de conocimiento y dedicación.*

*Magdalena, responsable directa y artífice de la materialización de este modesto trabajo.*

3. ESTILOS Y MOVIMIENTOS	13
4. EL JAZZ EN CHILE Y SUS INSTITUCIONES	19
5. PERSONAJES Y AGRUPACIONES DEL JAZZ NACIONAL	31
6. GRABACIONES Y DISCOGRAFIA LOCAL	42
7. JAZZ Y MEDIOS DE COMUNICACION	45
8. VISITAS INTERNACIONALES	50

## CAPITULO II

1. CONCLUSIONES	61
2. BIBLIOGRAFIA	65
3. FUENTES	66



**CAPITULO I**

1. INTRODUCCION.....	2
2. BREVE HISTORIA DEL JAZZ.....	4
3. ESTILOS Y MOVIMIENTOS.....	13
4. EL JAZZ EN CHILE Y SUS INSTITUCIONES.....	19
5. PERSONAJES Y AGRUPACIONES DEL JAZZ NACIONAL.....	31
6. GRABACIONES Y DISCOGRAFIA LOCAL.....	42
7. JAZZ Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN.....	45
8. VISITAS INTERNACIONALES.....	50

**CAPITULO II**

1. CONCLUSIONES.....	61
2. BIBLIOGRAFIA.....	65
3. FUENTES.....	66



## CAPITULO I

### 1. INTRODUCCION

El jazz, género musical gestado por la población afro en territorio norteamericano y cuyo desarrollo se circunscribe principalmente al siglo XX, ha ido expandiéndose durante los últimos cien años más allá de sus fronteras germinales. La adopción de sus patrones en distintas regiones y países del planeta, permiten hablar de movimientos jazzísticos locales, autónomos y con características propias.

Chile no es la excepción a esta tendencia y por ello es posible distinguir en los últimos 60 años cierta continuidad y actividad en el tema que, de algún modo, hacen necesaria una recopilación ordenada y coherente de datos que nos permitan establecer cómo este estilo musical foráneo se asimiló en Chile. Además dilucidar quiénes fueron sus primeros exponentes e instituciones, cómo se tradujeron sus claves en el medio chileno y qué importancia ha tenido, como disciplina artística, dentro de la actividad cultural nacional.

El presente trabajo intenta dar también con algunos hechos, situaciones y personajes que hayan escrito los principales capítulos de la historia del jazz en Chile, encontrar qué dificultades hubo para quienes se interesaron por cultivar este género y cómo empezaron a formarse músicos, agrupaciones y entidades vinculadas al mismo.

La situación por la que atraviesa el jazz en nuestro país es de creciente aceptación en los más diversos círculos de la sociedad: profesionales,

estudiantes, jóvenes y adultos. Pero la popularidad de esta actividad musical no es obra de las generaciones que actualmente figuran como las más vigentes.

Traducir el fenómeno reduciéndolo a los últimos años es sin duda un error.

Esta estrecha visión que tanto el periodismo como gran parte de la afición sostiene hoy día, y la inexactitud de ciertos aspectos relacionados con el estilo durante los últimos años, fue otra de las motivaciones de esta investigación.

Asimismo, conviene resaltar la importancia del género, el que en menos de cien años y sin perder sus raíces populares, se ha situado a la par con la música docta.

La escasa documentación registrada en libros, cintas magnéticas, discos y revistas impiden, principalmente a los comunicadores, ofrecer a quienes se interesan por el jazz una información más acabada y precisa respecto de lo que sucede con el género, tanto dentro como fuera del país. Lo anterior implica cierta dicotomía en el sentido de que aun cuando la actividad jazzística aumenta en número de seguidores, existe una pobre nueva generación de profesionales eruditos en el tema. Esta situación invita a registrar en forma escrita un documento fundamental en la bibliografía de todo periodista, tanto de cultura como de espectáculo, que pretenda a través de artículos o notas en cualquier formato, entregar contenidos que trasciendan a la contingencia meramente informativa que, por lo general, prescinde de análisis y profundizaciones.

## 2. BREVE HISTORIA DEL JAZZ

El término jazz ha sido, desde sus inicios, motivo de incesantes polémicas, que han discurrido paralelamente a la normal evolución de esta música. Su etimología es imprecisa y sus significados son diversos, sin embargo la asertividad de algunas de las teorías postuladas por los etno-musicólogos resulta cuestionable. De las más cercanas tesis a la génesis del término habría que rescatar la afirmación del trompetista Dizzy Gillespie, quien sostenía que jazz venía *Jasi*, palabra de un dialecto africano que significaba "vivir a un ritmo acelerado". Historiadores norteamericanos aseguran que jazz proviene de *Jazzbelle*, nombre con que se les conocía a las prostitutas en Nueva Orleans y que a su vez derivaba del personaje bíblico Jezabel. Pero al margen de las posturas que intentan definir el origen de la palabra hay que constatar que el jazz es una música que se inscribe dentro de la tradición cultural afroamericana gestada en Estados Unidos a partir de la confluencia de los elementos europeos y africanos. Aunque la mezcla de estos componentes comienza a darse ya en las primeras décadas del 1600, con el arribo a las costas de Jamestown (Virginia) del primer contingente de esclavos, y que por más de tres siglos la fusión de las culturas fue dando origen a diversas formas musicales, no es hasta finales del siglo 19 que se reconoce definitivamente un concepto armónico y rítmico que puede definirse como jazz.

La primera grabación del estilo se efectuó en 1917, pero la música existía por lo menos, en su estado primitivo, desde hacía 20 años. Influenciado por la

música clásica, marchas, spirituals, work songs, ragtime, blues y la música popular de la época, el jazz desde sus formas primarias hasta hoy, contempla en su lenguaje las instancias musicales cotidianas de Nueva Orleans, cuna del estilo. Desde 1890, por lo menos, existían en esta ciudad agrupaciones de bronce que se contrataban para tocar en desfiles, funerales, fiestas y bailes. En ámbitos y espacios que podían resultar tan disímiles el jazz fue desarrollando una personalidad que combinaba lo marcial, lo profano y lo divino.

Nueva Orleans, 1895, podría utilizarse como una fecha simbólica para fijar el nacimiento del jazz, teniendo en cuenta que el cornetista Buddy Bolden, el primer músico famoso en ser considerado jazzista, formó su banda ese año.

Durante las próximas dos décadas no existe documentación del género, pero se sabe que progresó a pasos lentos. Freddie Keppard sucedió a Bolden como el cornetista de más prestigio de Nueva Orleans, pero fue rápidamente superado por King Oliver. Aunque algunos músicos de Nueva Orleans viajaron al norte, el jazz se mantuvo estrictamente como una expresión musical típica de esa región hasta la primera guerra mundial.

El 30 de enero de 1917, un grupo de músicos blancos llamado, sin modestia alguna, *The Original Dixieland Jass Band* grabó "*Darktown Strutter's Ball*" e "*Indiana*" para el sello Columbia. La música se consideró demasiado revolucionaria para la época y no se publicó, sin embargo, dos meses después la ODJB grabó para el sello Víctor "*Livery Stable Blues*" y "*The Original Dixieland One Step*", temas que tuvieron gran éxito. Otros grupos se unieron al movimiento y también comenzaron a grabar. Así el jazz se convirtió en moda, ya que los promotores vieron una oportunidad de ganar dinero fácilmente. Pasarían varios

años antes de que se hicieran grabaciones de músicos negros. En ese tiempo comenzaron a oírse opiniones que sostenían que los blancos habían inventado el jazz. Más tarde surgió una corriente contraria, vigente hasta hoy, que apoyaba la idea de que el jazz era una música negra y que sólo los negros tenían el conocimiento, sentimiento y talento para tocarla. Se ha probado en muchas ocasiones que ambas posiciones son falsas.

En 1920, Mamie Smith grabó el primer blues, "*Crazy Blues*", y la moda del jazz fue reemplazada por la de esta música de fuerte contenido profano, basada generalmente en el lamento del pueblo afroamericano con una básica estructura musical de tres acordes. Sin embargo, el jazz continuó progresando y los *New Orleans Rhythm Kings*, uno de los primeros grupos que tocaba improvisando solos, sonaba en 1922 como si llevara una década de progreso sobre los *ODJB*. 1923 fue de gran importancia, porque durante ese año hicieron grabaciones debut la *King Oliver's Creole Band* (la cual incluía en corneta a Louis Armstrong y en clarinete a Johnny Dodds), la cantante de blues Bessie Smith y el compositor Jelly Roll Morton. Aunque la banda de King Oliver se consideraba dentro de las más importantes de Nueva Orleans por sus improvisaciones en conjunto, sería Louis Armstrong quien tendría la mayor influencia y eventualmente cambiaría el jazz.

La movilización de los negros del sur de los Estados Unidos, buscando mejores condiciones económicas, también contribuyó a que a los músicos salieran de Nueva Orleans hacia otras ciudades del norte y oeste y, a principios de los años '20, Chicago se convirtió en el centro del jazz. Cuando Armstrong se unió a la banda de Fletcher Henderson en Nueva York en 1924, descubrió que los músicos neoyorquinos, aunque técnicamente superiores, con frecuencia tocaban

sin la emoción de los blues. Armstrong, con sus solos dramáticos y explosivos en la banda de Henderson, tuvo una inmensa influencia al cambiar la manera de frasear solos, abriendo así nuevos caminos de improvisación. Se puede afirmar que Louis Armstrong fue el responsable de cambiar la improvisación colectiva por la individual, lo cual ayudó a la creación del *swing*, estilo que realzó la presencia del solista.

En la década de los '20, el jazz comenzó a influir a las orquestas de baile y hasta los conjuntos más comerciales comenzaron a tener pequeños solos y secciones rítmicas sincopadas. La espectacular serie de grabaciones de Louis Armstrong y sus *Hot Five* y *Hot Seven* inspiró a otros músicos a crecer y al mismo tiempo popularizar el canto a través de una manera relajada de frasear vocalmente las melodías, lo cual influenció a Bing Crosby y a futuros cantantes. Músicos como el cornetista Bix Beiderbecke, que tenía un sonido menos cálido que el de Armstrong, el pianista Jelly Roll Morton, tanto como solista o con su grupo *Red Hot Peppers*, el pianista James P. Johnson, el compositor y arreglador Duke Ellington y el emergente saxo tenor Coleman Hawkins, se transformaron en importantes fuerzas en el mundo del jazz.

Durante la segunda mitad de la década, las orquestas con mayor número de músicos y con base en el jazz se hicieron populares y la improvisación colectiva que distinguía el estilo *dixieland* se encontró fuera de moda y restringida a pequeños grupos. Uno de los efectos de la Depresión fue desplazar al *dixieland* casi completamente por más de diez años. El público no quería acordarse de la época desenfadada de los '20 y por algunos años prefirió las baladas y la música de baile. Sin embargo, cuando en 1935 repentinamente se hizo famoso Benny

Goodman, una nueva generación demostró que sólo buscaba pasarlo bien bailando con orquestas de *swing*. El período de 1935 a 1946 se conoce como la era de las Big Bands, o grandes orquestas, que dominaron los rankings de la música popular. También en la misma década, el jazz fue una parte importante de la música popular, no sólo una influencia como lo había sido anteriormente. Glenn Miller y Artie Shaw vendieron millones de discos y Benny Goodman, Count Basie y Duke Ellington eran nombres reconocidos por el público en general.

Por esos años el jazz se desarrolló de varias maneras. Nuevos solistas, como los pianistas Art Tatum y Teddy Wilson y los trompetistas Roy Eldridge y Bunny Berigan, inventaron estilos alternativos. Los arregios de las Big Bands se tornaron más sofisticados, el *dixieland* revivió y fue redescubierto (la *Yerba Buena Jazz Band* de Lou Watters fue en parte responsable por este renacimiento).

El jazz pasaba a ser considerado como una parte importante de la cultura norteamericana. Lamentablemente, esta era de oro de popularidad no duraría.

Como consecuencia de la evolución continua del jazz, fue tal vez inevitable que avanzara más rápidamente que las preferencias del público en cuanto a música popular. A principios de los '40 muchos de los jóvenes músicos quisieron ir más allá de la música de *swing* y desarrollar sus propios conceptos. El saxofonista Charlie Parker y el trompetista Dizzy Gillespie fueron los fundadores principales de un nuevo estilo llamado bebop o *bop*, pero no fueron los únicos. Una de las características del *be bop* era introducir el tema rápidamente para luego iniciar las improvisaciones. Las armonías y ritmos se hicieron mucho más complicados y, más importante aún, la música que se tocaba era cada vez menos apta para bailar. Una huelga de grabación entre los años 1942 y 1944, un

impuesto prohibitivo a los espectáculos -el cual hizo cerrar a muchos de los salones de baile- y la creciente acogida del público a los cantantes populares, condenaron a las Big Bands a su extinción. Al mismo tiempo, la eliminación de las pistas de baile en muchos de los clubes convirtió al jazz en una música estrictamente para ser escuchada. Al ser elevada a nivel de música de arte, el jazz se aisló del mundo popular y sus seguidores disminuyeron drásticamente, mientras otros estilos más simples se creaban para llenar el vacío.

Sin embargo, la decaída comercial no frenó el crecimiento artístico del jazz. El *bop*, inicialmente considerado un estilo revolucionario (la huelga de grabaciones no les permitió a muchos conocer su gradual crecimiento), se transformó en la parte más importante de la corriente del jazz al comenzar la década de los '50. El cool jazz, jazz de la Costa Oeste, que daba más énfasis a tonos y arreglos más suaves y que llegó a la cima de su popularidad a media década, y el *hard bop* (que incorpora los elementos de más sensibilidad del jazz [soul] descartados por los creadores y seguidores del *be bop*), fueron ramas del *be bop* que tuvieron sus aficionados. Pero con el surgimiento de la *avant garde*, o *free jazz*, la música improvisada experimentó el mayor salto, abandonando aún a más seguidores.

Quien mejor representa esta nueva estética de fines de la década del 50 es Ornette Coleman y su grupo. El cuarteto del saxofonista era capaz de interpretar un tema en unísono y luego improvisar muy libremente sin utilizar ningún acorde. Durante el mismo período, John Coltrane, quien había llevado el *bop* a extremos con el interminable número de acordes que usó al grabar "*Giant Steps*", comenzó a improvisar apasionadamente sobre *vamps* (acompañamientos improvisados repetitivos). La atonalidad percusiva del pianista Cecil Taylor debía tanto a la

música clásica contemporánea como a los estilistas de jazz de épocas anteriores y los exagerados saltos de intervalos de Eric Dolphy eran completamente imposibles de predecir. El jazz *avant garde* había llegado.

A mitad de los '60 el *free jazz* estaba lleno de improvisaciones de mucha energía por medio de las cuales se exploraba tanto el sonido como las notas. Dentro de pocos años, cuando surgieron el *Art Ensemble of Chicago* y Anthony Braxton, el espacio en la música se utilizaba mucho más libremente y a fines de los '70 muchos artistas *avant garde* dedicaban más tiempo a integrar improvisaciones con composiciones complejas. La música ya no era una forma libre continua, sino que los músicos gozaban de libertad completa en sus solos para crear cualquier sonido que les pareciera adecuado. Aunque este estilo ha sido oscurecido por otros desde los '70, es todavía una opción viable para los improvisadores y sus innovaciones continúan influyendo indirectamente en la corriente moderna del jazz.

La década de los '70 se reconoce más bien como la era de la fusión. Muchos de los jazzistas integraron aspectos del rock, R&B (rhythm and blues), y música pop con su propia música. Hasta fines de los '60, el jazz y el rock se mantuvieron separados, pero con el surgimiento del teclado electrónico hubo mucha experimentación. El trompetista Miles Davis, quien fue innovador en el *bop*, *cool jazz*, *hard bop* y su propio estilo *de avant garde*, estableció los patrones de la fusión cuando grabó "*In a Silent Way*" y "*Bitches Brew*". Se comenzaron a formar grupos que combinaban la improvisación y musicalidad del jazz con la fuerza y ritmos del rock. Dentro de los más notables están *Return to Forever*, *Weather Report* y *Mahavishnu Orchestra*. Ya en 1975 este movimiento comenzó

a quedarse sin combustible artístico, pero debido a su potencial comercial ha continuado hasta hoy, frecuentemente en una forma aguada como mezcla del pop instrumental y recibiendo el inexacto nombre de "jazz contemporáneo" o "acid jazz".

La trayectoria del jazz de 1920 a 1975 fue de una constante evolución con nuevos estilos que quedaban fuera de moda dentro de cinco a diez años. En los '80 súbitamente se consideró aceptable dar tributo al pasado y acudir a épocas anteriores al *bop* para inspirarse. Wynton Marsalis, quien simbolizó la década del 80, comenzó como trompetista inspirado en gran parte por la manera de tocar del Miles Davis de los '60. Eventualmente encontró su propio sonido al retroceder en el tiempo explorando la música de los maestros del *pre-bop*. Marsalis logró adaptar e interpretar de una manera original las ideas proporcionadas por el pasado distante. Es decir, rescató y renovó el *dixieland*.

Muchos de los jóvenes intérpretes que han seguido a Marsalis ignoran a la fusión y a las más importantes innovaciones del *avant garde*, usando sólo el *hard bop* como la base de su música. Es un acontecimiento realmente curioso que existan tantos músicos jóvenes que tocan con un estilo que tuvo su auge antes de que ellos nacieran.

Casi todos los estilos del jazz siguen activos en los '90, incluyendo el *dixieland*, jazz clásico, pequeños grupos de *swing*, *bop*, *hard bop*, *post-bop*, *avant garde* y varias formas de fusión. El jazz ha pasado a ser una música realmente internacional, aunque su evolución se ha hecho más lenta durante los últimos 20 años. Hoy no es evidente la dirección en que irá el jazz en el futuro. Algunos cínicos piensan que la música ha llegado al final de su desarrollo, pero se puede

apostar que mientras existan grabaciones, junto con la necesidad de autoexpresión, el jazz sobrevivirá.

**Ragtime.** Aunque no es realmente jazz, ya que no tiene improvisaciones ni el enfoque de los blues, es un estilo que tuvo su auge en la última década del siglo XIX. Influenció a todos los estilos del jazz que surgieron después. El Ragtime se asociaba más con música de piano, aunque también era interpretado por orquestras. Su rítmica y estructura mezclan aspectos de la música docta y las marchas. Algunas de sus melodías como Maple Leaf Rag insinúan el jazz que años más tarde sería interpretado por músicos del estilo Dixieland. (Scott Joplin, Joseph Lamb, James Scott, Eubie Blake).

**Nueva Orleans.** Lamentablemente no existen grabaciones de la música que se tocó en Nueva Orleans desde fines del siglo pasado hasta 1917. Con el inicio de las grabaciones de la *Original Dixieland Jazz Band*, es posible imaginarse cómo sonaba esa música. El jazz de Nueva Orleans era un estilo con una rígida estructuración de grupo, con papeles estrictamente establecidos para cada instrumento. Generalmente se destacaba el trompetista o cornetista, los que ejecutaban la melodía con apoyo armónico del trombón, flirteos del clarinete y un ritmo constante establecido por la sección rítmica, que normalmente estaba compuesta por piano, banjo o guitarra, tuba o contrabajo y batería. (Buddy Bolden, Louis Armstrong, Muggsy Spaniel, Kid Ory, King Oliver, Sidney Bechet, Johnny Dodds, Jelly Roll Morton, Baby Dodds).

**Jazz Clásico.** No todo el jazz de los años 20 puede describirse como Nueva Orleans o Dixieland. La década de los años 20 fue musicalmente muy

### 3. ESTILOS Y MOVIMIENTOS

**Ragtime.** Aunque no es realmente jazz, ya que no tiene improvisaciones ni el enfoque de los blues, es un estilo que tuvo su auge en la última década del siglo 19. Influenció a todos los estilos del jazz que surgieron después. El Ragtime se asocia más con música de piano, aunque también era interpretado por orquestas. Su síncopa y estructura mezclan aspectos de la música docta y las marchas. Algunas de sus melodías como *Maple Leaf Rag* insinúan el jazz que años más tarde sería interpretado por músicos del estilo **Dixieland**. (Scott Joplin, Joseph Lamb, James Scott, Eubie Blake).

**Nueva Orleans.** Lamentablemente no existen grabaciones de la música que se tocó en Nueva Orleans desde fines del siglo pasado hasta 1917. Con el éxito de las grabaciones de la *Original Dixieland Jass Band*, es posible imaginarse cómo sonaba esa música. El jazz de **Nueva Orleans** era un estilo con una rígida estructuración de grupo, con papeles estrictamente establecidos para cada instrumento. Generalmente se destacaba el trompetista o cornetista, los que tocaban la melodía con apoyo armónico del trombón, filigranas del clarinete y un ritmo constante establecido por la sección rítmica, que normalmente estaba compuesta por piano, banjo o guitarra, tuba o contrabajo y batería. (Buddy Bolden, Louis Armstrong, Muggsy Spaniel, Kid Ory, King Oliver, Sidney Bechet, Johnny Dodds, Jelly Roll Morton, Baby Dodds).

**Jazz Clásico.** No todo el jazz de los años 20 puede describirse como **Nueva Orleans** o **Dixieland**. La década de los años 20 fue musicalmente muy

rica, con las bandas de baile influenciadas por el jazz y un gradual énfasis en los solos, al contrario de las improvisaciones colectivas de los estilos anteriores. Gran parte de la música de los 20 se puede describir como **Jazz Clásico**, precursor del **Swing**. (Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Jelly Roll Morton, James P. Johnson, Bessie Smith).

**Dixieland**. Es un estilo que se superpone con el **Nueva Orleans** y el **Jazz Clásico**. También se conoce como **Chicago jazz** porque se desarrolló en gran parte en Chicago en los años 20. Típicamente, el marco incluye una improvisación colectiva durante el primer coro del tema, seguida por solos individuales con acompañamiento de los otros instrumentos, el cierre lo hacen todos los instrumentos interpretando el tema y una coda de 4 compases del baterista a la que responde el resto de la banda. (Louis Armstrong, Jack Teagarden, Eddie Condon, Kid Ory, Pee Wee Russell, Barney Bigard, Edmund Hall, Baby Dodds, Ray Bauduc, Paul Barbarin, Bud Freeman, Red Allen, Doc Cheatham, Wild Bill Davidson).

**Swing**. Si bien el jazz de **Nueva Orleans** se caracteriza por sus improvisaciones en grupo (ensembles), cuando el jazz se hizo popular en los años 20 y la demanda de bandas de baile creció, fue necesario que estos ensembles fueran pasados al pentagrama, especialmente cuando los grupos incluían a más de tres o cuatro vientos. Aunque el **Swing** se inició en gran parte cuando Louis Armstrong se unió a la banda de Fletcher Henderson en 1924 y Don Redman comenzó a escribir arreglos que respondían a las relajadas improvisaciones del cornetista, la era del **Swing** sólo comenzó "oficialmente" en 1935, cuando se hizo famosa la banda de Benny Goodman. El **Swing** fue una importante fuerza en la

música popular de Estados Unidos hasta que terminó la era de las big bands, o grandes bandas, en 1946. El **Swing** se diferencia del jazz de **Nueva Orleans** y del **Dixieland** principalmente porque sus ensembles son más sencillos y normalmente llenos de frases repetitivas (riffs) que contrastan con las más sofisticadas improvisaciones de los solistas. (Duke Ellington, Buck Clayton, Benny Goodman, Roy Eldrige, Coleman Hawkins, Jo Jones, Beny Carter, Gene Krupa, Lionel Hampton, Harry James, Tommy y Jimmy Dorsey, Artie Shaw, Count Basie).

**Bebop.** También conocido como **Bop**, fue un nuevo y radical estilo que se desarrolló gradualmente a principio de los años 40, explotando en 1945. La diferencia entre el **Swing** y el **Bebop** es que en este último los solistas usaban acordes, en vez de la melodía, para hacer sus improvisaciones, a menudo desechando la melodía después del primer coro. Los ensembles se hacían en unísono y la mayoría de los conjuntos tenían siete o menos músicos. Los solistas tenían total libertad en sus improvisaciones, siempre que éstas se ajustaran a la estructura de acordes del tema. Los músicos del **Bebop** eran virtuosos que tenían la habilidad de tocar tempos extremadamente rápidos y de manera prolongada. El **Bop** se desligó desde su inicio de la música popular y de un público al que le gustaba bailar, elevando el jazz a un nivel de música del arte y así desperdiciando la posibilidad de éxito comercial. Paradójicamente, el que inicialmente se consideró un movimiento radical se convirtió en la base para las innovaciones que surgieron posteriormente. (Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Thelonious Monk, Max Roach, Tadd Dameron, Ray Brown, Kenny Clarke).

**Cool Jazz (o West Coast Jazz).** Este estilo evolucionó del **Bop** a fines de los años 40 y a principios de los 50. Básicamente es una mezcla del **Bop** con ciertos

aspectos del **Swing**. El estilo **Cool Jazz** eliminó las disonancias del **Bop**, suavizó su tono y redujo los acentos de la sección rítmica, dándoles un enfoque más suave. Al mismo tiempo se le dio más importancia a los arreglos. Como la mayor parte de los músicos que abrazaron este estilo eran de Los Angeles, es decir, de la costa oeste de Estados Unidos, también se llamó **West Coast Jazz**. A fines de los años 50 el **Hard Bop** de la costa este de EEUU reemplazó al **Cool Jazz / West Coast Jazz**. (Lester Young, Miles Davis, Lennie Tristano, Shorty Rogers, Shelly Mann, Gerry Mulligan, Chet Baker, Dave Brubeck, Stan Getz, Art Pepper, Gil Evans).

**Mainstream.** Describe el estilo adoptado por algunos músicos veteranos del **Swing** durante los años 50, quienes prefirieron modernizar su estilo en vez de tocar **Bop** o unirse a bandas de **Dixieland**, aunque muchos lo hicieron para sobrevivir. (Lester Young, Coleman Hawkins, Buck Clayton, Harry "Sweets" Edison, Roy Eldridge).

**Third Stream.** Un término que describe una fusión del jazz con la música docta. Los ejemplos de esta mezcla de dos idiomas tan diferentes no han dado gran resultado. (Modern Jazz Quartet, Gunther Schuller).

**Hard Bop.** Es una extensión del estilo **Bop**, en gran parte ignorado por los músicos del **West Coast Jazz**. Las diferencias básicas entre el **Hard Bop** y el estilo **Bop** son varias: las melodías tienden a ser más simples y frecuentemente tienen más Soul (alma), la sección rítmica es más relajada y toca con soltura, el contrabajista no está obligado a tocar 4/4 (4 pulsos por compás: 1-2-3-4- etc.), y se utilizan elementos del Gospel (música religiosa de los Negros). (Art Blakey y los Jazz Messengers, Horace Silver Quintet, Clifford Brown/Max Roach, John

Coltrane, Cannonball Adderley, Miles Davis, Lee Morgan, Jimmy Smith, Kenny Dorham, Red Garland, Wes Montgomery, Roy Haynes).

**Free Jazz / Avant-Garde.** **Free Jazz** es un estilo totalmente radical. La música ya no es una forma libre continua, sino que los músicos gozan de libertad completa en sus solos para crear cualquier sonido que les parezca adecuado. Aunque este estilo ha sido oscurecido por otros desde los '70, es todavía una opción viable para los improvisadores, y sus innovaciones continúan influyendo indirectamente en la corriente moderna del jazz. El **Avant-Garde** se diferencia del **Free Jazz** en que sus ensembles actúan dentro de una cierta estructura, aunque las improvisaciones en general son igualmente libres de las reglas convencionales. Obviamente existen elementos básicos que comparten ambos estilos, y gran parte de los músicos identificados como seguidores de un estilo incursionan en el otro. En las mejores actuaciones de **Avant-Garde** es difícil determinar cuando termina la composición y comienza la improvisación. (John Coltrane, Ornette Coleman, Don Cherry, Cecil Taylor, Eric Dolphy, Anthony Braxton, John Carter, De Blackwell, Paul Bley, Andrew Hill, Steve Lacy).

**Fusión.** Es un término usado de tal manera en los últimos 25 años que casi no tiene significado. Originalmente era una mezcla de las improvisaciones del jazz con el poder y ritmos del **Rock**. Cuando éste evolucionó y se tornó más creativo y la calidad musical de los músicos rockeros mejoró, y cuando muchos jazzistas se cansaron del **Hard Bop** y no les interesaba tocar exclusivamente música **Avant-Garde** o **Free Jazz**, los jazzistas y rockeros comenzaron a intercambiar ideas y ocasionalmente a unirse. (Miles Davis, Joe Zawinul, Herbie Hancock,

Chick Corea, Jaco Pastorius, Lenny White, Dave Weckle, Wayne Shorter, Jean Luc Ponty).

**Post Bop o Mainstream Moderno.** Hoy es sumamente difícil caracterizar el jazz moderno. Gran parte de la música no encaja dentro de los estilos de su historia. No es tan influenciado por el **Rock** ni es tan libre como el **Avant-Garde**. Desde los comienzos de 1989, con el surgimiento de Wynton Marsalis, una nueva generación de músicos jóvenes ha decidido tocar un estilo actualizado del **Hard Bop**, también influenciado por la música del quinteto de Miles Davis de mediados de los años 60. (Wynton y Branford Marsalis, Wallace Roney, Cindy Blackman, Antonio Hart, Vincent Herring, Joshua Redman, John Scofield, Christian McBride, Bill Stewart, Javon Jackson).

#### 4. EL JAZZ EN CHILE Y SUS INSTITUCIONES

El hecho que hasta 1943 no hubiera un movimiento jazzístico relativamente distinguible puede deberse en gran medida a la inexistencia de una institución que agrupara a los pocos aficionados y músicos profesionales que durante las primeras décadas del siglo ya tenían algún interés o curiosidad por conocer lo que en Estados Unidos un grupo importante de artistas definía como jazz.

Sólo al constituirse formalmente una agrupación de seguidores del género el movimiento en Chile comienza a desarrollarse con relativo orden y claridad.

Era necesario contar con un espacio físico que permitiera a los jazzistas de la época reunirse, compartir experiencias, escuchar discos, debatir. De otra manera sería imposible engendrar un movimiento que tuviera cierta solidez y representatividad ya que nadie podía en forma independiente, dada la escasez de información que existía en torno al tema, arrogarse cierto liderazgo en el jazz chileno.

La principal institución que ha logrado materializar las actividades inherentes al desarrollo del jazz -difusión, conciertos, charlas, publicaciones y edición de discos- sin duda es **El Club de Jazz de Santiago**. Fundado el 2 de octubre de 1943 bajo el nombre de Club de Hot Jazz de Santiago, la entidad es hasta hoy la columna vertebral del quehacer local.

La idea de agrupar a todos los aficionados de Santiago tiene su origen en dos hechos concretos. El primero de ellos, la audición de jazz que radiaba Lucho Fuenzalida durante el año 1943 desde el micrófono de CB- 114, Radio del

Pacífico. En ese espacio radial se hicieron los primeros llamados que lograron reunir a una cantidad apreciable de aficionados en una vieja casa de la calle Santo Domingo conseguida por el entusiasmo desbordante del citado Fuenzalida. Ahí se efectuaron las primeras reuniones, en las que se discutía la organización del Club que estaba naciendo y los rumbos que habrían de imprimirsele.

Tal vez muchos se desilusionaron al escuchar la declaración categórica del grupo directivo en el sentido de no cultivar otra música que la *hot* o jazz tradicional. Esta cláusula con el tiempo llevó al Club a un quiebre entre quienes querían irrumpir con estilos más modernos y los miembros fundadores apegados al fundamentalismo musical propio de principios de la década del 20.

Otro antecedente del Club de Jazz lo constituye la Boite Tabariz, ubicada en un sótano de Alameda al llegar a Estado. En este lugar se gestó la otra cara del movimiento que participó de la fundación del Hot Club. A fines de la década del 30 el local albergaba a los músicos profesionales que en sus ratos libres tocaban jazz. Por esos años lo que daba el trabajo eran las orquestas bailables de corte más tropical, situación que impedía a los solistas dedicarse exclusivamente a tocar jazz. El Tabariz puede considerarse el epicentro musical donde los profesionales daban rienda suelta a su creatividad y escaso conocimiento jazzístico logrando resultados de nivel internacional. Músicos como Jack Brown, Hernán Prado, Luis Aránguiz, Woody Wolf o la cantante Carrie Keller, pioneros en el cultivo del estilo, sonaban tan parecidos a sus similares de Norteamérica.

Fueron entonces esos dos afluentes -los auditores del programa de Luis Fuenzalida que representaban a los más aficionados y los músicos profesionales de la Boite Tabariz- quienes consolidaron el primer Club de Jazz de Santiago.

Como anteriormente se señaló, el primer local del club estaba ubicado en la Calle Santo Domingo 1081, casi esquina Bandera. De ese inicial proyecto presidido por René Eyhéralde, Luis Córdoba, Jorge Franetovic, Luis Fuenzalida y Ramón Burgos, destacan las primeras audiciones en vivo que se hacían en el segundo piso de la vieja casa arrendada para recibir a los socios que, para financiar gastos comunes, pagaban una mensualidad. Aparte de las audiciones, que generalmente eran sucedidas por el respectivo debate, el Club durante sus primeros años intentaba difundir el género a través de publicaciones de relativa periodicidad.

Surge entonces la idea de realizar un boletín cuyo primer ejemplar a mimeógrafo salió a circulación en julio del 44. En su primera edición la revista rendía cuenta de la fundación del Club y de las actividades realizadas durante los primeros meses e incluía además noticias nacionales e internacionales, algunos párrafos de aficionados que comentaban las últimas grabaciones editadas en Chile y finalmente un par de artículos extraídos de revistas norteamericanas.

El boletín con el tiempo fue perdiendo circulación y no se tiene registro de su publicación desde 1949.

Quizás la actividad más destacable de lo que fueron los primeros pasos del Club en la capital fue la grabación y posterior edición de un disco de jazz con músicos chilenos, hecho prácticamente inédito en la historia de la música popular local. Aunque con el tiempo se han encontrado grabaciones previas a la que financió el Club, lo cierto es que todo material anterior corresponde a registros clandestinos de los que incluso se desconocen sus intérpretes.

Esta primera grabación, realizada entre 1944 y 1945, en formato de disco de acetato 78 revoluciones y editada por la casa discográfica Víctor estuvo a cargo de un grupo de músicos profesionales que se bautizaron especialmente para la ocasión como *Los Ases Chilenos del Jazz*.

Los miembros fundadores del Club no se encontraban en condiciones de tocar en una grabación, por este motivo encargaron a Luis Aránguiz (trompeta), Hernán Prado (piano), Woody Wolf (clarinete), Mario Escobar (saxo tenor), Iván Cabezón (bajo), Luis Córdoba (batería) Angel Valdés (trombón), y Raúl Salinas (guitarra) que se organizaran para, por primera vez, grabar oficialmente en Chile un disco de jazz. Los cuatro temas que contenía la placa estaban inspirados en el jazz que por entonces cultivaba Louis Armstrong y sus discípulos. Era en síntesis jazz tradicional pero con el mérito de ser interpretado por chilenos que apenas conocían la fórmula iniciada en Nueva Orleans.

Luis Artigas, encargado de reeditar el año 70, en formato de extended play 45 revoluciones, las matrices de este primitivo trabajo, señala: "Me quedé con varias copias que durante mis años fuera de Chile repartí por los distintos países que me tocó visitar por motivos de trabajo. No hubo nadie que no se sorprendiera por la calidad interpretativa y técnica de los músicos que participaron en la sesión. La gente decía: 'es como escuchar a los clásicos. ¿Son chilenos?' preguntaban"

Años mas tarde, específicamente en 1991, el investigador inglés Rainer E. Lotz recopiló material inédito y grabaciones clásicas de la primera mitad del siglo 20 en el disco *Jazz and Hot Dance In Chile (1926- 1959)*. El trabajo editado en formato vinilo, long play 33 revoluciones, incluyó tres de las cuatro piezas que tuvo originalmente el disco *Los Ases Chilenos de Jazz*.

Retomando la historia del Club de Jazz, la vieja sede de calle Santo Domingo se trasladó a un local ubicado en Merced entre San Antonio y Mac Iver. Este cambio, realizado a principios de la década del 50, sirvió también para ampliarse y contar permanentemente con un segundo piso habilitado para las actividades del Club. Paredes con colores excéntricos y el techo negro le daban al lugar una atmósfera más bohemia.

Los directivos decidieron cobrar entrada y vender alcohol, todo ilegalmente. Quizás lo más importante de este nuevo período era que los músicos aficionados, que durante los primeros años se habían dedicado a charlas y audiciones, comenzaron a atreverse a subir al escenario. Domingo Santa Cruz, arquitecto y fundador de la *Retaguardia Jazz Band*, el conjunto de jazz más antiguo de Chile, sostiene de esa etapa: "Nos entró a los aficionados el bichito por tocar, ya no sólo hablar de jazz, sino que poner en práctica ese conocimiento intelectual. Además ya habíamos aprendido algo de los instrumentos que todos los amateurs intentábamos tocar".

La presencia de público de otros sectores, menos relacionados con el ambiente, se hizo más frecuente en la sede de Merced. Intelectuales universitarios, profesionales que no conocían nada del jazz, comenzaban también a interesarse por su desarrollo en el ambiente capitalino.

Aunque el Club todavía no formaba parte del circuito oficial de la bohemia de esa época, que tenía en locales como El Pollo Dorado o El Waldorf sus principales emblemas, de igual modo contaba con un público asiduo.

El renovado espacio no consiguió eso sí limar las asperezas que habían quedado de manifiesto en el acta de fundación del Club.

La dirigencia continuaba en manos de los más ortodoxos y ya en la década del 50 la información que llegaba de Estados Unidos, todavía escasa, mostraba un panorama totalmente distinto en lo que a estilo de jazz se refiere respecto de lo que sucedía en Chile. Estos nuevos movimientos encontraron acogida en la gente joven y en los músicos profesionales. Sin embargo, la batuta la llevaban los clásicos y, hasta el momento, nada se podía hacer por revertir esa situación.

Santa Cruz corrobora lo expuesto: "El año 53 o 54, no recuerdo bien, conseguimos una importación de discos a través del agregado cultural de la embajada de Estados Unidos, aficionado al jazz por cierto. Era la primera colección de discos larga duración en vinilo que llegaba a Chile. Recuerdo que hubo muchas críticas por parte de algunos sectores del Club, quienes alegaron por qué no se habían incluido en la importación títulos de autores contemporáneos como Charlie Parker o Dizzy Gillespie y solamente se había traído jazz tradicional."

El año '57 el Club vuelve a trasladarse de sede. La nueva dirección, calle Mac Iver casi esquina Huérfanos.

Para muchos esta etapa corresponde a la época dorada de la institución.

La céntrica ubicación, en el punto neurálgico de la agitada vida nocturna de entonces, además del creciente número de aficionados y de las actividades cada vez más periódicas e interesantes, le daban al Club nueva vida. Surge aquí también una renovada camada de músicos jóvenes aficionados, muchos de los cuales posteriormente se dedicarían seriamente. Además, los profesionales veteranos se muestran más experimentados en las formas jazzísticas tanto en técnica como conocimiento de lenguaje. Era común durante ese período encontrarse con músicos como Kiko Aldana, Carmelo Bustos, Luis Aránguiz y otros

miembros de típicas orquestas bailables de locales y hoteles santiaguinos, que en sus ratos libres llegaban al Club. Vestidos con sus uniformes de trabajo, los profesionales tocaban un par de temas improvisados que por lo general deslumbraban a la audiencia. Aparecen además grupos como los *Six & Seven*, formado por Patricio Ramírez (trompeta), Sandro Salvatti (saxofón), Francisco Deza (batería), Francisco Eyzaguirre (piano), solistas que ya se inspiraban en las corrientes que en Estados Unidos marcaban la pauta. Eran tiempos de renovación y algunos chilenos no querían quedarse al margen de estos procesos.

Fue tal vez el excesivo ambiente de cambio que comenzó a darse en el local de Mac Iver el que provocó lo que se ha llamado el cisma del jazz chileno. O sea, la separación definitiva entre los modernos y los clásicos.

La vieja escuela no toleró el hecho de que en el Club se diera cada vez más cabida a los movimientos de vanguardia y tampoco estaba a gusto con el tono que estaban adquiriendo las noches de presentaciones. Se había distorsionado ese carácter de amigabilidad que dio origen al Club, además se estaba perdiendo el norte respecto a la forma de financiamiento. Se privilegió demasiado el lucro. Estos hechos detonan la ruptura declarada. Ello implicó que el Club se dividiera los espacios de la casa de Mac Iver. El segundo piso para los modernistas y el primero para los clásicos. Sin embargo, los días de presentaciones había que permanecer unidos. Si no existía cohesión, al menos en ese sentido, el Club se venía abajo. Patricio Ramírez, entonces trompetista de los *Six & Seven* y actualmente saxofonista del grupo Nexus, alude a lo señalado: "Como los modernistas teníamos menos influencia en el Club se nos asignó el piso de arriba para ensayar, sólo los días de presentaciones podíamos bajar. Los tradicionales

eran los favoritos del público, por lo que no nos convenía separarnos totalmente de ellos". A pesar de que esta ruptura fue evidente, hubo algunos músicos que disconformes con los extremismos asumidos por cada bando, se mantuvieron al margen y participaban de ambas divisiones.

Una de las consecuencias del cisma fue la aparición de otras instituciones que asumieron la tarea de la difusión, pero esta vez desde la perspectiva menos purista, para dar efectivamente cabida al marginado modernismo.

Surgen entonces paralelamente, a fines de la década del cincuenta, **La Sociedad Chilena del Jazz** y el **Comité de Jazz del Instituto Chileno-Norteamericano**.

La primera de las organizaciones se formó entre los auditores del programa "Panorama del Jazz", que desde 1956 conducía Francisco Deza en Radio Agricultura.

El primer presidente de esta nueva agrupación fue Iván González y el punto de reunión que se dispuso para acoger a sus integrantes fue el auditorio de la Radio Agricultura, ubicado en calle Teatinos. Luego, el Comité se trasladó a un local del Club Deportivo de la Universidad de Chile, en calle Santa Lucía. Paco Deza, miembro fundador del Comité, se refiere a esas jornadas: "Para cada reunión nos turnábamos quién llevaba la fonomaleta, necesaria para las audiciones. Después de ese período los directivos del Instituto Chileno Norteamericano nos facilitaron el Salón Hellen Wessel para que sesionáramos todos los sábados entre las 16:00 y las 20:00 horas. Ahí quedamos mejor ubicados y podíamos audicionar con el tocadiscos del Instituto".

Como principal objetivo la sociedad estableció el de conocer y difundir el jazz. Entre sus principales logros está haber hecho posible la edición en Chile de alrededor de quince álbumes grabados por destacados intérpretes norteamericanos tales como, Cannonball Adderley, Charlie Mingus, John Coltrane.

Con relación al Comité de Jazz del Instituto Chileno-Norteamericano, al igual que la sociedad, su principal tarea fue la difusión del jazz. Acción que según sus socios había abandonado el Club producto de su excesivo fundamentalismo, que por cierto no daba cabida a nuevas tendencias.

Motivado por esta labor estancada en manos de los tradicionalistas, el Comité inició un riguroso plan de audiciones todos los martes en el auditorium del Instituto. Las sesiones eran apoyadas también por comentarios especializados, análisis de contenido y un vistazo a las últimas noticias del movimiento norteamericano que cada vez se presentaba más dinámico.

Esta exhaustividad en la tarea de dar a conocer el jazz y sus distintas manifestaciones provocó en los sectores más escolásticos una fuerte crítica hacia el intelectualizado proceder del Comité. Las audiciones y charlas, según los representantes del *hot*, iban por un camino demasiado académico y frívolo.

Durante los primeros años de la década del 60 el Club de Jazz no abandonó su bandera de lucha y en el nuevo local ubicado en calle Lota, que reemplazó a Mac Iver, trataba de mantenerse fiel a sus principios germinales. La presencia de músicos modernos en la cartelera de los sábados era cada vez menos habitual. Esta situación obligó a los contemporáneos a buscar un nuevo espacio en donde pudieran desarrollar sus propuestas. Afortunadamente se abre un nuevo local que llenaba el vacío que habían generado las discrepancias

estilísticas. Omar Nahuel, un rancagüino con cierta visión empresarial, apostó por el ritmo sincopado inaugurando el primer Club de Jazz en Santiago manejado por un particular. **El Nahuel Jazz Club**, ubicado en calle Agustinas, se transformó en el símbolo de la vanguardia jazzística. Profesionales y aficionados más avezados se juntaban todas las noches en el local emulando el ambiente que se vivía en Nueva York o Los Angeles. Las sonoridades propias de los estilos vigentes en los Estados Unidos -*Cool Jazz*, *West Coast* y *Hard Bop*- comienzan a irrumpir en las veladas del mítico club. Músicos como Patricio Ramírez, el mismo Nahuel y Waldo Cáceres formaban parte del conjunto estable, el Nahuel Jazz Quartet, encargado de acompañar a cualquier solista que quisiera subir al escenario.

Nahuel y su gente marcaron un hito en el Santiago de la década del 60. El pianista no sólo tuvo éxito manejando su club, sino que además compuso la música para "*Sabor a Miel*", la primera obra teatral presentada en el Teatro Ictus que incluyó una partitura original de jazz en vivo. Omar Nahuel revitalizó y le dio sangre nueva al movimiento local. La gestión que desarrolló permitió entre otras cosas que, por primera vez en Chile, el jazz diera para vivir a algunos músicos. Su temprana muerte en un accidente automovilístico en Viña del Mar significó el cierre del local a fines de la década del 70. La historia del jazz chileno probablemente se habría escrito de otra forma si la obra de Nahuel se hubiera prolongado.

Al margen de la situación que significó el Nahuel Jazz Club, las instituciones ya nombradas, Club, Comité y Sociedad, continuaron durante la década del sesenta organizando actividades. El ambiente del Club de Jazz durante de los cultores modernistas. Su funcionamiento y orientación perdieron validez hecho que desercitara el término de la institución el mismo año 74.

En la época volvió a evidenciar divisiones y no fue hasta 1974 que finalmente las discrepancias, al menos en el plano formal, terminaron.

Ese año tocaba cambio de directiva en el Club. Se le pidió a Luis Artigas, miembro del Comité y de la sociedad durante los años previos, que se encargara de la división cultural del Club. Su decisión quedó condicionada a que se derogara la cláusula nominal que impedía a los músicos modernos tocar en el Club. Artigas, que departía con ambos círculos, apeló a la condición natural de todo movimiento artístico señalando: "El jazz es arte vivo, permanente. Obedece, como toda manifestación artística, a la época en que se desarrolla". Este argumento logró conciliar los divergentes ánimos, y desde entonces el Club, al menos en lo sustancial, se ha mantenido unido.

Esta nueva etapa coincide con el cambio de calle Lota a una casa más grande en calle California, a pasos de la Plaza Pedro de Valdivia. En la nueva sede tuvieron gran injerencia músicos como el ya mencionado Luis Artigas y un trompetista que llegaba desde Montevideo para radicarse en Santiago. Su nombre, Daniel Lencina. Fue este músico uruguayo uno de los que más contribuyó a consolidar las relaciones del Club. Su conocimiento acabado del jazz dio a entender que era posible alternar entre lo clásico y lo moderno y que ambos universos, por muy disímiles que parecieran, no eran incompatibles entre sí.

El nuevo rostro del Club de Jazz hizo innecesaria la labor de la Sociedad Chilena del Jazz que, como ya señalamos, nació para satisfacer las inquietudes de los cultores modernistas. Su funcionamiento y orientación perdieron validez, hecho que desencadena el término de la institución el mismo año 74.

En tanto el Comité de Jazz del Instituto Chileno Norteamericano, si bien tenía similares características a la Sociedad Chilena en cuanto a su génesis, continuó con actividades hasta 1980. Entre sus logros más destacables se encuentra haber realizado la labor ejecutiva para traer a Chile al baterista Elvin Jones en dos oportunidades, el 72 y el 73.

En la primera ocasión el músico y su grupo se quedaron por más de 15 días. El entusiasmo y la desinteresada labor de quienes comandaban el Comité durante esos años permitieron contar en Chile con un músico de inigualables condiciones, sin que cobrara ni un peso, solo la estadía.

De estas tres instituciones fundamentales y su trabajo a lo largo de la segunda mitad sólo permanece vigente el Club de Jazz de Santiago. Ubicado desde principios de los 80 en la calle José Pedro Alessandri 85, el recinto ha logrado sobrellevar tremendas dificultades económicas. Cada vez más enajenado de las rencillas ideológicas, religiosas y estilísticas, es sin duda el alma matter del movimiento jazzístico nacional y el único espacio que ininterrumpidamente ha difundido el género.

## 5. PERSONAJES Y AGRUPACIONES DEL JAZZ NACIONAL

Establecer una galería de personajes y conjuntos resulta imprescindible para detectar quienes han sido, durante los casi cuarenta años que abarca la investigación, las figuras que pueden considerarse como las piedras angulares y más emblemáticas de la actividad jazzística chilena.

Al revisar la discreta discografía nacional del jazz, los artículos de prensa y algunos archivos radiales, aparecen nombres de agrupaciones y solistas que, por sus características, merecen un capítulo especial, teniendo en cuenta el aporte que significaron para el movimiento del jazz nacional.

Muchas figuras podrán quedar fuera de este recuento, pero ciertamente quienes forman parte de la lista, definitivamente tienen su espacio bien ganado. La vigencia y trascendencia que los escogidos tienen hasta el día de hoy obligan a dejar constancia de quienes fueron los que engrandecieron al género en Chile.

La genealogía del jazz chileno tiene, probablemente, en la persona de **Pablo Garrido** su rama central. Oriundo de Valparaíso, este pianista y músico profesional, escritor e investigador, a comienzos de la década del 30, tradujo del francés al castellano "**Hot Jazz**", de Hughe Pannasie, libro que por muchos años fue considerado la Biblia de los miembros del Club de Jazz. Además realizó una infinidad de actividades en pro del jazz en Chile dirigiendo la orquesta del Casino de Viña del Mar, formando conjuntos menores y escribiendo innumerable artículos de prensa sobre el tema. Fue también el artífice de las germinales reuniones que se realizaban en la Boite Tabariz. Su legado no sólo se remite al espectro del

jazz, sino además al universo docto. Fallecido en 1982, Garrido es sin duda el hombre que preparó los primeros cimientos del jazz local.

Contemporáneo a Garrido y frecuente participante de las sesiones sabatinas del Tabariz, el guitarrista **Caupolicán Montoya**, conocido por el seudónimo de "**Jack Brown**", es también otro de los gestores de la actividad musical santiaguina. Iquiqueño, errante y dotado de conocimiento musical autodidacto, Brown se instaló en la capital para trabajar como músico profesional. Asumir de esta manera su arte le exigió tocar en las orquestas bailables que desde siempre han sido las únicas capaces de ofrecer un nivel de ingreso que permita vivir del oficio. Lo destacable de Brown es haber sido capaz de formar una orquesta que evidentemente era de corte más popular pero que incluía en sus arreglos musicales citas explícitas a las formas jazzísticas. Nos referimos a La Orquesta Huambaly, agrupación que por más de veinte años se presentó en los más famosos locales de la capital, en todo América y en Europa. El colectivo reunía a un selecto grupo de músicos que, aun cuando cultivaban estilos más tropicales como el cha-cha-chá, bolero y mambo, se declaraban abiertamente jazzistas. De esa camada destacan especialmente los nombres del saxofonista barítono **Kiko Aldana**, el trompetista **Luis "Huaso" Aránguiz** y el saxofonista **Mickey Mardones**, nombres que hasta hace pocos años seguían figurando en distintas bandas de jazz. Los miembros de La Huambaly representan esa eterna doble alternancia de los músicos profesionales que siempre se dieron el tiempo para contribuir al jazz desde sus propias visiones musicales.

Sin ser jazzistas cien por cien, este combo de artistas, dada su tremenda ductilidad interpretativa y capacidad técnica podían imitar a la perfección el sonido

de las grandes orquestas que por esos años triunfaban en los Estados Unidos. La guitarra de Brown no tenía nada que envidiarle a la de Freddy Green, miembro de la orquesta de Count Basie. En tanto que el registro de Aránguiz, guardando las proporciones, evocaba inmediatamente la sonoridad de Armstrong.

Habría que detenerse en este músico en particular.

Santiaguino de extracción humilde, el Huaso, como lo llamaban, es el músico que mejor asimiló el lenguaje del jazz a fines de la década del 30. Versátil e imaginativo, Aránguiz con su trompeta animó desde las tardes del salón de té de Gath & Chávez hasta las agitadas noches del Waldorf. Su oído privilegiado le permitía adecuarse a los más variados estilos, pero fue sin duda en el jazz que el trino de su trompeta llamó más la atención. Aunque nació al amparo de los clásicos como Jelly Roll Morton o Bix Beiderbecke, no se encerró en los arcaicos purismos. La amplia visión que tenía respecto de lo que era el jazz le permitió experimentar con los sonidos más contemporáneos. Su folclórica personalidad y limitadísimo inglés nunca fueron inconvenientes para que cantara las más hermosas baladas del repertorio norteamericano. Hasta su muerte el año 1985, como una especie de figura de culto y de padrino encabezó el jazz criollo.

Ligado a esta misma generación destaca el pianista **Hernán Prado**, músico también de formación autodidacta que participaba del ambiente jazzístico sin abandonar las filas del colectivo para el que trabajaba. Con la orquesta de Prado, Los Carlineans Boys, ocurre algo similar a lo que pasó con la Huambaly. El conjunto estable del burdel La Tía Carlina, ubicado en Vivaceta, trabajaba un repertorio netamenteailable y festivo pero también con un dejo jazzístico en el tratamiento de las composiciones.

Proveniente del mundo amateur surgen en la década de los 40 nuevos nombres que impulsaron e inyectaron una importante dosis de energía al incipiente movimiento. **Luis Fuenzalida, René Eyhéralde y Luis Córdoba** posiblemente sean los nombres que más importancia tengan en la actividad de esos años. Desinteresadamente, la terna logró en 1943 que por primera vez se abriera un club de jazz en Santiago. Aficionados y sin dejar sus respectivas profesiones y estudios, estos hombres lograron materializar una entidad que hasta hoy da nuevos frutos. Más adelante sus apellidos comenzaron a escucharse en distintas agrupaciones y programas radiales, por lo que su aporte no sólo se limitó al plano ejecutivo. En 1948 Eyhéralde, arquitecto titulado, tuvo el primer programa radial locuteado, en la emisora Otto Becker. Además formó su *Dixieland Five*, conjunto que cultivaba el estilo *dixie* que había surgido en Chicago a principios de los años 20. Por su parte, Luis Córdoba participó en la grabación de los *Ases Chilenos del Jazz*, pionera grabación de jazz editada oficialmente por el sello Víctor, en donde además tocaban los ya mencionados Luis Aránguiz y Hernán Prado.

La actividad de Córdoba se perpetuó desde esos años hasta hoy. En los 50 participó en el conjunto los *Six & Seven* y durante esa misma época condujo un programa de jazz en Radio Chilena. En los 60, Canal 13 pone al aire el espacio *Mi Batería y Yo*, animado por el mismo Córdoba. A todas estas actividades se suman charlas y artículos en la prensa. Actualmente conduce el programa *Esto es Jazz* emitido por el canal ARTV de televisión por cable.

Visiblemente más desarrollada, en la actividad del Club de los años 50 aparecen nuevos nombres que por cierto complementaron las gestiones iniciadas en anteriores periodos.

La trilogía más representativa de esta etapa la forman **José Hossiason**, **Domingo Santa Cruz** y **Francisco Deza**, nombres que en materia de difusión se transformaron en los más representativos.

Hossiason debutó el año 54 en Radio Chilena con el programa *Conozca el Jazz*, todos los lunes, miércoles y viernes. Formó parte de *Los Mapocho Stompers*, una de las bandas de *dixieland* más importantes de los años 50 y tal vez la primera agrupación que prolongó su vida más allá de una informal reunión, llegando incluso a grabar algunos trabajos. De origen polaco, Hossiason encarnaba el sector más intelectual del jazz. Columnista y crítico del diario *El Mercurio*, su extraordinario conocimiento lo sitúa como uno de los más grandes conocedores del género en el ámbito internacional.

En cuanto a la difusión a través de los medios, la labor de Francisco Deza es fundamental. Desde 1956 y por más de 15 años mantuvo al aire el programa *Panoramas del Jazz* en Radio Agricultura, y posteriormente en Radio Balmaceda. El espacio se gestó principalmente como una alternativa de difusión a las corrientes contemporáneas a esos años y que, por cierto, no tenían cobertura en otros medios. *Panoramas del Jazz* se convirtió así en el programa de vanguardia que, con un discreto material discográfico, intentaba poner al día a la afición ávida de nuevos conocimientos.

Paco, nombre con que fue bautizado por la gente del jazz, incursionó también en la pantalla grande el año 62 en Canal 9, señal universitaria. Sin

embargo, el desconocimiento del soporte y las precarias condiciones técnicas de la época impidieron que *Panoramas del Jazz* de la t.v. tuviera éxito.

En cuanto a su actividad como músico, durante la década del 50 formó parte de los *Six & Seven*, y de *Black and Blue Trio*, ambas agrupaciones ligadas a los movimientos más modernos. *Los Six & Seven*, en donde también participaba Patricio Ramírez, Boris Castillo y Francisco Eyzaguirre, cultivaban el estilo Cool que comenzó a gestarse en Nueva York en las postrimerías de la década del 40. En tanto el *Black and Blue Trio*, liderado por el pianista suizo avecindado en Chile, Charles Bonnet, se inscribía en la corriente del *swing* que, aun cuando se gestó en la década del 30, tenía la característica de ser más atemporal, producto de su comercial sonido. Con este último grupo Deza se presentó en el Teatro Municipal de Santiago en 1961 acompañando a la bailarina Inés Pizarro en lo que fueron las primeras expresiones de danza moderna.

El trío de personajes de la década lo cierra Domingo Santa Cruz Morla, arquitecto y miembro fundador de la *Retaguardia Jazz Band*, el conjunto más antiguo de la escena jazzística nacional. (40 años de vigencia hasta hoy en día sin interrupciones).

Santa Cruz ha liderado desde los años 50 el movimiento fundamentalista del jazz. El estilo *hot*, que el músico aficionado y su banda han cultivado por todos estos años, lo heredan del primitivo concepto afroamericano que comenzó a desarrollarse desde fines del siglo pasado en el sur de los Estados Unidos. Considerado el decano del jazz chileno, este solista de la tuba, instrumento que cada vez se ve menos en los conjuntos de los estilos sincopados, sostiene la tesis de que las corrientes modernas del jazz, por abandonar los componentes

religiosos profanos y marciales, no deben considerarse jazz. Al respecto, Santa Cruz complementa: "Hay una manera de frasear un poco lamentosa, reflexiva y a la vez majestuosa y solemne que desaparece en el jazz a partir de Armstrong; por ejemplo, en el *bop*, notoriamente hay un vuelco hacia una forma interpretativa más eléctrica". Su ortodoxa visión, asimilada por un grupo importante de músicos, ha tenido como consecuencia la eterna disputa y conflictos entre modernos y clásicos.

Más adentrados en la década del 50, específicamente en el año 1957, el nombre de **Julio Andrade**, constructor civil y músico aficionado, adquiere bastante importancia, principalmente por su apoyo monetario a las actividades del Club de Jazz. Las costosas remodelaciones que se le hicieron al club de Mac Iver no hubieran sido posibles sin el aporte material de Andrade. Amante del jazz, sumamente sociable y gozador de la vida, este verdadero mecenas destacó también como bajista de los *Six & Seven*. La labor desinteresada de Julio Andrade le permitió al Club de entonces vivir su mejor época, para muchos la mejor que ha vivido el jazz chileno.

Uno de los que corrobora el esplendor que el Club tenía por esos años es **Luis Artigas**, quien, proveniente de Los Angeles, comienza a divisarse cada vez más seguido en Santiago. Presidente del Club de jazz angelino, estudioso y conocedor del género, Artigas participó en la capital encabezando la formación de la Sociedad Chilena del Jazz y el Comité del Instituto Chileno Norteamericano, instituciones en las que siempre ocupó un cargo en las cúpulas. Multi-instrumentista, no figuró en ningún grupo estable, sin embargo, su constante

inquietud por dar a conocer las últimas novedades de Norteamérica lo transformaron en un icono de la vanguardia.

Ya en los 60 se radica en Santiago **Omar Nahuel**, joven procedente de la ciudad de Rancagua. Pianista y empresario de la música inaugura en calle Agustinas el Nahuel Jazz Club, local símbolo de la nueva hornada de jazzistas adictos a la modernidad. El espacio tuvo su gran mérito por el hecho de haber cobijado a una importante cantidad de músicos que, disconformes con el *establishment* que los tradicionalistas habían impuesto, se encontraban sin un boliche que pudiera darle cabida a los nuevos estilos que trataban de cultivar.

Nahuel precisamente representa lo que los musicólogos chilenos han denominado la segunda generación del jazz. Este nuevo grupo de músicos profesionales comienza a tener una importante figuración desde comienzos de la década del 60, a pesar de que muchos se habían iniciado en años anteriores. Su característica principal y tal vez lo que los diferencia de sus predecesores es la formación académica, tanto en conservatorios clásicos como populares dentro y fuera del país. Son músicos populares más especializados, con una actividad musical ligada a la docencia, a los estudios de grabación y a los conciertos. Algunos de los principales representantes de esta camada son **Patricio Ramírez**, **Mariano Casanova** y **Roberto Lecaros**.

Todos ellos aún se mantienen plenamente ligados al jazz. Ramírez cuenta con un amplio curriculum de participaciones en orquestas de televisión, grupos experimentales y festivales internacionales. Saxofonista representante del estilo moderno, desde siempre este músico estuvo al frente de los proyectos más vanguardistas del jazz chileno. Heredero del lenguaje de Charlie Parker, padre del

movimiento *be bop* que surge en los años cuarenta en Estados Unidos, Patricio Ramírez puede ser considerado uno de los solistas de jazz más dotados que ha producido el medio nacional. Dueño de una exquisita técnica, imaginativa improvisación y sensibilidad interpretativa, el artista ha ejercido una importante labor como formador de nuevos saxofonistas. Desde mediados de los ochenta lidera el Grupo Nexus, la agrupación más longeva del jazz moderno chileno y que todavía sigue vigente en los escenarios chilenos.

Podría señalarse que a partir de esta segunda generación cambia el perfil de quienes forman parte de esta galería, esencialmente por el viraje que experimenta el aporte realizado por las nuevas figuras y conjuntos, quienes básicamente se distancian de la labor de difusión y creación de instituciones. Hay que tener en cuenta que estas actividades fueron el motor de la década del 30, 40 y 50, sin embargo el jazzista de esta nueva generación enfoca su gestión fundamentalmente hacia la creación musical. Ante esta nueva forma de asumir el jazz surgen por esos años algunas agrupaciones dignas de nombrar.

A mediados de los 60 se forman en el Club de Jazz, los *Santiago Stompers*, conjunto que si bien adhería a las corrientes tradicionales del *dixieland*, pretendía darle al estilo *dixie* un tono más profesional y serio. Recordemos que todas las agrupaciones chilenas que cultivaban el jazz de Chicago en los años anteriores tenían como denominador común tal vez un excesivo amateurismo, y sólo el entusiasmo de sus miembros lograba que se mantuvieran activas por algún tiempo. Con los *Santiago Stompers* ocurre algo distinto, ya que, a pesar de que no todos sus integrantes eran profesionales, existía un ánimo por parte de todos sus miembros de elaborar un proyecto que alcanzara un relativo nivel y que además

se prolongara en el tiempo. Estas pretensiones se alcanzaron. Los *Stompers* ya tienen más treinta años de actividad permanente, destacadas presentaciones en vivo y televisión y un CD editado el año 92 por el sello Alerce.

Otra de las agrupaciones que confirma esta nueva visión es la *Orquesta del Sindicato Profesional Orquestal, SIPO*. Gestada el año 66, la big band se formó especialmente para ofrecer algunas presentaciones en el teatro Astor. Integrada sólo por profesionales, el colectivo en sus actuaciones dejó de manifiesto la nueva fisonomía que iba adquiriendo el jazz en Chile, la apertura estilística de los solistas y las nuevas influencias que comenzaban a ser tomadas en cuenta por los músicos. Obras de Shorty Rogers, Lester Young, Count Basie, algunos años atrás jamás podrían haber sido escuchadas en un recital en vivo. En este nuevo ambiente se respiraba tolerancia y respeto por todas las formas del jazz.

Finalizando la década dei 60 se advierten ciertos cambios en la escena jazzística mundial que también repercuten en Chile. Más informados de lo que sucedía en otras latitudes, producto del avance de las comunicaciones, e influenciados por las ideas que traían los primeros músicos chilenos que se aventuraban a salir a estudiar al extranjero, los jazzistas locales comienzan a interesarse en los nuevos movimientos. Surge la tercera generación en donde encontramos a músicos como **Alejandro Espinosa, Pablo Lecaros, Pedro Green**.

Eran los tiempos en que el jazz definitivamente comienza a fusionarse con elementos que hasta entonces le habían sido totalmente ajenos. Aparecen estilos como el jazz-rock, el jazz-folk y en general nuevas sonoridades que mezclaban los patrones básicos del jazz con música de cualquier otra índole.

Pero esta fusión no alcanzó en Chile el nivel de países como Cuba, Brasil o Argentina, donde de algún modo, el jazz se combinó con prácticas locales generando productos musicales nuevos y autónomos como el Bossa Nova o el Tango de Piazzolla. En Chile los procesos creativos en cuanto al jazz se detienen y los conjuntos que ya a fines de los 80 irrumpen con más fuerza mantienen la línea que por los 50 se llamaba moderna pero que ya comenzaba a envejecer. Quizás el conjunto que mejor representa este subdesarrollo creativo es el **Trío de Jazz Moderno**, agrupación de increíble complemento técnico, habilidad interpretativa y refinado sentido estético, pero que continuaba en la línea de grupos que a principios de los 60 llamaban la atención, como el trío del pianista Bill Evans.

La lista de figuras paradigmáticas dentro del movimiento jazzístico durante los 80 tal vez decrece. Hay que tener en cuenta eso sí que la proximidad de esta investigación con la actividad de los últimos años impide reconocer nuevas figuras cuya trascendencia sea determinante. Tal vez habría que mencionar nombres como los de **Angel Parra, Roberto Barahona o Elizabeth Atenas**, gente que efectivamente ha realizado un aporte pero que en ningún caso puede compararse con el que desinteresadamente realizaron los elegidos para formar parte de esta galería.

## 6. GRABACIONES Y DISCOGRAFIA LOCAL

El nulo interés que las casas discográficas prestaron al jazz nacional, el verdadero estanco que impusieron estas mismas imposibilitando las importaciones de material sonoro y la prohibitiva suma de dinero que significaba hacerse de un buen disco ilegalmente, son hechos que permiten hablar de un mercado discográfico local, en el plano jazzístico, totalmente deprimido. A pesar de todas estas restricciones es posible establecer que durante 1953 y 1969 se editaron en Chile 150 long plays, tanto de músicos chilenos como extranjeros. La discreta suma podría haber sido aún menor de no ser por la constante presión que ejercieron las directivas de las instituciones jazzísticas.

*Benny Goodman, Carnegie Hall Jazz Concert*, editado en 1953, fue el título encargado de inaugurar la historia de los registros discográficos publicados por industrias chilenas. El microsurco publicado por el sello Odeón no estuvo exento de polémica. Fueron los mismos miembros del Club de Jazz los que cuestionaron por qué no se había elegido a otro autor más representativo del estilo *hot*.

Francisco Deza no deja de impresionarse de lo ocurrido aquella ocasión:

"Convocamos a una reunión para ver si el Club financiaría la compra del long play. La discusión se centró en el hecho de que no correspondía gastar en un disco que, por su contenido, no aportara a la discoteca del Club"

El formato long play se había creado el año 1948 y vino a reemplazar a las placas de acetato que, en escaso número, se editaron en Chile durante las

décadas del 20, 30, y 40. El trabajo más destacable realizado en estos discos de 78 revoluciones fue de *Los Ases Chilenos del Jazz*, editado en por la casa Víctor.

Respecto de grabaciones anteriores a ésta y en ese mismo formato, sólo existen registros de particulares y nada oficialmente editado. Parte de ese inédito material está reunido en el disco *Jazz and Hot Dance in Chile 1926-1959*, larga duración que luego de una acabada investigación del musicólogo Rainer E. Lotz apoyada por el músico y coleccionista Pedro Rodríguez M., editó en 1991 el sello británico Harlequin.

Retomando lo que fue la historia de los long play de jazz en Chile podemos agregar que la publicación de éstos quedó muchas veces condicionada a la afición que tuviera por el jazz el presidente de turno de las principales casas discográficas: RCA, Víctor y Odeón. El hecho de que un directivo de las grandes compañías gustara del jazz significaba generalmente aumentar las ediciones de placas referidas al género.

Aun así, la lista de ediciones siempre fue pobre. Afortunadamente las matrices que se trajeron desde Estados Unidos para hacer las respectivas copias correspondían a títulos recomendados por los más entendidos en Chile. Es decir, lo poco que se publicaba al menos era lo que, a juicio de los entendidos, era lo mejor del mercado internacional.

De la todavía más escueta lista de publicaciones de grupos chilenos destacan las grabaciones realizadas en 1961 por el *Nahuel Jazz Quartet* para el sello R. L. Ortiz en lo que fue el primer long play vinilo de un conjunto chileno. A éste le sucedió un trabajo registrado de presentaciones en vivo que durante 1962 tuvieron los más destacados exponentes de la época: Yuyo Rengifo, Mickey

Mardones, Luis Aránguiz, Patricio Ramírez. El disco titulado *El Jazz en Chile* fue editado también por el sello R. L. Ortiz, compañía que a poco andar y dada la baja venta de ejemplares, fracasó en la gestión de la grabación de discos de jazz.

Una hábil maniobra de Francisco Deza permitió que en 1970 el sello RCA Víctor, que entonces presidía Camilo Fernández, se interesara por publicar los que se conocieron como EP o extended play, discos de vinilo en 45 revoluciones que por su tamaño eran más baratos pero que no contenían más de veinte minutos de música. Deza transó con RCA la reedición de algunos títulos como *Los Ases Chilenos del Jazz* a través del sistema de pre-venta. Se le aseguraba a la compañía un número determinado de ejemplares vendidos previo a su publicación, hecho que por cierto estimulaba a las compañías.

Luego de ese hecho no se tiene conocimiento de discos de jazz grabados en Chile salvo el realizado a fines de la década del 70 por el *Trío de Jazz Moderno*. La alicaída industria del vinilo en Chile fue incapaz de revertir la limitada edición de títulos, tanto chilenos como extranjeros. Las colecciones con que hoy cuentan los aficionados son producto de incesantes importaciones.

La aparición del CD permitió a los seguidores del jazz hacerse de buenos autores. Sin embargo, en lo relativo a la edición de grupos chilenos la actividad no ha experimentado cambios. Una que otra producción independiente, sin mayor éxito comercial, puede ser encontrada de vez en cuando en disquerías muy especializadas.

## 7. JAZZ Y MEDIOS DE COMUNICACION

Salvo los artículos publicados por los principales diarios de Santiago con relación a visitas internacionales de primerísimo nivel, o los extensos y poco elaborados obituarios que se escriben para tributar a las principales figuras del género, los medios de comunicación, históricamente, no se han interesado por cubrir hechos o noticias vinculadas al jazz. El desinterés se puede atribuir a lo distante que se han presentado los movimientos jazzísticos, y no sólo en Chile, de los fenómenos conocidos como de masa, principales creadores de agenda en la prensa tanto escrita como radial y audiovisual.

No extraña entonces el discreto registro de publicaciones escritas y programas que durante los últimos sesenta años se han dedicado a la difusión del jazz en Chile. De igual forma no deja de sorprender la ausencia de periodistas profesionales en la elaboración o producción de los numerables espacios dedicados al estilo que se realizaron durante el período que abarca la investigación.

Sólo el entusiasmo y la dedicación de algunos personajes que poco tenían que ver con las comunicaciones permitieron publicar o poner en el aire temas inspirados en el jazz.

El primer medio de comunicación en incluir dentro de su línea editorial contenidos musicales jazzísticos es sin duda la radio. En ese soporte encontramos en 1943 el programa semanal conducido por Luis Fuenzalida en Radio de Pacífico CB-114. Durante 1944 y todos los días, Radio Chilena incluía

en su programación 15 minutos con algunos cortes interpretados por las principales orquestas de *swing* de la época. A mediados de los 40 René Eyhéralde y Luis Miranda comienzan a locutear semanalmente un programa de música *hot* en la radio Otto Becker. Sin embargo no es hasta 1954 que en el dial se escuchó un programa realmente documentado y con información de relativa contingencia. Fue José Hossiason quien ese año logra convencer a los ejecutivos de Radio Chilena para que él mismo produjera y fuera la voz, todos los lunes, miércoles y viernes, a las 20:00 horas, del espacio *Conozca el Jazz*. El programa incluía audiciones, comentarios, crítica y noticias del movimiento jazzístico chileno e internacional.

Dos años más tarde Francisco Deza es llamado por los directivos de Radio Agricultura para que condujera *Panoramas del Jazz* los lunes, miércoles y viernes. Las emisiones de este espacio se prolongaron por más de diez años, lo que se desglosa en más de cuatro mil programas. Su contenido para muchos cultores del género era demasiado transgresor por cuanto seleccionaba cortes y comentarios de grupos y solistas demasiado *avant-garde*.

Tanto Deza como Hossiason tuvieron la exclusividad en el dial durante la década del 50 y 60 difundiendo las actividades del jazz.

En los ochenta destaca en la frecuencia modulada *Jam Session*, programa realizado en Radio Universidad de Chile y conducido por el doctor Alberto Maturana que incluía en todos sus programas de los días martes la actuación en vivo de las principales figuras del jazz nacional y algunas visitas internacionales.

El mayor hito dentro de la radiofonía nacional lo marca Radio Clásica, emisora que a partir de 1988 se encuentra íntegramente dedicada a la difusión

del jazz en todas sus expresiones. Classica organiza además conciertos mensuales y encuentros internacionales anuales con figuras del más alto nivel. El aporte de la radio fue bastante significativo teniendo en cuenta la indiferencia de los medios hacia el jazz. Sin embargo, a la labor de difusión realizada por este medio, habría que mencionar otro hecho que por cierto tuvo que ver con el desarrollo de la música popular y del jazz en Chile.

La radio constituyó por años una fuente laboral fija y segura para los músicos profesionales. Las emisiones de programas en vivo que se realizaban todos los días, principalmente en la onda de amplitud modulada, siempre contaron con la presencia de un conjunto u orquesta en el estudio de grabación. Los músicos estables acompañaban a los artistas que se invitaban a participar en los distintos espacios, tocaban las cortinas propias de las tandas comerciales, apertura y cierre, y generalmente preparaban un número especial para cada sesión radial.

Lo expuesto corrobora la importancia del soporte radial para el desarrollo del jazz nacional, como impulsor de la actividad y la difusión.

En cuanto a las publicaciones escritas, destacan los boletines que editó entre 1944 y 1948 el Club de Jazz de Santiago. El periódico tenía comentarios de discos extranjeros no editados en Chile, artículos extraídos de revistas internacionales y algunas reseñas de actividades locales. Respecto de otras ediciones impresas chilena orientadas al jazz sólo se tiene registro de la revista *Jazz Tempo*, publicación que circuló a mediados de la década del sesenta y cuyo contenido se circunscribía a las tendencias más modernas, comentarios de discos

y noticias nacionales. Aparte de estos dos soportes escritos, sólo se tiene conocimiento de las ediciones internacionales: *Down Beat*, *Metronome*, y *Jazz Magazine*, importadas durante los años 50 y 60 por Félix Brunato, dueño de la librería *Studio* ubicada en calle Agustinas.

La llegada de la televisión en 1962 motivó tanto a directores de canales como a cultores del género a aprovechar las bondades de las 525 líneas. La red universitaria que entonces ocupaba la señal 9 puso en las pantallas *Panoramas del jazz*, programa que ya contaba con un espacio en la radio y que era conducido por Francisco Deza. Ese mismo año Canal Trece respondió con el audiovisual *Mi batería y yo*, conducido por Luis Córdoba. Pero la inexperiencia de directores, productores y conductores, así como el desconocimiento del medio impidieron prolongar la vida de estos espacios. Además, las precarias condiciones técnicas de la televisión de esos años no hacían posible la presencia de conjuntos tocando en vivo. El contenido de los pioneros proyectos se limitaba a mostrar algunas fotografías y hablar de algunos autores con música de fondo. La estética visual era poco apropiada para el naciente medio masivo.

Doce años después, en 1974, las condiciones eran más favorables, ello permitió que el equipo del TVN, formado por Charlie Elsesser y Daniel Lencina, colocara en el aire *Tiempo de Swing*. El espacio de música y conversación marcó un hito ya que por primera vez el jazz se programaba en horario *prime*, lo que significaba un éxito de audiencia, ante la escasez de oferta televisiva.

A partir de la consolidación de la t.v. los jazzistas, y en general la músicos populares profesionales, al igual que como sucedió con la radio en los años anteriores, encontraron en este medio una excelente fuente laboral. Durante el

gobierno militar los canales de televisión adquirieron gran importancia y presupuesto, lo que permitió que cada estación tuviera permanentemente contratada una agrupación de por lo menos treinta músicos. Los orquestas de los estelares y de los programas del mediodía como *El festival de la una se* transformaron en verdaderas escuelas de formación para los más jóvenes y una oportunidad de trabajo segura para los más veteranos.

El aporte de la radio y televisión en lo que estrictamente a difusión de jazz se refiere no es muy consistente. Sin embargo, habría que destacar que ambos soportes fueron respectivamente generadores de trabajo para los músicos profesionales. A pesar de que en estas instancias los solistas no eran requeridos para tocar únicamente jazz, hay un aspecto que vale la pena destacar y que deriva de las exigencias que los medios imponían a los músicos de sus orquestas. El hecho de que tanto las emisoras como los canales incluyeran en su programación musical estilos tan diversos como el bolero, el tango o la música clásica obligaba a los profesionales a ser versátiles y dúctiles. De lo contrario arriesgaban su principal fuente de ingreso. Se cumplía con los chilenos entonces el postulado darwiniano: "La necesidad crea el órgano". En este caso, el órgano era un oído casi absoluto que les permitía involucrarse con cualquier ritmo o sonoridad por muy extraña o ajena que les resultara.

Desde entonces la actuación de grupos o conjuntos de jazz quedó reducida a las presentaciones que ofrecían en Valparaíso las bandas que informalmente se gestaban al interior de la tripulación que trabajaba en las embarcaciones norteamericanas, militares y comerciales, que recalaban en el puerto.

## 8. VISITAS INTERNACIONALES

Referirse al desarrollo del jazz en nuestro país, durante el periodo 1940-1980, implica necesariamente detenerse a revisar la lista de los principales músicos de jazz internacionales, por lo general norteamericanos, que ocasionalmente frecuentaron los escenarios santiaguinos.

Definitivamente el hecho de que en Chile se presentaran solistas y agrupaciones de renombre mundial contribuyó a activar el movimiento local. La presencia de artistas extranjeros permitió que la comunidad jazzística enterarse más de cerca de un género que sólo era conocido a través de escasas grabaciones y publicaciones foráneas.

La primera expresión jazzística internacional que registra actuaciones en el medio local corresponde a una compañía norteamericana de *Minstrel*, grupo itinerante de artistas blancos que basaba sus presentaciones en un espectáculo de variedades para reírse de los negros y que en 1860 debutó en Valparaíso. Disfrazados con la cara pintada exagerando los rasgos de la fisonomía propia de los afroamericanos, los actores recreaban sketches y absurdas situaciones. Los números humorísticos eran apoyados con música de rag time, una de las formas musicales germinales en el desarrollo del jazz.

Desde entonces la actuación de grupos o conjuntos de jazz quedó remitida a las presentaciones que ofrecían en Valparaíso las bandas que informalmente se gestaban al interior de la tripulación que trabajaba en las embarcaciones norteamericanas, militares y comerciales, que recalaban en el puerto.

Queda constancia de que en los años anteriores a esta investigación la presencia de músicos extranjeros, que no necesariamente eran de primer orden, permitió que en Chile se supiera más de un estilo musical que recién comenzaba a salir mas allá de las fronteras de la región del Mississippi.

Situados ya en los años que se han estipulado para el desarrollo del presente trabajo, (1940- 1980), se distingue con claridad que la primera agrupación ilustre que visitó Santiago fueron los **Chicombos**. El conjunto norteamericano se presentó en nuestro país el año 1945 y su presencia captó y llamó la atención del escaso grupo que entonces se interesaba por el jazz. Francisco Deza, que por esos años tenía sus primeras aproximaciones al mundo del Jazz, antes de ser presidente del Comité de Jazz del Instituto Chileno Norteamericano, recuerda: "Vimos con cierto recelo a este grupo, ya que ellos cultivaban el *swing*, típico estilo de jazzailable de los años treinta. Nosotros todavía no conocíamos mucho de aquel subgénero, pensábamos que no era propiamente jazz".

La apreciación de Deza confirma el hecho de lo poco que se conocía en nuestro país el jazz, así como lo atrasado que se encontraban los chilenos en cuanto a conocimiento de estilos.

La llegada de **Bud Freeman**, el año 1952, marca por cierto otro pasaje importante en esta revisión. El talentoso saxofonista de origen norteamericano decidió radicarse en Chile por motivos que se ignoran y su participación en los escenarios locales definitivamente deslumbró a los jazzistas chilenos. "Era como tener un libro abierto que entregaba conocimientos frescos de los que estaba sucediendo en Estados Unidos", comenta el mismo Deza. Las actuaciones del

saxofonista en los salones del Hotel Carrera se convirtieron en sesiones de estudio para los músicos que cada noche llegaban al bar del céntrico hotel. Por primera vez en Chile un norteamericano compartía con solistas nacionales. La figura de Freeman indudablemente constituye el primer contacto directo entre la cultura del jazz ancestral y el chileno.

Aunque su visita a Chile el año 1956 se canceló la sola posibilidad de tener en Chile a **Ella Fitzgerald** impactó en la sociedad jazzística de la época. El Club de Jazz ya estaba consolidado y sus miembros se prepararon para recibir a tan insigne cantante, pero ni los esfuerzos de los productores ni el ánimo de los seguidores de la estrella del jazz pudieron contrarrestar la enfermedad que le impidieron a Miss Fitzgerald actuar en Chile.

Al año siguiente se confirmó la venida de **Louis Armstrong**, músico que prácticamente se había convertido en el embajador del jazz de Nueva Orleans.

Hablar de Armstrong requeriría una tesis exclusivamente dedicada a su persona. La trascendencia del trompetista en el desarrollo del jazz es fundamental. Su contribución amplió las perspectivas del género, dándole un auge e importancia a nivel mundial. Ante tamaña importancia, la presencia de Armstrong en Chile fue mas allá de la comunidad jazzística congregando en sus tres actuaciones a tablero vuelto en el Teatro Astor a músicos y melómanos provenientes de todos los ámbitos.

El artista de color se presentó con su *All Star Band*, la misma con que había deslumbrado en películas como *High Society* o *Music and Tears*, filmes que habían tenido éxito de taquilla mas allá de las fronteras de Estados Unidos.

Durante los días de Armstrong en Chile los miembros del Club de Jazz organizaron en la sede de Mac Iver una comida para homenajear a la insigne visita. En esa ocasión Luis Artigas, entonces presidente del Club de Jazz de la ciudad chilena de Los Angeles cuenta: "Louis no quiso tocar, pero sí se dio el tiempo para escuchar a una larga lista de músicos que desfilaron por el escenario del Club, que como nunca antes estaba repleto. De pronto subió a la tarima Yuyo Rengifo, un joven trompetista de 14 años que con su sonido logró que la estrella del jazz se emocionara hasta las lágrimas. Fue un momento impresionante. Armstrong dijo: 'Ese niño toca igual a como yo lo hacía a los 14 años' "

El paso de Mr. Armstrong por Chile marca entonces un hito y puede situarse dentro de la cronología como la primera visita jazzística de categoría que pisó suelo chileno.

Al año siguiente la afición jazzística volvió a estremecerse con las presentaciones que realizó en Chile la orquesta de **Woody Herman**, músico norteamericano que hasta el día de hoy es considerado una de las piedras angulares dentro del estilo *swing*. Sabido era ya por esos años que tanto Herman como sus músicos constituían la flor y nata del jazz mundial y que la agrupación había tocado en los más prestigiosos escenarios del planeta. De este modo, su presencia en Chile era todo un suceso. El artista y su big band actuaron en el Teatro Caupolicán de calle San Diego y durante los seis días que permanecieron en Chile aprovecharon también de conversar y tocar con músicos nacionales, lo que para los locales era toda una novedad. Exceptuando el contacto que algunos chilenos habían tenido con el ya mencionado Bud Freeman, ésta era la primera vez que la comunidad jazzística compartía tan de cerca con solistas de alto nivel.

La semana que la orquesta estuvo en nuestro país se aprovechó al máximo. A las presentaciones oficiales se sumaron las jam sessions en el Club de Jazz de calle Mc Iver y algunas tocatas más informales en locales emblemáticos de la bohemia santiaguina de la década el cincuenta: El Nuria y el Goyesca.

Pedro Rodríguez, trompetista de los *Santiago Stompers*, una de las agrupaciones más longevas del jazz criollo, no olvida esas veladas: "Nos juntábamos a conversar con los músicos de Herman, pero casi nadie de nosotros se atrevía a tocar con ellos cuando nos invitaban al escenario. Una de las noches en el Nuria me acuerdo que Mikey Mardones, que entonces era saxofonista de la orquesta bailable La Huambaly, se atrevió a tocar. Los que estábamos presentes quedamos impresionado de que un chileno pudiera colocarse al nivel de los norteamericanos".

Pasaron tres años para que la afición volviera a disfrutar en vivo de un músico de jazz de prestigio internacional. El '61 fue el clarinetista **Benny Goodman** quien vitalizó al creciente número de aficionados al jazz. El Teatro Grand Palace se saturó con el registro más comercial que caracterizaba al artista. Su música era bailable y melódica pero no por ello de menor calidad. Goodman tiene el mérito de haber popularizado el jazz llevándolo a oídos menos académicos.

De aquella visita Luis Artigas comenta: "Goodman era un tipo muy amable arriba del escenario, pero cuando terminaba de actuar no conversaba con nadie. Ni él ni sus músicos aceptaron nuestra invitación al Club de Jazz, creo que prefirieron ir al Club de Golf".

Ese mismo año la locura volvió a repetirse cuando Louis Armstrong vino a Chile por segunda vez. Igual de vigente que en la visita pasada pero con una renovada agrupación, el trompetista se presentó en lo que se conocía como La Carpa, recinto ubicado en calle Alameda con San Martín, que por esos años albergaba a los mejores espectáculos que se presentaban en Santiago. A diferencia del 58, esta vez Armstrong no departió mucho con los chilenos y aunque sus presentaciones fueron igualmente masivas, no causaron el impacto de la primera vez.

Por esos años el Club además estaba un poco diluido, lo que contribuyó a que no se organizaran grandes recepciones, salvo las que siempre ofrecía la Embajada de Estados Unidos.

Desde esa fecha hasta 1968 las actuaciones vuelven a mermar. Sin embargo, la situación varía con la llegada de lo que se anunció con el nombre de **Jazz Alemán**, conjunto que se presentaba gracias a la gestión del Goethe Institut. Se podría decir que fue la primera vez que en Chile tocó un conjunto de jazz que no fuera norteamericano y que tuviera importancia a nivel mundial. De la mano del trombonista **Albert Mangelsdorff**, los germanos mostraron un repertorio que daba cuenta de cómo el jazz se había asimilado en Europa y de qué manera las formas afroamericanas encontraron nuevas expresiones. Posteriormente Mangelsdorff se transformó en el padre del movimiento *free jazz*, estilo que liberaba al jazz de las formas ortodoxas llevándolo por caminos más experimentales en cuanto a estructura y lenguaje.

El mismo año 68 la ilusión de muchos se hizo realidad con la visita de **Duke Ellington**, compositor, arreglador y pianista que junto a su orquesta se presentó en el teatro Grand Palace.

La importancia de Ellington en el circuito mundial la confirmaban más de 25 años de gira por los países más diversos, además de composiciones y obras que trascendían a lo meramente jazzístico. Su legado lo convierten en uno de los músicos más importantes del siglo y al momento de presentarse en Chile su fama internacional era total. Las dos actuaciones llenaron las butacas del recinto capitalino, dejando en claro que la popularidad de Ellington era incuestionable. Aunque los músicos chilenos no tuvieron la oportunidad de compartir con los miembros de la orquesta, salvo nuevamente los que asistieron al cóctel en la embajada norteamericana, ver y escuchar al pianista y sus músicos resultaba una experiencia de aprendizaje. Era una orquesta que irradiaba disciplina y virtuosismo, características que en el medio nacional eran poco comunes.

Al año siguiente y en actuaciones bastante menos masivas y por lo mismo más exclusivas, se presentaron en el Hotel Carrera los pianistas **Earl Hines** y **Oscar Peterson**. Esta vez los músicos profesionales y aficionados que asistieron a las presentaciones pudieron ver de cerca en qué estaba el jazz por esos días en Estados Unidos. Las actuaciones congregaron preferentemente al mundo más especializado. Se trataba de dos pianistas eximios que marcaban la pauta en las formas contemporáneas.

El talento y la creatividad de ambos músicos confirmaban el abismo que existía entre nuestro jazz y el norteamericano. La evidente brecha contribuyó a que los músicos chilenos que querían aventurarse en el mundo del jazz comenzaran a

interesarse por ingresar a los conservatorios y así abandonar el amateurismo que hasta entonces les era atribuido.

Este cambio de mentalidad en los artistas locales lo profundizó la venida de **Count Basie** el año 1969. El pianista norteamericano deslumbró con sus dos presentaciones en el Teatro Astor. La agrupación de Basie era un profesionalismo llevado al límite, una orquesta que tenía sus engranajes perfectamente aceitados, lo que daba como resultado un fiato que rayaba en lo increíble.

El año 1971 puede ser considerado uno de los más prolíficos en cuanto a presencia de delegaciones extranjeras. Sin duda que la gestión de la Universidad Católica de Chile y de Fernando Rosas, encargado de la división cultural de la Católica, contribuyeron a materializar y concretar importantes actuaciones.

El Primer Festival Internacional de Música Contemporánea, organizado ese año por la casa universitaria, incluyó en su programa a **Astor Piazzolla**, bandoneonista argentino que sin ser jazzista cultivaba un tango que incorporaba la improvisación al habitual ritmo 2 x 4 porteño, hecho que constituye un precedente como una de las primeras fusiones de lo afroamericano con lo sudamericano. La visita de Piazzolla y su actuación en el Teatro Oriente no dejó indiferentes a los chilenos, quienes vieron hasta dónde podían llegar los coletazos del jazz. El programa de ese año continuaba con **Duke Ellington**, figura que ya había estado el 68 pero que volvía con nuevas composiciones para presentarse esta vez en el Teatro Caupolicán. Para muchos la orquesta de Ellington ya venía en decadencia, los más conocedores sostenían que tanto él como sus músicos estaban muy viejos. Así y todo, la respuesta de público fue la mejor.

Finalmente el evento de música contemporánea lo cerraba **Günther Shuller**, musicólogo y director de su propia orquesta con la que se presentó en el teatro Municipal, cerrando el ciclo de 1971.

La actividad que se había generado en Chile en el espectro jazzístico, de algún modo tentaba más a los extranjeros para incluir a Santiago como uno de los puntos obligados de actuación dentro de sus giras sudamericanas. Este hecho fue el que quizás permitió que en 1972 la cantante **Sarah Vaughan** se presentara en nuestra capital. La voz femenina, considerada uno de los principales eslabones de la cadena de cantantes de jazz, maravilló a la audiencia que concurrió al Teatro Oriente.

Presentaciones de este tipo algunos años atrás jamás se las hubieran imaginado ni los fundadores de Club ni menos los escasos músicos profesionales que tocaban jazz. Alberto Maturana, músico aficionado, se refiere a esos años de gran actividad: "Nunca pensé que vería a Sarah Vaughan en Chile, me quedé con las ganas de oírla cuando años atrás visite Estados Unidos. Obviamente fue más emocionante verla actuar aquí."

Corroborando la lenta pero creciente importancia que adquiría Chile en el circuito internacional, el mismo año '72 arribó a Santiago el **Modern Jazz Quartet**, agrupación que por esos años se presentaba en los más importantes escenarios de Europa y Estados Unidos. Al cuarteto se le atribuye haber conciliado en su música el universo docto y el jazzístico, fusión que permitía hablar de una nueva tendencia conocida como jazz de cámara.

Aunque desde mediados del año 73 el movimiento musical experimenta un cambio producto de las restricciones nocturnas impuestas por el gobierno militar, la

actividad jazzística tiene algunos hitos que merecen ser señalados en este recuento.

La actuación de los pianistas **Teddy Wilson y Earl Hines** pueden ser consideradas las últimas visitas dignas de resaltar durante la década del setenta. Los pianistas ofrecieron un recital en el Teatro Oriente que según quienes lo presenciaron provocó un verdadero éxtasis colectivo en la audiencia. Francisco Deza se impresiona todavía de esa jornada: "Era sorprendente ver cómo señoras envueltas en glamorosos abrigos de piel se paraban arriba de sus butacas para dar verdaderos alaridos de exaltación musical".

El capítulo de estas importantes visitas, en lo que respecta al período que abarca la investigación, lo cierra el concierto que en 1982 dieron los músicos que se reunieron para formar la **Jelly Roll Morton Band**. El conjunto se formó al alero de la obra de Jelly Roll Morton, artista que para muchos es el inventor del jazz.

Queda de manifiesto que los músicos y agrupaciones que han sido nombrados en este catastro lograron con sus presentaciones quizás mucho más de lo que años de difusión local consiguieron. Presenciar en directo a las figuras que escribían la historia del jazz estimuló a la actividad interna que por años se situó en la periferia geográfica e intelectual de los movimientos jazzísticos.

Desde fines de la década del 80, la agenda de presentaciones en vivo de jazzistas internacionales comienza lentamente a activarse. El ojo comercial de algunos productores junto al apoyo de la empresa privada posibilitó de nuevo la venida de artistas de primera categoría. Muchos estrellas del jazz que habían quedado pendiente del período de fines de los 60 y principios de los 70 ya habían muerto. Sin embargo, durante los 70 y los 80 en Estados Unidos se había gestado

un prolífico y heterogéneo movimiento jazzístico. De esta nueva camada destacan las visitas de **Chick Corea, Pat Metheny, Herbie Hancock, Jean Luc Ponty, Al di Meola**, así como la de algunos clásicos que tardíamente actuaron en nuestro país: **Dizzy Gillespie y Ray Charles**. A partir de este período la presencia de músicos extranjeros es cada vez más común pero el impacto que causan sus visitas, a diferencia de lo que en años anteriores sucedía, ya no cala tan hondo en la comunidad melómana criolla. Los recitales en vivo perdieron esa novedad de antaño, y ver en directo a destacadas figuras ya no representaba esa inapreciable oportunidad de enterarse quién efectivamente era el músico que se presenciaba, cuáles eran sus fórmulas y técnicas y cómo sonaba con relación a las grabaciones. La llegada de los videos explicativos, la disponibilidad de partituras y métodos en cualquier librería, y la posibilidad de contar con completas obras de los más consagrados jazzistas, han ido lentamente despojando a las presentaciones en vivo de su característica magia.

La aproximación al jazz era sólo en momentos de descanso. Por otro lado la no despreciable cantidad de músicos aficionados que tenían otras profesiones como médicos, arquitectos y abogados, por su categoría de amateurs tampoco influyeron en el campo conceptual. Ajenos a la disciplina musical, este grupo circunscribe su aporte fundamentalmente a las labores más ligadas a la difusión.

Así pues, tanto profesionales como aficionados no trabajaron nuevos conceptos que favorecieran la gestación de un movimiento con características propias. Ambos círculos se limitaron preferentemente a reproducir lo que ya se había hecho en Estados Unidos.

La inexistencia de un movimiento prolífico y con relativa autonomía de las tendencias norteamericanas se puede explicar también por la presencia casi nula

## CAPITULO II

### 1. CONCLUSIONES

Expuestos los principales aspectos y alcances de la investigación, es posible inferir con cierta propiedad algunas ideas que por cierto tienen asidero en hechos concretos.

Teniendo en cuenta la pobreza creativa y el evidente parecido de los distintos movimientos jazzísticos nacionales con los norteamericanos puede resultar pretencioso y arrogante hablar de un jazz "chileno". Convendría tal vez referirse al fenómeno musical como el jazz en Chile. Esta condición se acentúa aun más por la incapacidad que tuvieron los músicos chilenos para dedicarse única y exclusivamente al oficio de músico de jazz. Como queda de manifiesto en la investigación, los profesionales tuvieron que cultivar otros géneros y su aproximación al jazz era sólo en momentos de descanso. Por otro lado la no despreciable cantidad de músicos aficionados que tenían otras profesiones como médicos, arquitectos y abogados, por su categoría de amateurs tampoco influyeron en el campo conceptual. Ajenos a la disciplina musical, este grupo circunscribe su aporte fundamentalmente a las labores más ligadas a la difusión.

Así pues, tanto profesionales como aficionados no trabajaron nuevos conceptos que favorecieran la gestación de un movimiento con características propias. Ambos círculos se limitaron preferentemente a reproducir lo que ya se había hecho en Estados Unidos.

La inexistencia de un movimiento prolífico y con relativa autonomía de las tendencias norteamericanas se puede explicar también por la presencia casi nula

en nuestro país de población de origen africana o mestiza. Este hecho favoreció que en países como Brasil, Cuba, Venezuela, Perú e incluso Argentina se incorporaran al jazz elementos rítmicos y armónicos inherentes de cada nación para dar origen a corrientes que adoptaban renovadas formas.

Lo anterior podría refutarse con lo sucedido en Europa, en donde la presencia afro fue casi tan nula como en Chile. Sin embargo, en el caso del Viejo Continente existen otros aspectos más ligados a la academia y a la formación musical que definitivamente estimularon los procesos creativos. Fueron estos aspectos los que debiesen haberse desarrollado en nuestro país, considerando las falencias relacionadas al aporte de la comunidad negra.

Efectivamente, no hubo en nuestro país ninguna entidad salvo los conservatorios de las respectivas universidades orientados hacia la enseñanza más docta, que ofreciera la posibilidad de formación académica rigurosa y efectiva en lo que a jazz y música popular se refiere.

El hecho de que algunos músicos hayan logrado cierta figuración internacional, es sólo atribuible a sus personales iniciativas de buscar instrucción en universidades extranjeras.

En cuanto a los procesos más ligados a la difusión del jazz, no se puede inadvertir la importancia del Club de Jazz de Santiago y sus miembros ligados a la plana ejecutiva. Sin embargo, tampoco se puede dejar de reprochar el verdadero monopolio que estas autoridades se atribuyeron en la actividad jazzística nacional. Como se expuso en el desarrollo de la tesis, los roces entre los miembros más ortodoxos del Club, que representaban la cúpula y el amateurismo, y los músicos profesionales que representaban la amplitud de criterio, fueron constantes. Sin

duda que este ambiente trababa y no fomentaba el surgimiento de proyectos musicales más experimentales que hicieran despegar al estilo de su primitiva matriz. La actividad estuvo en manos preferentemente de los fundamentalistas y por mucho tiempo se relegó a los profesionales y sus tendencias. Cabe preguntar cuál hubiera sido el destino del jazz si esta entidad, tal vez la más poderosa en Chile, hubiera mostrado desde sus inicios mayor tolerancia a distintas formas de ver el jazz y qué consecuencias habría tenido una mayor cabida a la actividad profesional y en general a los representantes de la vanguardia, que en el caso de Estados Unidos siempre figuraron como los más importantes.

Los motores del sector amateur y del profesional sin duda que se abastecen de distinto combustible y por ello fue quizás un error haber tratado de conciliar los dos mundos. Este hecho puede que sólo haya llevado a la neutralización de ambos.

Derivado de este mismo punto, llama la atención cómo el jazz encontró en dos niveles socioeconómicos-culturales bastante diferenciados a sus principales cultores. A diferencia de lo que inicialmente sucedió en Estados Unidos, en donde el jazz se gestó en la comunidad negra bastante desposeída, en Chile fueron algunos miembros del estrato alto los que primero se interesaron por desarrollar el género, y en muy menor medida los músicos profesionales, quienes podían ser análogos con los primeros músicos de jazz afroamericanos.

Del desarrollo del género en nuestro país se puede señalar con certeza que nunca existió cierta simultaneidad estilística entre lo que sucedía en Estados Unidos y Chile. La preponderante labor de difusión de los tradicionalistas, quienes no daban cabida a las variantes modernas y el retraso informativo, inherente a

nuestra situación geográfica, impedían que los músicos chilenos representantes de la vanguardia estuvieran al día de lo que sucedía en Estados Unidos. Ello representó un constante retraso en la adopción de nuevas formas y tendencias y por lo mismo una actividad local muy poco dinámica. Cuando la información comenzó a ser más precisa y fluida, y el panorama ideológico-musical cedió en rigidez, los músicos chilenos fueron incapaces de decantar la excesiva evolución que el jazz había tenido. Ha sido muy difícil entonces ponerse al día en materia procesos creativos.

Haber dedicado un capítulo a las visitas internacionales más trascendentales obedece a la indiscutida importancia que significaron sus actuaciones en los escenarios locales. Los artistas extranjeros que visitaron Chile representaron por cierto el mejor canal de difusión y aprendizaje para los músicos y aficionados criollos ávidos de conocimiento, que, distanciados y desconectados de las principales fuentes de información, muchas veces intuían el proceder del jazz fuera de Chile.

3-González, Juan. *La discoteca real del Jazz*. Editorial Planeta, Barcelona,

España, 1993

8-Wilson, John S. *Jazz, de dónde vino y dónde está hoy*. Daes-MacRae, Katherine

Montgomery, New York, Estados Unidos, sin año.

7-Artículos publicados por la Revista Musical Chilena

## 2. BIBLIOGRAFIA:

- 1-Deza, Francisco. *Panorama del Jazz Chileno*. Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Santiago, 1964.
- 2-Feather, Leonard. *La Enciclopedia del Jazz*. Da Capo Press Paperback, New York, Estados Unidos, 1960.
- 3-González, Juan Pablo. *Música popular escuchada en Chile durante la década del treinta*. Tesis de grado, Universidad de Chile, 1983.
- 4-Menanteau, Alvaro. *El jazz en Chile hasta 1945*. Tesis de grado, Universidad de Chile, Santiago, 1995.
- 5-Riambau, Joan. *La discoteca ideal del Jazz*. Editorial Planeta, Barcelona, España, 1995.
- 6-Willson, John S. *Jazz, de dónde vino y dónde está hoy*. Dee MacRae, Katherine Montgomery, New York, Estados Unidos, sin año.
- 7-Artículos publicados por la *Revista Musical Chilena*.

### 3. FUENTES:

Dr. Pedro Rodríguez M., fundador de los "Santiago Stompers", una de las agrupaciones de jazz más antiguas de Chile.

Roberto Barahona, director de programación de Radio Beethoven y del Teatro Municipal (sección jazz). Ex director del Club de Jazz de Santiago.

Dr. Alberto Maturana P., músico, director y organizador de los Festivales Internacionales de Jazz realizados en Santiago y la Serena entre los años 1990 y 1997.

Patricio Ramírez, músico profesional y académico del Instituto Profesional Pro-Jazz.

Domingo Santa Cruz Morla, arquitecto y músico aficionado. Conductor del programa Conozca Usted el Jazz, emitido por las emisoras de la Universidad de Chile.

Luis Artigas, músico aficionado y ex presidente del Club de Jazz de Los Angeles.

Francisco Deza, músico aficionado y ex presidente del Comité de Jazz del Instituto Chileno Norteamericano.

Centro de Documentación diario El Mercurio.