

## ¿Una habitación propia en el “Jazz Latino”?

### Susan Campos Fonseca

Universidad Autónoma de Madrid  
[susan.campos@uam.es](mailto:susan.campos@uam.es)

#### Resumen

En su libro *Carambola. Vidas en el jazz latino* (FCE, 2005), el filósofo, músico y neuromusicólogo belga Luc Delannoy plantea, en el capítulo “Apuntes de identidad”, la siguiente pregunta: “¿Identidad de sexo y de género?” Cuestionando “¿existe un elemento femenino en el jazz latino? ¿dónde está?” El filósofo belga encontrará en su pregunta inicial un camino para abordar el estudio de identidades múltiples en un género musical donde las voces creativas de compositoras, cantautoras e intérpretes se desdibujan bajo la imagen dominante de la “cantante”, pero donde la propia condición en tanto “elemento femenino” no está del todo clara, ni para el filósofo ni para sus fuentes, colocándose ante un campo de estudio que pregunta por “una habitación propia”, tal y como lo propusiera en literatura Virginia Woolf, hace 80 años (1929-2009).

**Palabras claves:** Jazz Latino, Estudios sobre las mujeres, identidad, sexo, género.

#### Abstract

In his book *Carambola. Vidas en el jazz latino* (FCE, 2005), Luc Delannoy, Belgian philosopher, musician and neuromusicologist, arises under “Apuntes de identidad” a question: “Gender and sex identity?” Proposing case challenging: “There is a feminine element in the Latin jazz? Where is it?” The Belgian philosopher find his question in an initial way to coming the study of multiple identities in a musical genre where the voices of creative women composer, singer-song writers and performers are blurred under the dominant image of the “singer”, but where the condition itself as “feminine element” is not entirely clear, nor for the philosopher or their sources, standing before a field of study that asks about “own room”, just as proposed in literature Virginia Woolf, 80 years ago (1929-2009).

**Key words:** “Latin jazz”, Women Studies, identity, sex, gender.

#### La pregunta por una habitación propia

Para el musicólogo belga Luc Delannoy, el jazz latino es una música en la encrucijada definida por el hibridismo, un viaje cuya “acta de nacimiento” propone en la década de los años cuarenta cuando el trompetista Mario Bauzá compuso *Tanga* (Delannoy, 2001, p. 20), y eventos discontinuos entre 1942 y 1947, como la presentación de “Machito” en el club *La Conga de Manhattan*, cuando Arturo “Chico” O’Farrill, todavía en Cuba, empezaba a componer su primera gran obra “The Afro Cuban Jazz Suite”, y el trompetista Dizzy Gillespie, por mediación de Bauzá, invitaba a su big band al percusionista cubano “Chano” Pozo, recién llegado a Nueva York desde

La Habana, con el objetivo de grabar juntos temas como "Cubana Be", "Cubana Bop" y sobre todo, "Manteca", inaugurando, según Delannoy, la superposición de la sintaxis del bebop con los ritmos afrocubanos.

Llegamos al Jazz Latino gracias a las investigaciones de Luc Delannoy, quien ha dedicado más de tres décadas a su estudio, siendo colaborador de *Jazz Magazine*, "ASCAP Deems Taylor Award For Excellence in Authorship on Musical Subjects" en 1994, y autor de libros fundamentales como *¡Caliente!* (FCE, 2001) y *Carambola* (FCE, 2005), razón por la que nuestro artículo se limitará a la consideración crítica de algunos de sus enfoques a través de los cuales el autor se cuestiona las relaciones entre identidad, sexo y género,<sup>1</sup> preguntando por un "elemento femenino" en el Jazz Latino, "música en encrucijada", que el filósofo entiende como "testimonio musical de diversos movimientos migratorios", "memoria social y cultural", "espacio de diálogo entre diferentes racionalidades", y, en palabras de la pianista argentina Lilian Saba "sensación potencial de libertad a partir de lo que cada uno es desde su propia identidad" (Delannoy, 2005, p. 13).

En este marco, el estudio que proponemos tendrá por motivación principal considerar el apartado "Apuntes de identidad" de su libro *Carambola*, donde Delannoy hace una pregunta-aserto: "**¿Identidad de sexo y de género?**" (Delannoy, 2005, pp. 119-134). Planteándola desde el cuestionamiento "**¿existe un elemento femenino en el jazz latino? ¿dónde esta?**" (Delannoy, 2005, p. 120). El filósofo belga encontrará en esta pregunta inicial un camino para abordar el estudio de identidades múltiples en una música donde las voces creativas de las mujeres se desdibujan bajo la imagen dominante de la "cantante", lo que no excluye que esta figura tenga un posicionamiento creativo fundamental, no sólo en la música "popular", sino también en la "académica", siendo uno de los primeros, y principales espacios creativos de que han dispuesto las mujeres en el ámbito profesional.

Ahora bien, Delannoy inicia planteando sus preguntas desde la historia compensatoria, señalando como en el *Diccionario de Jazz Latino* de Nat Chediak (1998), sólo se informa de 17 mujeres, de las cuales 12 son cantantes, la mitad brasileñas, que en general son fundamentalmente interpretes de canciones escritas por hombres (Delannoy, 2005, p. 120). Igualmente, al referirse al libro *AfroCuban Jazz* de Scott Yanow (2000), indica que éste menciona sólo siete mujeres. De entrada, vemos una argumentación enfocada en el número, en la cuota, cuando en realidad se están planteando dos problemas diferentes que, aunque están vinculados entre sí por el género creativo (en este caso el "Jazz Latino"<sup>2</sup>), y una condición biológica compartida por los sujetos de estudio (que son mujeres), requiere dos enfoques distintos de investigación, uno en tanto historia compensatoria, y otro, como espacio creativo de excepción, en el sentido que Walter Benjamin da al término en sus "Tesis sobre filosofía de la historia" (Mate, 2009).

Esto supone, cómo bien señala Pablo Gianera, que Delannoy tropieza "con un contratiempo metodológico: la delimitación de su objeto" (Gianera, 2006). Lo que le lleva a tropezar, a su vez, con otro *contratiempo*, el de la emancipación de las mujeres, tal y como lo propone la filósofa e historiadora francesa Geneviève Fraisse (Fraisse, 2005). Por ejemplo, Delannoy inicia citando a Lilian Saba, para quien en música popular, "lo que está plenamente aceptado... es la cantante femenina, pero no es habitual la mujer tocando instrumentos, menos arreglando y componiendo..." (Delannoy, 2005, p. 120); o, en otros términos, como señala la violinista Susie Hansen, "la mejor situación para las mujeres es ser aceptadas como iguales con base en su musicalidad. El ser aceptadas como iguales requiere a menudo ser mejor intérprete que los hombres, más bien que ser iguales a ellos en habilidad" (Delannoy, 2005, pp. 123-124).

Reflexiones como estas entran en consonancia con la propuesta de Fraisse, según la cual, las mujeres parecen no estar nunca en su hora, siempre en situación de justificarse; es más, el grupo entrevistado por Delannoy demuestra no ser conciente de

los subtextos de género presentes en sus propias argumentaciones. Y serán estos “tropiezos” los que llevarán al filósofo belga a identificar “sexismo” con “racismo”: al “sonar macho, sonar hembra” con el “sonar blanco, sonar negro”; citando la opinión del saxofonista chileno Raúl Gutiérrez (Delannoy, 2005, pp. 131-132), vinculándolos, a su vez, con un problema de “Timbre”. Términos que, así entendidos, revelan cómo “la emancipación de las mujeres es la tercera parte de la trilogía «pueblo, raza, sexo» (o «pueblo, nación, sexo»), que estructura la época contemporánea, siendo emancipación y liberación términos que se solapan aunque no pueden confundirse”, como bien señala Fraisse. Lo anterior refleja una posición, bajo la cual se esconde el verdadero aporte del cuestionamiento de Delannoy, en el sentido de Fraisse, ya que esboza en su pregunta inicial y en las subsecuentes, un “...relativizar el análisis de las desigualdades de rentas” e “insistir en las desigualdades de las «capacidades», capacidad para el bienestar, para la salud, para la educación... pues sólo las desigualdades de capacidad pueden dar cuenta de la fuerte disparidad social entre hombres y mujeres, sólo ellas pueden explicar, por ejemplo, el fenómeno de las «mujeres ausentes»...”<sup>3</sup> (*desigualdades de capacidad en tanto estados de excepción* en el sentido de Benjamin).

Por esta razón Luc Delannoy termina por evidenciar los subtextos de género presentes en su propia argumentación y en la de sus fuentes, dando testimonio de un *contratiempo* que —y recurriendo nuevamente a Lilian Saba—, se resume en una concepción del arte como “estado fuera del tiempo, fuera de género” (Delannoy, 2005, p.125), entendiendo la música como *mónada* absoluta en el sentido de Adorno (2003, p. 25), cuando en realidad, estamos ante una *mónada* en el sentido de Benjamin,<sup>4</sup> es decir, como *fragmento-memoria*, cicatriz que remite a todo un mundo de circunstancias que la explican y quedan vinculadas con ella, *mónada*, que dota de vitalidad lo que parecía inerte en el texto.

Las fuentes de Delannoy, como Susana Ibarra, Adela Dalto, Iraida Noriega, Magos Herrera, Olivia Revueltas, Turiya Mareya, Valeria Naranjo, Nora Sarmoria, Lilian Saba, Lila Downs, Annette Aguilar, Sumiko, Clarissa P., Marion Dimbath, Katie Viquiera, Claudia Acuña, Deborah Resto, Bellita, Lucía Huergo, Dania Sogo, Ana Martín, Angélica María, Annelis Elisa Suárez, Elisabeth Corrales, Sylvia Cuenca, Sussie Hansen, Lala Angulo, Deanna Witkowski (Delannoy, 2005, 121), entre otras.<sup>5</sup> Demuestran, según las citas utilizadas por el filósofo en su consideración de la identidad desde la pregunta por el sexo y el género, no sólo los *contratiempos* antes mencionados, sino, el aserto de que “las mujeres participan pero no controlan”, porque, y llegando a la pregunta clave: “**las músicas, compositoras o interpretes ¿deberían descubrir, revelar, su propio lenguaje?**” (Delannoy, 2005, p. 127).

Esto último resulta especialmente interesante, ya que en su pregunta Delannoy evidencia un problema teórico-metodológico común, reincidente en quienes tratan de abordar problemas similares, especialmente cuando se habla de “creación musical femenina”, en el sentido de “creada por mujeres”. Por esta razón su apartado resulta un excelente ejemplo, extensible como modelo a otros estudios, es decir, Delannoy pone en evidencia el supuesto de que: *el sonido-ritmo propio como pensar-decir*,<sup>6</sup> es en tanto femenino porque quien lo crea es una mujer, quien sólo a través del estado de excepción ha tenido acceso a la creación musical. Aserto que supone, como señaló Virginia Woolf en literatura, el inconveniente de no “llegar a ninguna conclusión” (Woolf, 2008, p. 6),<sup>7</sup> convirtiéndose en conclusión en sí mismo.

## I. De objeto a sujeto: la posibilidad de una habitación propia

Ahora bien, tan problemáticos son para nosotros los términos “Jazz Latino” y “Latin free Jazz” acuñados por Delannoy (Gianera, 2006), como para él las propuestas de Susan McClary, Marcia Citron y otros especialistas (Delannoy, 2005, pp. 124-126),

que señalan al “canon musical occidental” como patriarcado, constructor de estados de excepción, donde las voces discontinuas y los contratiempos son cubiertos por el amplio manto del discurso falogocéntrico, razón por la que nuestro estudio se ha propuesto como una contribución crítica en el ámbito de los Estudios sobre las mujeres, género y feminismo en música, siguiendo lineamientos hermenéuticos como los de Jacques Derrida, pensador francés contemporáneo que, como indica Cristina de Peretti:

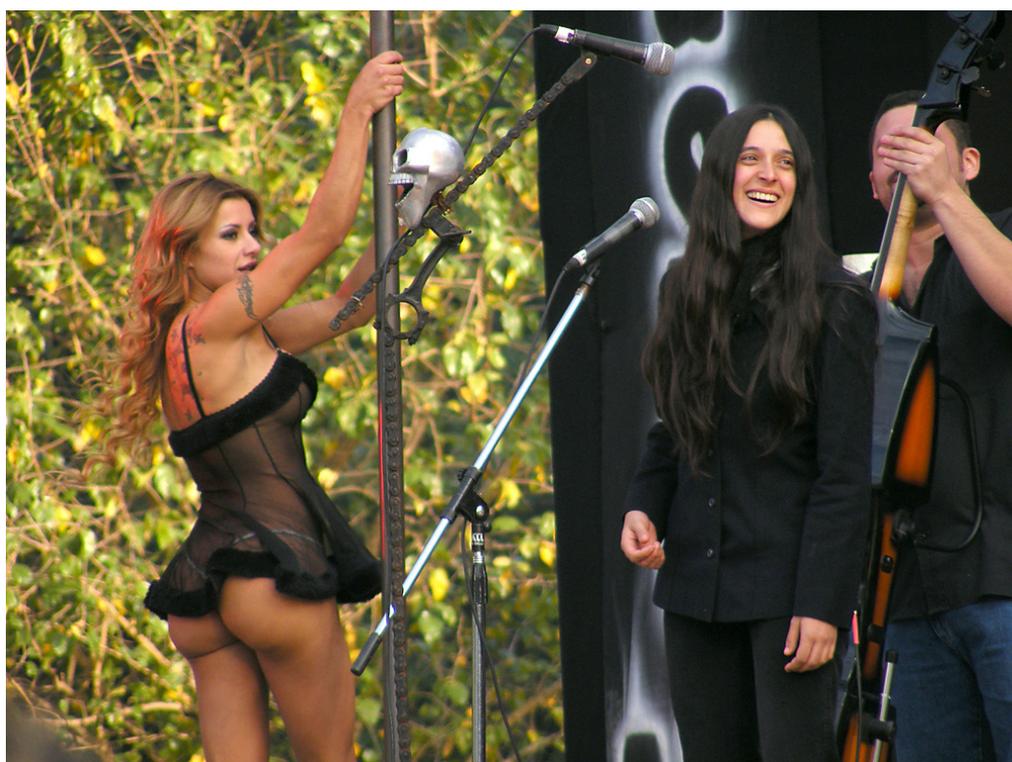
...puso marcha a lo largo de sus escritos..., lo que se ha dado en llamar la «estrategia general de la deconstrucción» que, pese a lo que suele creerse erróneamente, no es tanto una crítica negativa -destruktiva- de la tradición filosófica cuanto una especie de «Palanca» de intervención activa (teórica y práctica) de su ámbito problemático. Si, en el marco de esta tradición, el *logofonocentrismo* señala la relación necesariamente inmediata y natural del pensamiento (*logos* unido a la verdad y al sentido) con la voz (*foné* que dice el sentido), el *falogocentrismo* muestra, a su vez, la estrecha solidaridad que existe entre «la erección del *logos* paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, yo, velo del yo-la-verdad-hablo, etc.) y del *falo* “como significante privilegiado” (Peretti, 1989).

Enfrentamos así el reto de pensar en la encrucijada un discurso relativo a la identidad desde el sexo y el género en el marco de una práctica musical específica que Luc Delannoy entiende como “Jazz Latino”. Pero en realidad no se trata de una problematización específica de esta música, cuyas creadoras e intérpretes, en este caso acotadas a las fuentes citadas por Delannoy, se ubican en una especie de *Limes*,<sup>8</sup> desde el cual las preguntas dirigidas por el filósofo belga pretenden indagar acerca de unas “voces” en tanto que buscan, o no, una música como habitación propia, una especie de *Némesis de ser* (Zambrano, 1988, p. 57). Porque cuestionan desde la capacidad de preguntar por el “propio lenguaje”. Nuestro objetivo es, por tanto, proponer un contrapunto a las propuestas de Luc Delannoy, propiciando un debate sobre esta compleja triología (identidad, sexo, género), a partir de lo que Elisabeth Le Guin llama “musicología carnal”.<sup>9</sup> Ya que, en este caso particular, si el *Jazz* es, como indica Delannoy, en sí mismo *Memoria*, se trata de una **memoria cultural como memoria del cuerpo**. Lo que pretendemos, por lo tanto, es acercarnos a las disonancias entre filosofía de la música y epistemología feminista, evidenciando una crítica de la creación musical desde el estado de excepción, en tanto *contratiempo*, es decir, como Resistencia a los grandes relatos homogenizadores desde modelos *logocentricos* y *falogocentricos*, que proponen “lo masculino” como *causa finalis*, y a “lo femenino” como su *Némesis* contingente.

Por esta razón, y retomando el análisis de las preguntas propuestas por Luc Delannoy, consideremos el siguiente comentario: “Cuando le conviene, el hombre construye una rudez femenina haciendo de la mujer un objeto cuyo aspecto exterior termina por borrar el aspecto interior. Las bailarinas y las coristas de una orquesta de salsa se convierten en objetos decorativos, de espectáculo. El público llega a escuchar a la mujer “música” con los ojos. No hace falta que la mujer llegue a ser un sujeto, sino más bien que siga siendo un objeto” (Delannoy, 2005, p. 132). Delannoy se refiere aquí al “devenir producto de consumo” del cuerpo de la mujer, y los roles que se le asignan en el marco de la llamada “música tropical” (como subtexto en el “Jazz Latino”), señalando claramente al sujeto que mira y al que es mirado en tanto objeto. Ilustra de éste modo cómo el poder reside en la Mirada, en el “poder mirar”. Por lo tanto, y como indica la historiadora del arte española Patricia Mayayo, una mirada en tanto “femenina” se definirá como “vacía”, atrapada entre los dos polos trazados por el eje masculino de visión: la Mirada del poder (masculina) y el objeto al que mira (Mayayo, 2007, pp. 183-184).

Ahora bien, si, como señala Delannoy, “el público llega a escuchar a la mujer ‘música’ con los ojos”, su condición de objeto quedará establecida en tanto vacío, y la

Mirada del público, en tanto supuesto neutro, se revelará como masculina, puesto que ejerce su poder de mirar *desde* un código identificado con el poder falogocéntrico. En este caso, por ejemplo, la teoría fílmica feminista expone la necesidad de una “des-estética”, capaz de cuestionar los códigos dominantes y el tipo de placer que estos proporcionan: la Mirada voyeurística-escopofílica (Mayayo, 2008, p. 189). Y es en este contexto que Delannoy habla de “escuchar a la mujer ‘música’ con los ojos”. Pero ¿cómo es esto posible?, si el proceso de escucha, de entendimiento, según sus fuentes, carece de “sexo” y de “género”, puesto que, según Susie Hansen, “la mejor situación para las mujeres es ser aceptadas como iguales con base en su musicalidad” (Delannoy, 2005, pp. 123-124).



**Figura 1:** Comentario que acompaña esta fotografía: “...ni una, ni la otra...o las dos? Striper (izq.) y Corista (der.) de la Banda de blues. - La corista se siente incómoda, y no es envidia - dijo el cantante.” (Javier Prazak, 12 April 2008).<sup>10</sup>

De qué tipo de “igualdad” estamos hablando entonces ¿de la posible como “pares” en el marco del modelo masculino de visión, o de la posible en lo “puramente musical”? Según lo anterior, pareciera que ambas se solapan partiendo del poder de la Mirada en tanto Escucha. Pero ¿cómo puede la “mujer-música-objeto” convertirse en sujeto? Si, como señala la propia Hansen, para ello requiere “superar”, “competir” y “demostrar”, ante la legitimidad masculina, su derecho a la paridad en la excepcionalidad. A partir de la cual se le otorga “permiso” para entrar en el grupo de pares que ostenta el “poder de la visión”, separándole en el proceso, de la Mirada vacía “femenina”, enmudecida, pero a su vez inmanente a la misma excepcionalidad “reflejo/reflejada” del privilegio que le ha sido otorgado. Coincidiendo, como señala Lilian Saba, citada por Delannoy, con la necesidad de “combatir la creencia de la excepcionalidad (sólo unas pocas mujeres lo logran),” siendo está “otra forma terrible de discriminación encubierta” (Delannoy, 2005, p. 123). Porque, como indica Virginia Woolf, continuando con nuestro epígrafe de apertura:

Cuanto podía ofrecerlos era una opinión sobre un punto sin demasiada importancia: que una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas; y esto, como veis, deja sin resolver el gran problema de la verdadera naturaleza de la mujer y la verdadera naturaleza de la novela. (Woolf, 2008, p. 6).

La escritora inglesa nos da la clave para abordar la cuestión que se nos plantea, dividiéndola en dos “verdades” (dos “excepcionalidades” en el caso de Saba), una acerca de “la naturaleza de la mujer”, y otra, sobre “la naturaleza de la novela” (la composición y práctica musical, en el caso que nos ocupa). Agregando que sólo puede darnos una opinión práctica y empírica dirigida hacia la necesidad de una independencia creativa, posible en la capacidad de establecer-se en un lugar propio. Hasta aquí, pareciera que nuestra argumentación, como la de Woolf, se dirige hacia una dirección obvia, pero ¿cuán obvia realmente es? ¿basta con independizarse económicamente, componer, interpretar y producir la propia obra para encontrarse en posición de resolver el gran dilema de “la verdadera naturaleza de la mujer” o “la verdadera naturaleza” del arte? ¿existe esta “verdadera naturaleza”? Nótese cómo reformulamos las preguntas planteadas por Delannoy: “**¿existe un elemento femenino en el jazz latino? ¿dónde está?**” (...) “**las músicas, compositoras o interpretes ¿deberían descubrir, revelar, su propio lenguaje?**” (Delannoy, 2005, pp. 120, 127).

Luc Delannoy pregunta entonces desde la Mirada que cuestiona si *debe* otorgar su legitimación a un elemento identificado como “femenino”, en-carnado en la “mujer-música”, cuya existencia objetiva en lo “puramente musical” duda, ya que en la musicalidad “todos son iguales”. Pero, como hemos analizado anteriormente, este enfoque termina por “tropezar” con los propios subtextos de género de sus fuentes, pasando de la pregunta “¿dónde está?” al “siempre ha estado ahí”. Revelando una imagen dialéctica entre los sujetos y los supuestos objetos de su Mirada, conduciéndole al “¿deberían descubrir, revelar, su propio lenguaje?” Esto último, considerado desde lo expuesto hasta éste punto, suena más a “¿deberíamos otorgarles permiso para des-cubrirese?” La realidad es que, como bien ha demostrado la historia compensatoria, las mujeres no son ningunas “recién llegadas” a la creación y práctica musical, pero el suyo si es un *contratiempo* que amerita ser evidenciado en su propia “historia sacrificial” (Zambrano, 1988). Porque la pregunta por esa *existencia*, por ese *des-cubrir*, es engañosa, ella misma esconde, como bien señala Walter Benjamin, un problema mayor: la teleología del progreso como eterno retorno de lo mismo. La pregunta por el “propio lenguaje”, vista desde esta perspectiva, se rinde al mismo modelo falococéntrico, donde “lo propio” se entienden en tanto innovación técnica, no en el pensar la pregunta por la *Némesis de ser*, por el sonido-ritmo propio. Se pide a “las músicas, compositoras o interpretes” demostrar, como señala Hansen, que son dignas de entrar en el parnaso de los patriarcas, según su “justa” *medida*.

Por eso una habitación propia parece ser tan importante, porque, como señala el filósofo español Reyes Mate en relación a lo propuesto por Benjamin: “lo decisivo en este sutil análisis de la historia es ese momento en el que el gesto de bajarse del movimiento o de negarse a secundar la lógica histórica, convierte al hecho particular que ha osado dar ese paso en una *mónada*” (Mate, 2009, pp. 266-267). Y si el “Jazz es memoria”, como afirma Delannoy, no podemos olvidar lo “carnal” del término como “embodie/empower-ment”. Y en este sentido, no solamente como acto de empoderamiento del objeto que, para devenir en sujeto, requiere de la legitimación de quienes han tomado la condición de sujetos para sí, sino también, en el des-garrarse y asumir el *contratiempo* dando cuenta de la propia encrucijada manifiesta, y expresada, en una música en-carnada como memoria. Aquí retomamos la pregunta de Luc Delannoy por la “identidad”, el “sexo” y el “género”, reformulándola desde la perspectiva de Mark Johnson (1987), para quien: “Any adequate account of meaning and rationality must give a central place to embodied and imaginative structures of understandig by which we grasp our world” (McClary, 2007, p. 134).

## II. Descubrir el sonido-ritmo propio: preguntar por una “Fisiología del Timbre”<sup>11</sup>

Ahora bien, comencemos por describir el proceso de investigación que inició motivado por el trabajo de Luc Delannoy, y que se condensa en la pregunta por lo que podríamos entender como una “Fisiología del Timbre” (Delannoy, 2005, p. 133). Porque para el musicólogo y filósofo belga “un aspecto esencial de la interpretación es el timbre. El timbre es el motor del sonido musical; contribuye a su identidad. Por el timbre se enlaza al músico en el proceso de reproducción cultural.” A partir de estas afirmaciones, Delannoy hace una tercera pregunta “**¿Ese timbre que se revela en la interpretación puede reflejar el género del intérprete?**” Y continúa: “Es lógico pensar que en su arranque racional éste mundo patriarcal haya deseado cosificar el timbre, para que ya no refleje ninguna relación social” (Delannoy, 2005, pp. 128-129). A lo que agrega que: “El timbre no puede ser neutro. Un timbre puro, un timbre demasiado racional e impostado es arrogante, exclusivo, asexuado; es la renuncia al cuerpo en beneficio de una mente demasiado racional” (Delannoy, 2005, p. 130). El filósofo evidencia en su discurso una crítica a la constante cartesiana presente en lo “puramente musical”,<sup>12</sup> pero lo que nos interesa aquí es su preocupación, en este contexto, por el “Timbre” como sello de identidad posible en el “embodiement” que describe,<sup>13</sup> coincidiendo con la preocupación de María Zambrano por el “sonido-ritmo propio” del ser humano.

De esta manera, la pregunta inicial “**¿Identidad de sexo y de género?**” (Delannoy, 2005, p. 119), se desdobra descubriendo una cadena de relaciones entre sexo, género, e identidad. Con el objetivo de considerar esta hipótesis, partiendo de los estudios de Luc Delannoy, recurrimos directamente a una de sus fuentes, la Revista digital *En Clave de Jazz* del uruguayo Jorge Rocha, donde identificamos algunas cantantes, compositoras e intérpretes a quienes Rocha y sus colaboradores dedican artículos y reseñas. Localizadas las producciones de cada una de ellas, recopilando, bajo el criterio de registrar en su música propuestas estéticas y parámetros que coincidieran, en un primer acercamiento, con lo que Delannoy llama “Latin free jazz”.<sup>14</sup> Lo que excluyó a las que presentaban una tendencia mayor hacia el Jazz “clásico”, pero no así, a las artistas dedicadas a la canción tradicional y/o folklórica, que utilizaban elementos experimentales o *fussion* con otros géneros populares y/o urbanos, como en el caso de Lucía Pulido, Marta Gómez, Susana Baca y Xiomara Fortuna; es decir, que en la balanza, tendiesen más hacia “lo Latino”, lo que no deja de implicar un cierto esencialismo.

A partir de allí identificamos algunas cantautoras, compositoras y/o intérpretes que a nuestro criterio en-carnaban un “justo medio” compatible con esta idea de “Latin free jazz”, como Roxana Amed, Cibelle, Prisca Dávila, Lilian Saba y Virginia Ramírez (lo que no significa que ellas hayan declarado dicha filiación, o una homogeneidad en su música y producciones desde esta estética).<sup>15</sup> Dentro de este margen, encontramos que las seleccionadas no sólo mostraban un cierto “control creativo” sobre el producto final llevado al mercado, sino también, que utilizaban concientemente la “diferencia sexual”, “lo femenino” y/o “andrógino” (arquetipos e iconoclastas) en su *personal branding* y *advertising*. Lo anterior no resultó una sorpresa, nos reencontrábamos con la trilogía sexo-género-identidad. A este respecto, La musicóloga española Laura Viñuela Suárez comenta:

...el análisis de la representación de las mujeres en la música popular hecha por hombres [desde] estrategias adoptadas por las mujeres músicas para evitar o superar los condicionantes de género: emular la rebelión masculina (“to become one of the boys”), encontrar una fuerza específicamente femenina que sea equivalente a la masculina pero sin imitar a los hombres (lo que plantea el problema de encontrar algo “específicamente femenino” que no haya sido definido a través de las nociones patriarcales de femineidad), jugar con los arquetipos de la

femineidad de manera posmoderna... o poner de relieve los conflictos derivados de la búsqueda de una identidad propia, es decir, resaltar el propio proceso de la creación de la identidad (Patti Smith) (Viñuela, 2003, pp. 103-104).

Viñuela expone perfectamente el problema en cuestión: la dirección del enfoque de análisis *desde* la Mirada dominante falogocéntrica, y el juego de alteridad que esta fija entre una supuesta dualidad masculino-femenina (que es en realidad una imagen dialéctica, contra-luz reversible), y otra mirada, “vacía”, que pretende en dicha alteridad dual obtener una legitimación en el marco de una supuesta continuidad histórica, establecida *desde* dicho dominio. Se habla entonces de “las mujeres” (“mujeres músicas”) como si fuesen, por **azar** del “sexo”, un conjunto homogéneo; de lo “femenino”, como **espacio** de “represión” y a su vez de “empoderamiento”; y de la “identidad”, como **tiempo**, proceso lineal constitutivo, *esencial*, capaz de establecer-se como propio.

Volvemos a lo planteado por Virginia Woolf, quien proféticamente vislumbró cómo por éste camino no somos capaces de llegar a una conclusión. Pero ¿qué hacemos para bajar del carrusel? Benjamin propone arrojarse del movimiento, negarse a secundar la lógica histórica, aceptar el reto de pensar la *mónada* plena de sentido en sí misma, observar la vida latente en las ruinas y las calaveras. Si el “Jazz es memoria”, preguntemos entonces por una “Fisiología del Timbre” como zona de redención,<sup>16</sup> donde sexo, género e identidad revelan historias a *contratiempo* fuera de la lógica del *continuum*. Pensemos la música de estas creadoras no ya como construcción de “una habitación propia” en el sentido de la *mismidad*,<sup>17</sup> sino, como redención de vidas (voces) latentes en las ruinas y monumentos de otras tantas habitaciones, cuya *ipseidad*,<sup>18</sup> se viera frustrada y/o premiada, aniquilada y/o ennoblecida, por el estatuto de la excepcionalidad modélica de los grandes relatos. Siendo habitaciones en tanto voces (músicas), puntos limítrofes, fronterizos, encarnación de memorias, un tipo no-arqueológico de experiencia relativo a la creación y práctica musicales. Experiencias a través de la cuales quizás podamos entender la condición de “ser mujer” como memoria, al cuerpo como memoria (habitación propia), deconstruyendo la perspectiva de género como monumento y ruina a la vez.

## Conclusiones

Resulta “científicamente incómodo” concluir éste artículo con la certeza de que han quedado demasiados hilos sueltos, y sobre todo, demasiadas músicas sin considerar. Haría falta un análisis quirúrgico de cada obra, de cada sujeto de estudio, para “destripar” las posibilidades de una hipótesis de trabajo como la que nos ha sumido en esta disertación: **la posibilidad de una “Fisiología del Timbre” como ámbito de una “musicología carnal”**. Que se desvela en su condición sacrificial, en su *mismidad*, en la que reside, a su vez, una *ipseidad* redimida, sonido-ritmo propio, discontinuo, en la encrucijada de una música entendida como memoria, del cuerpo como memoria.

Filosofía de la música y epistemología feminista han servido de aparato teórico-metodológico para iniciar una consideración de dicha hipótesis, a través del estudio crítico de un texto particular, *Carambola*, provocador, al igual que la música a la que esta dedicado: el “Jazz Latino”. Entendido por su autor, Luc Delannoy, como “Memoria urbana”, “des-colonización de emigrantes”, en el sentido de cómo emergió de una comunidad “Latina” que, residente en urbes extranjeras, encontró en la memoria de sus “raíces”, matrices de músicas entendidas como propias (identidad), *contratiempos* que, asumidos por mujeres (sexo-género), han significado un singular problema de investigación para este estudio.

## Notas

1. En este artículo entenderemos *identidad* en dos de sus acepciones: 1) "Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás", y 2) "Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás". En el mismo sentido entenderemos *sexo* en tanto "condición orgánica" (hombre ó mujer), y *género* cómo factor social y cultural que construye las diferencias sexuales en un momento o lugar histórico dado, según parámetros como "masculino" y "femenino"; siendo nuestras referencias teórico-metodológicas los trabajos de Joan W. Scott y Geneviève Fraisse.

2. El término "Jazz Latino" es problemático en si mismo, razón por la que nos limitaremos a considerar críticamente lo relativo a las relaciones propuestas entre identidad, sexo y género, pero no entrando en discusiones referentes a la pertinencia del término en los estudios sobre Jazz, lo que superaría los objetivos de este artículo, dejamos a los especialistas este tipo de debates.

3. Coincidiendo con Amartya Sen, citada por Geneviève Fraisse en "Los contratiempos de la emancipación de las mujeres"(2005).

4. Es importante recordar la referencia que tanto Adorno como Benjamin, hacen de *La Monadología* (1715) una de las obras que mejor resume la filosofía de Gottfried Leibniz. Escrita hacia el final de su vida para sustentar una metafísica de las sustancias simples, átomos formales que no son físicos, sino metafísicos. Leibniz quiso retomar el nombre "monas" del griego, que significa unidad, y "logos", tratado o ciencia, la Monadología vendría a ser, pues, el tratado de las mónadas o la ciencia de la unidad.

5. A éste respecto Luc Delannoy nos ha solicitado que aclaremos el siguiente punto: "Las artistas que citas... no las considero exactamente como artistas de jazz, de jazz latino, de latin free jazz y no lo eran en el año en el cual escribi el libro, 2004. Traté de concentrarme en instrumentistas y no tanto en cantantes". Fuente: Correo electrónico con fecha del 31 de Agosto de 2009. En todo caso, al incluirlas en *Carambola* cómo fuentes de *Vidas en el Jazz Latino*, hemos considerado pertinente mencionarlas; a lo que debemos sumar el contrapunto con La Revista *En Clave de*

*Jazz*.

6. Tomamos el término "sonido-ritmo propio" de María Zambrano, utilizado y desarrollado en *Notas de un método* (1989), Mondadori, Madrid.

7. Léase: "El título las mujeres y la novela quizá significaba, y quizás era éste el sentido que le dabais, las mujeres y su modo de ser; o las mujeres y las novelas que escriben; o las mujeres y las fantasías que se han escrito sobre ellas; o quizás estos tres sentidos estaban inextricablemente unidos y así es como queráis que yo enfocara el tema. Pero cuando me puse a enfocarlo de este modo, que me pareció el más interesante, pronto me di cuenta de que esto presentaba un grave inconveniente. Nunca podría llegar a una conclusión".

8. Se conocen como *Limes* (singular, en latín; plural: *limites*) los límites fronterizos del Imperio Romano (el término *limes* significa «límite», «frontera», en latín). Aquí lo utilizamos en relación a la "permeabilidad" de los "límites" de la racionalidad moderna.

9. Tomamos el concepto "musicología carnal" de Elisabeth Le Guin, planteado en su libro *Boccherini's Body: an Essay in Carnal Musicology*, University of California Press, 2006.

10. Disponible en:

<http://www.flickr.com/photos/49368299@N00/2414713875> (consultado el 12/06/2010).

11. Considérese la referencia a "physis" (naturaleza) y "logos" (conocimiento, estudio) en relación a la pregunta de Virginia Woolf establecida por la "verdadera naturaleza" de la mujer y la novela (arte-creación).

12. Luc Delannoy desarrolla este tema en su libro *El Espejo* (2008), así como en sus investigación como director-fundador del Centro de Neuroartes y Neuromusicología, y como coordinador del Seminario Internacional de Biosujetividades de la Universidad de Colima, México.

13. Para una consideración sistemática del "Timbre", los estudios de Nina Sun Eidsheim son fundamentales, por ejemplo, su Tesis doctoral *Voice as a Technology of Selfhood: Towards and Analisis of Racialized Timbre and Vocal Performance* (inédita), University of California, San Diego, 2008.

14. Entendiéndolo cómo espacio fronterizo entre un estilo o subgénero ya complejo por sí mismo como el "Free Jazz", en comunión con tradiciones populares y/o folklóricas "latinoamericanas".

15. También podríamos haber incluido a la *LJW The Latin Jazz Women Band* de Madrid, una banda del "Cuba All Stars", Fundación Robert A. Paneque, integrada por Danays Bautista, Piano, voz y dirección musical (Cuba) Maylin Johoy, Batería, (Cuba) Madelin Espinosa, Congas, (Cuba) Anabel Fundora, Bajo, (Cuba). Artistas invitadas: Mary Paz Guillen, Voz y percusión, (España) Nasrine Rahmani, timbales, (Australia) Sheryl Walters, Trombón, (USA) Marta Sanchez, Piano, (España) Lenna Pablo, Voz, (Brasil); pero dada su naturaleza comercialmente dirigida, hemos considerado que supone otro problema de estudio.

16. Como indica José Sazbón, Benjamin, "en muy distintos campos, enfatiza siempre la idea correlativa del rescate de algo

significativo, crucial y valioso que amenazaría perderse si no fuera por la posibilidad, ardua y "mesiánica", de neutralizar el *continuum* que oculta o pervierte una redención prometida." En: SAZBON, José: "Historia y filosofía de la historia en el Benjamin tardío", Twentieth World Congress of Philosophy, Boston, Massachusetts, 10-15 de agosto, 1998. Disponible en: <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Hist/HistSazb.htm> (consultado el 28/07/2009).

17. En filosofía, se entiende por *mismidad* la idea que apela a la unicidad del ser y no a la condición que adquiere por el hecho de devenir, como sugiere, en cambio, el concepto de *ipseidad*.

18. *Ipseidad* es el término filosófico que suele asociarse a la idea de sí mismo, pero en filosofía se recurre generalmente a él para hacer contrapunto respecto de la noción de *mismidad*.

## Agradecimientos

Quisiera agradecer a Luc Delannoy por su generosa disposición para el diálogo y el desacuerdo, que permite desarrollar esta investigación común.

## Bibliografía

- Adorno, Teodoro. 2003. *Filosofía de la Nueva Música*, Alianza, Madrid.
- Amorós, Cèlia. 2007. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres* (Premio Nacional de Ensayo), Ediciones Cátedra, Madrid.
- Dahl, Linda. 1989. *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazz Women*. Limelight Editions, New York.
- Delannoy, Luc. 2005. *Carambola. Vidas en el Jazz Latino*, FCE, México D.F.
- Delannoy, Luc. 2001. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, FCE, México D.F.
- Enstice, Wayne y Stockhouse, Janis. 2004. *Jazzwomen: conversations with twenty-one musicians*, Indiana University Press.
- Eidsheim, Nina Sun. 2008. *Voice as a Technology of Selfhood: Towards and Analysis of Racialized Timbre and Vocal Performance* (Tesis doctoral inédita), University of California, San Diego.
- Farrel, Mary. 2003. "Las mujeres a ritmo de jazz". En: *Dossiers Feministes*, 7 (No me arrepiento de nada: mujeres y música), Núm.: 7, Universitat Jaume I, pp. 33-42.
- Fraisse, Geneviève. 2005. "Los contratiempos de la emancipación de las mujeres", *Pasajes* nº 19, Invierno 2005. Disponible en: <http://www.revistasculturales.com/articulos/24/pasajes/533/1/los-contratiempos-de-la-emancipacion-de-las-mujeres.html>, (consultado el 27/07/2009)
- Fraisse, Geneviève. 2003. "La diferencia de sexos, una diferencia histórica". En: *Arenal*, Revista de historia de mujeres, Vol. 10, Nº 1, 2003, pp. 41-58

Fraisse, Geneviève. 1993. "Del destino social al destino personal: historia filosófica de la diferencia de los sexos". En: *Historia de las mujeres en Occidente*. / Georges Duby (dir.), Michelle Perrot (dir.), Vol. 4 (El siglo XIX / Geneviève Fraisse (dir.), Michelle Perrot (dir.)), pp. 57-90

Gianera, Pablo. 2006. "Formas del jazz latino, CARAMBOLA". En: *La Nación*, Argentina, Domingo 19 de febrero. Disponible en: <[http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=781583](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=781583)> (consultado el 27/07/2009).

Gunther Kodat, Catherine. 2003. "Conversing with Ourselves: Canon, Freedom, Jazz", *American Quarterly*, Vol. 55, No. 1 (Mar.), pp. 1-28.

Johnson, Mark. 1987. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press.

Mate, Reyes. 2009. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Trotta, Madrid.

Mayayo, Patricia. 2007. *Historias de mujeres, historias del arte*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid.

McClary, Susan. 2007. *Reading Music. Selected Essays*, Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series, UK.

McClary, Susan. 2000. *Conventional Wisdom. The content of Musical Form*, University of California Press.

Peretti, Cristina. 1989. *Política y Sociedad*, 3, Madrid pp. 101-106. Publicado asimismo en *Debate feminista 2* (México, Septiembre 1990). Edición digital de *Derrida en castellano*. Disponible en: <[http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida\\_entrevista.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida_entrevista.htm)> (consultado el 12/06/2010).

Potter, John. 1994. "The Singer, Not the Song: Women Singers as Composer-Poets", *Popular Music*, Vol. 13, No. 2, Mellers at 80 (May), pp. 191-199.

Ulanov, Barry. 1979. "Jazz: Issues of Identity", *The Musical Quarterly*, Vol. 65, No. 2 (Apr.), pp. 245-256.

Rocha, Jorge: *En Clave de Jazz*, disponible en: <<http://www.aurora.com.uy/enclavedejazz/>> (consultado el 27/07/2009).

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

Scott, Joan W. 2001. "Fantasy Echo: History and the construction of Identity". En: *Critical Inquiry*, Vol. 27, nº 2, Winter, pp. 284-304.

Scott, Joan W. 1989. "History in Crisis: the otherside of the Story". En: *The American Historical Review*, Vol. 94, nº 3, Jun., pp. 680-692.

Scott, Joan W. 1988. "Deconstructing Equality-versus-Difference: or, the uses of poststructuralist theory for feminism". En: *Feminist Studies*, Vol. 14, nº 1, Spring, pp. 33-50.

Woolf, Virginia. 2008. *Una habitación propia*, Seix Barral, Barcelona.

Zambrano, María. 1989. *Notas de un método*, Mondadori, Madrid.

Zambrano, María. 1988. *Persona y Democracia. La Historia sacrificial*, Anthropos, Barcelona, 1988.