

## MUJERES DE JAZZ EN BUENOS AIRES

*Por Berenice Corti,  
Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.*

### **Abstract**

Como parte de nuestros trabajos de investigación sobre el discurso jazzístico en Argentina -en particular en Buenos Aires-, en donde identificamos algunos aspectos novedosos incorporados por la nueva generación del jazz local, percibimos que, si bien las mujeres representan aún un escaso número dentro del espectro de artistas, su papel ha variado notablemente en relación a la historia del jazz en el país. Entre ellos, la aparición de mujeres instrumentistas líderes de proyectos musicales, y de mujeres compositoras de música instrumental y vocal. También surgió como fenómeno una clara predominancia femenina en la producción artística de conciertos de jazz.

A partir de entrevistas realizadas a las protagonistas y el análisis de aquello que se dice sobre el tema -en este caso, por ser un fenómeno incipiente- en fuentes periodísticas, y un acercamiento a la obra de unas y trabajo de otras, nos proponemos analizar algunos de los nuevos elementos que producen las mujeres en el jazz argentino, para describir su funcionamiento discursivo y las relaciones de tensión y/o síntesis que establecen con otros discursos, especialmente el identitario.

El acercamiento teórico se realizará desde la perspectiva semiótica de análisis del discurso, con la incorporación de algunas nociones en torno al discurso femenino utilizadas en investigaciones sobre arte y género.

Dedicado a las Mujeres de Jazz que conocí: Ludmila Fernández, Laura Hatton, Marina Rama, Ada Rave, Barbara Togander, Marta Bellomo, Patricia Grinfeld, además de las entrevistadas.  
Y a mí misma, por haber sido, en cierta forma, una de ellas.

Un viejo chiste que circulaba hasta hace poco en los escenarios del jazz en Buenos Aires decía: “están los músicos, las cantantes, y los bateristas”. La frase desnuda una operación de estratificación en la competencia para hacer jazz: los que están capacitados para ello por conocimiento para hacer la música... y los que no. Entre éstos, los que utilizan la voz como instrumento, y que no podrían ser sino mujeres.

Es probable que esta idea haya devenido de cierta tradición en la interpretación vocal, por parte de mujeres, de repertorios cercanos al jazz pero también asociados al *music-hall*, lo que las invalidaría para desarrollar una carrera como músico de jazz comprometido con el arte, la improvisación y la destreza técnica. Pero también el ámbito de las *jam sessions*<sup>1</sup>, asociado a la nocturnidad, fue por mucho tiempo un coto cerrado a las mujeres formadas musicalmente<sup>2</sup>.

Revisando la bibliografía sobre la historia del jazz en el país, las primeras destacadas fueron Paloma Efrom en los años '30 (luego conocida como Blackie en su posterior labor como locutora y periodista), y Lois Blue, de cuarenta años de actividad desde fines de los treinta. Ambas desarrollaron una propuesta artística destinada a la escucha y no al acompañamiento y/o embellecimiento de orquestas de baile. Efrom a través

---

<sup>1</sup> Sesiones de improvisación colectiva, que pueden funcionar como contexto lúdico (Nachmanovitch, p. 60), mediante un acto desafiante de destreza, habilidad y creatividad, como una puesta en escena de supremacía sobre el otro, a la manera de un *juego* de masculinidad.

<sup>2</sup> En un capítulo que transcurre en la década del '40 de la miniserie televisiva **Vientos de agua** (de coproducción española-argentina y estreno reciente), una pianista inmigrante, formada en música clásica, se esconde de su marido para ensayar con una orquesta de tango. Cuando debuta en un cabaret –el ámbito natural por entonces– lo hace de espaldas al público y vestida de hombre, en un deseo de invisibilidad y también de diferenciación del resto de las mujeres presentes, ataviadas para resaltar los atributos físicos femeninos. El guitarrista Walter Malosetti contó en una entrevista que en los '50 tocaba en un bar de copas, el **Jamaica**, y que era tal su ingenuidad que “tardé una semana en darme cuenta que (las mujeres) eran coperas. Cuando las veía repetidas, decía: 'a esa chica la vi ayer’”.

del rescate de la música negra folklórica y la interpretación de baladas de jazz, y Blue con su énfasis en la improvisación que la convertía en par de los instrumentistas *habitués* de las *jam sessions*. Es probable otras mujeres no se hayan integrado totalmente al ambiente de los músicos de jazz que se agrupaban en clubes cultores del Hot o el Bop.

En los ochentas, tras el silencio de la dictadura, cantantes como Marta Bellomo<sup>3</sup> o Donna Carol retomaron la senda marcada por Lois Blue; y otras, como Cristina Aguayo, la de Paloma Efrom.

Los músicos del *mainstream*, *bop*, o fusión convivían en los clubes Jazz&Pop, Oliverio o Scat. Los cultores del jazz tradicional se refugiaban en cafés o pequeños teatros, más accesibles al público general. Optar por uno u otro estilo implicaba una cierta visión sobre qué era eso de hacer jazz en Argentina, en donde la cuestión del valor aparece en la adscripción al jazz “auténtico”, el “moderno” o el “vanguardista”.

## **Jazz argentino**

Hacia fines de los ‘90 y los albores del nuevo siglo un “relevo generacional” (Pujol, p. 256) produjo reacomodamientos en el campo del jazz hecho en Argentina. Siguiendo a Pierre Bourdieu (Lahire, p.32), comenzó a redefinirse el capital simbólico en relación al valor de la actividad artística o aquello que podría ser deseable que abordara el jazz en la contemporaneidad.

Los nuevos improvisadores argentinos combinan material original y *standards*<sup>4</sup>, se reconocen como parte de un movimiento, y son percibidos por la prensa como exponentes

---

<sup>3</sup> “Cuando empecé con esto, no había cantantes de jazz en Buenos Aires. En 1978 abrió un lugar que se llamaba Jazz&Pop (...), un reducto donde los domingos había *jam session*. Y ahí participábamos todas las que estábamos estudiando. Porque tampoco había escuelas”. Marta Bellomo, en Revista Elle, abril 2005.

de un nuevo “jazz argentino”<sup>5</sup>. La composición de obras originales adquiere un rol crucial, en una doble operación que da cuenta del agotamiento del repertorio tradicional, por un lado, y la necesidad de buscar una propia voz dentro del jazz<sup>6</sup>.

En cuanto al discurso estético de esta nueva generación, en un trabajo anterior cuyo objeto son las cuestiones identitarias que aborda, identificamos algunos elementos innovadores que lo diferencian del producido por los músicos mayores: la puesta en juego de *ideas* musicales que se interpelan mutuamente –lo que reproduce el esquema significativo de llamada y respuesta característico del jazz no sólo en lo formal y gestual sino también en la composición-, en la búsqueda de un lenguaje de síntesis a partir de materiales ajenos, que se resignifican en las relecturas a la luz de la impronta jazzística.

La nueva identidad asociada a esta generación de músicos opera como “somos los que hacemos esto”, en contraposición a la que reinterpreta -aún en la actualidad-

---

<sup>4</sup> Se denomina *standards* a los temas que integran el repertorio jazzístico reconocido por artistas y público, en donde ingresan como producto de múltiples y sucesivas interpretaciones, en relecturas realizadas tanto en el campo de la producción como en el del reconocimiento del discurso musical.

<sup>5</sup> El periodista César Pradines, único cronista de jazz con columna semanal en un periódico nacional, publicó la nota **Cómo sobrevive el jazz nacional** (la cursiva es nuestra), en donde el baterista y compositor Norberto Minichillo declaró que “no sólo la escena se ve renovada, sino que hay nuevos compositores, pues fue lo que faltó en Buenos Aires” (La Nación, Junio de 2001). El diario ABC de España publicó un artículo en donde se mencionan a los “agónicos, felices, melancólicos y poco fáciles sonidos del *jazz argentino* (que) se desarrollan tenazmente en los suelos infértiles” de la crisis, y el autor se interroga si la razón para ello no residiría en que “es tan difícil vivir en Argentina como tocar jazz” (Diario ABC, septiembre, de 2001). La Revista Noticias tituló un informe como “Círculo de *jazz argentino*”:

*“Con la crisis de fines de 2001 (...) el jazz tuvo mayor convocatoria y más creación y producción (...), la nueva camada de músicos dejó de imitar a los grandes exponentes del género, comenzó a incorporar un toque personal y a definir estilos con una marca más local. El público empezó a mirar hacia adentro y registró que en el país había una movida interesante (...). Hoy, Adrián Laies hace tangos interpretados a partir de un lenguaje jazzístico, el Quinteto Urbano incorpora folclore, Escalandrum juega con los ritmos latinos y Javier Malosetti lo fusiona con rock. Por eso, la gente que va a un show, y que no entiende particularmente del género, se encuentra con sonidos más familiares. Todo apunta a un movimiento con identidad propia que genera, por ende, mayor identificación”.*(Revista Noticias, noviembre 2003).

<sup>6</sup> “Me gusta usar la experiencia que absorbí y que salga lo que a mí me sale, no trato de copiar” Pepi Taveira, en <http://www.jazzclub.wordpress.com>

repertorio norteamericano. Y mejor, como diría Leonor Arfuch, identidad “no ya en el viejo sentido esencialista de ‘quiénes o cómo somos’ sino en *lo que vamos llegando a ser*” (en cursiva en el original).

Y, para ceñirnos al eje de la convocatoria que hasta aquí nos ha traído, ¿qué sucede con las mujeres en este contexto? ¿quiénes son y qué hacen las mujeres de jazz de Buenos Aires a comienzos del nuevo siglo?

### Damas o mujeres

La prensa se ha ocupado también de echar luz sobre la tarea artística de las mujeres. Pero, en la mayoría de los casos, se trata de artículos cuyo eje es la condición femenina, por sobre consideraciones estilísticas o generacionales. Así, títulos como **Trío de jóvenes leonas del jazz** (La Nación, febrero de 2003), **La dama del jazz** (La Nación, abril de 2003), **Damas del Jazz** (Revista Elle, Abril 2005) o **Las damas del piano** (La Nación, septiembre de 2005) ponen el énfasis en el plano más obvio y evidente: la identidad de género<sup>7</sup>, aunque lo novedoso sea el hecho que haya mujeres músicas de jazz que hoy accedan a un lugar en la prensa. También se señala la adquisición de un nuevo rol que estaría en consonancia con el crecimiento del jazz en Argentina<sup>8</sup>.

Lo que subyace es la historia no contada de las mujeres en el arte, como la que refiere Eric Hobsbawn en su necrológica sobre Billie Holiday: “Era esta combinación de amargura y sumisión física (...) lo que le da un tono tan espeluznante a su **Strange Fruit** (...). Sufrir era su profesión; pero ella no la aceptaba” (Hobsbawn, p. 273). O las estrategias

---

<sup>7</sup> La revista femenina Elle se propone, de manera directa en la nota citada, dar cuenta del “jazz femenino”.

<sup>8</sup> “El trío (de Daniela Horovitz, Ada Rave y Paula Shocron) sin contrabajo y con una mayúscula libertad rítmica, debuta esta noche en un momento en que el jazz en Buenos Aires está teniendo una popularidad que poco a poco le quita su viejo velo elitista” (La Nación, febrero de 2003).

discursivas a las que echan mano ciertas mujeres para sortear la invisibilidad a las que parecían condenadas: “Pese a las restricciones de género que las jazzistas<sup>9</sup> experimentaban, esta misma desventaja, paradójicamente, se les volvía una ocasión única para desarrollar cierto pensamiento, cierta mordacidad en el jazz” (Vera Cifras, p. 2).

“La invisibilidad de las mujeres en el espacio discursivo no es un hecho casual. Más bien es un síntoma que debe ser interpretado en el marco de una serie de codificaciones del discurso moderno, que sitúan a las mujeres en el lugar de un ‘otro’, anclado en el cuerpo, la naturaleza, la irracionalidad y el espacio doméstico/privado, constituyéndolas en objeto de discurso pero nunca en sujeto del mismo” (Salomone, pp. 3-4). Según la distinción que propone Aralia López los discursos “*de lo femenino* que elabora la lógica patriarcal” son resistidos por “los *femeninos* -la mujer hablada y pensada por la mujer- y/o *feministas* - expresión de una contra Razón-” (citada por Salomone, p. 4). Lo que parece estar sucediendo en el discurso estético hegemónico de la posmodernidad, que ya incorporó a las mujeres como aptas para la vida pública, es la constitución de un nuevo ‘otro’ encarnado por las mujeres, en donde ‘lo femenino’ está dado -en el caso de la prensa analizada más arriba- por la condición de *dama*, que podría funcionar como dispositivo de habilitación en el mundo masculino.

Podríamos citar un ejemplo de discurso *femenino*: el ciclo de conciertos que se denominó **Body & Soul, Jazz por Mujeres**, cuyo título hacía una doble referencia al conocido *standard* de jazz pero también a la tipificación “orientada a ciertos estereotipos que provienen de una ‘poética patriarcal’” (Gordo García, p. 6), por cuanto las mujeres serían, básicamente, cuerpo y alma. Pronunciada en boca de mujeres, la frase presenta la

---

<sup>9</sup> Nótese la diferencia entre “jazz femenino” y “las jazzistas”. El autor del citado artículo se encuentra realizando un trabajo de investigación sobre las mujeres en el jazz en Chile.

ambigüedad que recorre el reconocimiento de esa identidad construida, pero también su cuestionamiento<sup>10</sup>.

Al respecto, el etnomusicólogo Frederick Moehn explora en su texto **Sexo Puro, o la Virginia Woolf del samba**, cómo el trabajo de la compositora de MPB Suely Mesquita establece un espacio creativo de género. Allí identifica discursos femeninos y/o feministas en la obra y dichos de la artista, para preguntarse sobre la subyacencia de un proyecto feminista o, si es lo erótico lo que se canaliza en energía para el cambio. Igualmente sugiere que la ironía y la ambigüedad se permeabilizan en ese espacio como estrategias creativas de un discurso “denominado como la tercera ola del feminismo”.

### **Mujeres de jazz**

Paula Shocron es pianista, joven, proviene de Rosario -la segunda ciudad en importancia del país -, y se formó en la música académica primero –en instrumento y composición- y luego con el reconocido pianista de jazz Ernesto Jodos. Fue la primera mujer instrumentista de jazz en editar un disco propio<sup>11</sup>.

Eleonora Eubel es una mujer madura, transitó un camino inicialmente autodidacta y construyó su formación desde su propio deseo, que arrancó en el pop, circuló por los diferentes estilos de jazz, hasta llegar a plasmar un proyecto personal y pionero: una cantante que compone sus propios temas de jazz en inglés y castellano.

---

<sup>10</sup> El ciclo fue organizado en el espacio “Un Lugar de Silvia Freire”, entre marzo y abril de 2003, cuya producción estuvo a cargo de quien escribe.

<sup>11</sup> Shocrón se resistió a que este dato fuera incluido en el libro del CD, pero Jodos insistió en que merecía ser mencionado (Página 12, Junio 2005).

Virginia Henestrosa fue programadora del club de conciertos de jazz más importante de la ciudad, Notorious<sup>12</sup>, y luego se convirtió en manager de algunos de las agrupaciones más reconocidas del circuito, mayormente compuestas por hombres.

Cuenta Shocrón sobre sus inicios:

“Era muy común en las casas tener un piano, mi abuela paterna tenía uno, y había mucha apreciación musical, era una melómana que sacaba los abonos de música clásica. Sabía leer y tocaba algo pero era como las mujeres de su época, que muchas estudiaban música pero sin saber demasiado para qué. Cuando iba a su casa me sentaba al piano; mi mamá me escribía canciones y las tocaba. Mi abuela fue la que dijo ‘con esta chica hay que hacer algo’ y me llevó a un lugar de mucho prestigio que es Promúsica de Rosario. Y a los siete años estaba leyendo música”.

Su experiencia en la formación académica no fue muy venturosa: “me agoté de la rigurosidad de la música clásica porque a veces los docentes no pueden hacer la enseñanza desestructurada. El pánico escénico viene de cómo tiene uno que abordar la obra clásica, cuando en realidad existe ese otro costado que es hacerlo desde un lugar totalmente libre, cumpliendo lo que hay que cumplir pero de una manera personal”. A los dieciséis abandonó el conservatorio y dos años más tarde inició estudios de composición en la universidad. Allí tuvo que abandonar el piano complementario por una tendinitis que le impedía tocar. Su siguiente maestro, el pianista bonaerense Ernesto Jodos, le indicó la técnica Alexander como método para la resolución de sus problemas físicos.

Tuvo una rápida carrera en la música popular, y específicamente en el jazz, en Rosario primero y Buenos Aires después. Se presentó en *jam sessions*: cuando en una conoció a la saxofonista Ada Rave -con quien más tarde formaría un trío con la cantante

---

<sup>12</sup> A fines de la década del noventa la producción y organización de conciertos de jazz en la ciudad estaba prácticamente monopolizada por mujeres. Entre otras la que escribe, desde 1997 en el Jazz Club, Diana Glusberg, en Tobago, y Mora Juárez en Notorious.



Daniela Horovitz-, “dije ’uy, una mina’<sup>13</sup>, como si fuera un bicho raro, y ella debe haber pensado lo mismo de mí”.

A fines del 2001 obtuvo la beca Berklee y con ella el reconocimiento de sus pares músicos, que empezaron a invitarla a “juntadas” –reuniones para tocar en las casas de los colegas-. Para Paula ser mujer no resultó un impedimento para integrarse al nuevo ambiente: “sin poner en juicio lo musical, la actitud tiene que ser ponerse cara de músico, de la profesión, vestirse de invisible... o con una capa (*risas*). Nadie me dijo ‘pareces un hombre’”.

Sin embargo cierta vez le espetaron “tocas como un hombre”. Dice: “eso me parece chistoso. Con lo que tenemos una vez por mes ya somos completamente diferentes, la forma de vivir una misma cosa es completamente diferente. Y eso se traduce en la música (...). Escucho a algunas pianistas mujeres y escucho que son mujeres, no sé si tendrá que ver con cierto tipo de toque o un cierto tipo de audacia. Como permitirse ir un poco más allá de lo que se controla (...). Lo veo incluso en mis referentes femeninas de otras generaciones, como las que han estado en el *free jazz*”.

Shocron obtuvo gran reconocimiento por su primer trabajo discográfico de solo piano **La voz que te lleva**, en donde incluyó temas propios y versiones de Thelonious Monk. Accedió al Premio Clarín como Revelación en Jazz 2005 otorgado por el multimedios más importante del país, aunque reconoce que su utilidad se limita a “sostenerme la puerta”. Hoy ha editado su segunda placa, co-liderando un cuarteto con el guitarrista Marcelo Gutfraind.

---

<sup>13</sup> Término del lunfardo tanguero que quiere decir mujer.

Para Eleonora Eubel el acercamiento al jazz se produjo luego de algunas fallidas experiencias en el pop, incursiones en bares como incipiente intérprete de *standards*, y la convocatoria de la Fénix Jazz Band –combo de jazz tradicional– para convertirse en su *crooner*: “Había una idea de que la mujer debía ser más un adorno que otra cosa, pero les gustaba como cantaba, les parecía que era muy jazzero lo mío, que puede ser por conocer el género, haber escuchado mucho y que se haya hecho carne”. Buscó grabaciones y transcribió letras para acceder al repertorio que quería cantar, básicamente el de los músicos negros.

“Luego me echan de la orquesta porque se producen internas feroces, que tenían que ver con el componente femenino, justamente por no haber tenido romances con nadie. Ahí vi que este asunto del jazz estaba en manos vocacionales, de gente que no podía separar las cosas y dedicarse exclusivamente a hacer música. Yo tenía alrededor de treinta y cinco años (Eleonora es además una bella mujer), y no había hecho amistad con las esposas de los músicos, que siempre hacían alguna actividad como acomodar las sillas o cortar tickets. Uno de los músicos pide que me vaya, el resto en principio dice que no, pero yo aprovecho para plantear algunas cosas que no me cerraban como el hecho de que yo ganaba menos, había desigualdades... y me echaron”.

Tras su paso por la Creole Jazz Band –otra formación de repertorio tradicional pero que incorporaba material *mainstream*- donde “no tuve ningún tipo de problemas porque todos eran profesionales y no tenían esa confusión”, obtuvo mayor *training* de escenario y se formó en la técnica del Método Funcional de la Voz -“que después estudié pero al que ya había llegado intuitivamente”-, porque prioriza “energía, movimiento, y flexibilidad en la voz, la articulación y el manejo del cuerpo, lo que permite que la música fluya”. Aprendió a leer música ya grande y construyó su propia formación porque en la Argentina no había quien enseñara a cantar jazz: “las que sabían cantar (lirico) no me gustaban, así que no iba a pedir que me enseñe a alguien que no tolero escuchar, y tampoco tenía dinero para hacer cursos afuera”.

Luego de conocer al guitarrista Guillermo Bazzola – a quien le reconoce “una mente lo suficientemente abierta”- se decide a iniciar su propio cuarteto y se presenta con un repertorio de *standards*, produce el espectáculo **Espejos Negros** y graba su primer trabajo discográfico, **Full Moon**.

“Tuve siempre un complejo de inferioridad con respecto a los que leen música y son hombres, primero porque no tuve una formación académica, y notaba que los sacaba de las casillas que pudiera cantar una canción o que improvisara sin leer. Toco el piano, y eso me ayudó a organizar mi pentagrama, no sé los nombres –bueno, ahora sí los sé- tenía los sonidos organizados, las nociones de distancia, todo en la oreja”.

A fines del 2001, con la grave crisis que sacudió a la Argentina tras la caída del gobierno de Fernando De la Rúa, sintió la necesidad de componer temas como **Who’s that woman?** -la historia de una mujer que vive por debajo de la línea de pobreza, en las antípodas del **Who’s that girl?** de Madonna-, o **Mr. Devil Number 6**, dedicado al Fondo Monetario Internacional. Con su segundo disco, **Esthesia** -capacidad de sentir, lo opuesto a anestesia, según reza en el libro interno-, se plantea por qué si **Porgy and Bess** refiere a un contexto social ella no podría hablar de lo que sucede en el país, “con mis palabras, en inglés porque todavía no me atrevo a apartarme tanto del idioma que va junto con el jazz, y de ese sonido que se produce”.

En su último y tercer disco, **Espejos de Agua**, la composición aborda la fusión con ritmos nativos y las letras son en castellano. “El idioma me lleva... al final hago un huayno, donde quiebro la voz y hago todo lo que una buena cantante no debe hacer. Pero todo con músicos de jazz<sup>14</sup>, que tienen la solvencia para entender ésto como una propuesta jazzística,

---

<sup>14</sup> Y jóvenes, que son los que, dice, “la tratan como igual” y se “divierten moviéndome la alfombra todo el tiempo para ver cómo reacciono”.

pero con aires de folklore. Uso la voz para improvisar, con otro sonido, no el del scat norteamericano. Y ya no importa si se trata de una zamba o no, logramos un clima. No es folklore, ni lo va a ser con acordes de séptima”.

Corría el año 2001 y Virginia Henestrosa comenzó trabajando de recepcionista en el club Notorious, y a los dos meses le ofrecieron ocuparse de la programación y la prensa. No tenía francos, ni vacaciones. Por la mañana realizaba el trabajo de producción y difusión, y a la noche asistía a los conciertos: “la realidad es que necesitaba el trabajo y dije que sí, fui conociendo y metiéndome y me encantó”.

“Esa época era muy inestable, de mucha lucha, en la semana era difícil que los músicos aceptaran tocar. Después fue todo más fluido, sabía quién era cada músico, y qué le gustaba a la gente, que era lo que yo disfrutaba. Hubo un desborde de propuestas: en un momento podía recibir, sin exagerar, ocho o diez demos por día, y no podía responder a todos. También hubo un movimiento de sellos discográficos independientes que empezaron a producir más. Y muchos músicos empezaron sus propios proyectos como líder, lo que multiplicaba las propuestas”.

Como inconvenientes vividos recuerda su inicial falta de formación –recurría al encargado de la disquería o a los músicos para saber más-, la estresante responsabilidad de no poder dar oportunidades a todos, y el trabajoso armado del circuito de prensa. Pero también, la relación laboral abusiva de la que era objeto: “vivían presionándome destacando todo lo que hacía mal o lo que no alcanzaba, y no sé hasta qué punto estaba mal lo que hacía” si la fotografía del diario no era suficientemente grande, o si esa noche la concurrencia era escasa. Para irse de vacaciones –cosa que finalmente no hizo en tres años de trabajo- debía proveer un reemplazo, y si se le adeudaba salario el dueño le ofrecía una suma de su bolsillo, para afrontar gastos, en actitud casi patriarcal. Sin embargo, rescata

que el trabajo “le encantaba” y que durante un tiempo le enorgullecía trabajar para el “club más respetado de la ciudad, o al menos yo lo vivía así”.

Cuando quiso independizarse el dueño le propuso asociarse, “lo que fue un error enorme, porque yo me quería desprender y seguía agarrada”. Notorious siempre tuvo programadoras mujeres, probablemente porque muchas experiencias de relación entre músicos y dueños de clubes habían sido conflictivas, a principios de los '90<sup>15</sup>, en lugares como Oliverio o El Subsuelo.

A los veintidós años Virginia inició su propia productora, como manager de músicos primero – Walter Malosetti, guitarrista de gran trayectoria, fue su representado más importante desde el inicio y por mucho tiempo-, y produciendo sus propios ciclos después. El crecimiento de la actividad jazzística le permitió trabajar para varios músicos a la vez, tanto en presentaciones de clubes como en eventos privados u hoteles de lujo. También organizó conciertos de verano en la costa y la primera presentación en teatro del citado Malosetti, que con setenta y cinco años nunca había accedido a ese tipo de auditorios.

“Siempre traté de rodearme de músicos con los que me siento cómoda. Todo es más exigente porque soy la cara y la voz de ellos, tengo que pedir por ellos, responder, exigir. Y está esa cosa medio maternal de estar atenta hasta en las bebidas de cortesía que quieren tomar. Yo también di lugar a eso, de contenerlos cuando no los llaman para un festival, de cuidarlos, que no se sientan ofendidos, que estén bien atendidos, y obviamente que no los estafen que es lo que me corresponde hacer. Si alguna vez hubo un problema no se enteraron porque yo con ellos respondí, el problema recae en mí”.

---

<sup>15</sup> Al respecto, el punto de inflexión lo marcó el Jazz Club –entre 1997 y 2000-, que fue creado y dirigido por una mujer, y recordado por la buena relación que mantenía con los músicos, por primera vez en mucho tiempo.

La relación económica con los músicos no es de tipo cooperativa, ni tampoco de dependencia o contractual, utilizan el sistema *free lance* común en la Argentina post crisis. “Obviamente tuve un montón de decepciones, pero al responder de forma tan frontal, honesta y clara, me salvé de que me puenteen, que es algo muy común. Por ahorrarse el diez por ciento hay músicos que arreglan por las suyas y te enteras por el diario, es horrible, no me pasó demasiadas veces”.

Para Henestrosa no se trata de un negocio más, le gusta saber de las necesidades de los artistas que representa, y “qué sabor quedó después del show”. Cuando sufre alguna decepción “da en el alma, es muy doloroso”.

## Conclusiones

La cuestión etaria aparece como una de las más evidentes condiciones de producción del discurso de estas mujeres. En lo relativo a limitaciones para desarrollar sus actividades, para Shocrón y Henestrosa no existiría *a priori* impedimento alguno en virtud de la condición femenina. Ambas manifestaron desarrollar estrategias de desenvolvimiento profesional, como la dilución de marcas socialmente consideradas femeninas, en un caso, o la aplicación de una exigencia superlativa, en el otro. Las vivencias descalificadoras son rechazadas -¿negadas?- y consideradas anacrónicas. Para Eubel, en cambio, fueron sucesos concretos los que, desde la negatividad, provocaron un proceso de reflexión y ardua autoconstrucción.

Desde un lugar u otro, el discurso femenino se construye por fuera, o, en tal caso, por arriba, del hegemónico, por superación histórica o como producto de una lucha ganada.

Otro elemento destacable es la revalorización de aspectos considerados parte del acervo femenino como positivos y constituyentes: para Shocrón tendría forma de actitud irreflexiva, osada y liberada, que puede percibirse en la música; para Eubel es la intuición lo que le permite construirse identitariamente; para Henestrosa, la predisposición nutricia le otorga diferenciación en la competencia laboral con varones.

En su contracara, lo femenino aparece como material de mandatos heredados: la formación académica rigurosa o su inexistencia, los roles sugeridos o impuestos.

Un tópico común es la reivindicación del riesgo. En un sentido estético –para Shocrón y Eubel-, y profesional, en los tres casos. El hecho de que se trata de mujeres que desarrollan su actividad en el jazz podría tener que ver con ello: en la producción del discurso musical se “requiere que cada músico (*performer*) ofrezca algo nuevo en cada punto” (Singer, p. 3, <http://www.allaboutjazz.com>), en tanto uno de los placeres de la escucha –reconocimiento- reside, justamente, en desconocer qué se va a oír después. ¿Cómo ofrecer algo nuevo sin tomar riesgos?

El contexto cultural favorece el desarrollo de este baluarte estratégico: la expresión de la identidad –personal, cultural, social, la “propia voz”- por medio del lenguaje jazzístico es otro valor reconocido que favorece la incorporación de nuevos sentidos discursivos. Entre ellos los relativos al género, aunque no unívocamente, tanto en las condiciones de producción, en los materiales significantes, o en los sentidos producidos.

En todas ellas se vislumbra la gestación y/o reafirmación de un sujeto discursivo femenino, que, aún con contradicciones, establece sus propias reglas de

producción y circulación de sentidos. Una voz que lleva, un cuerpo estésico, un alma que duele.



## Bibliografía

**Apicella, Mauro.** “Las damas del piano”, en *Diario La Nación*, Buenos Aires, 29 de Septiembre de 2005.

**Arfuch, Leonor.** “Problemáticas de la identidad”, en L. Arfuch y otros (comps.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Trama editorial/Prometeo libros, 2002.

**Baby, Gabriela.** “Damas del jazz”, en *Revista Elle*, Buenos Aires, abril de 2005.

**Berendt, Joachim.** *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

**Bloch, Avital H.** “Y... toca ahora el turno para la ‘mirada’ de mujer: análisis de género y creación en las artes visuales contemporáneas”. En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, junio, año/vol. IX, número 017. Universidad de Colima, Colima, 2003.

**Butler, Judith.** *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós, 2002.

**Corti, Berenice.** Entrevista a Pepi Taveira en *Un acercamiento semiótico al discurso jazzístico en Argentina a partir de tres proyectos locales contemporáneos*, tesina de graduación, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2006. También en <http://jazzclub.wordpress.com/2006/06/27/entrevista-a-pepi-taveira-jazz-con-espiritu/>

\_\_\_\_\_ *The feeling of jazz: llamada y respuesta como gramática del discurso jazzístico*. Monografía para el Seminario Música y Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2006. En <http://jazzclub.wordpress.com/2006/07/26/the-feeling-of-jazz-llamada-y-respuesta-como-gramatica->

**Delannoy, Luc.** *Carambola. Vidas en el jazz latino*, México, FCE, 2005.

**Fischerman, Diego.** *Tocar sola es habitual para mí, entrevista a Paula Shocrón*. Página 12, 30 de junio de 2005.

**Frith, Simon.** “Hacia una estética de la música popular”. En Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001.

\_\_\_\_\_ “Música e Identidad”, en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de Identidad Cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

**García, Valeria.** “Círculo del jazz argentino”, en *Revista Noticias*, Buenos Aires, Edición Extra N° 42, Noviembre de 2003.

**Gordo García, Marta.** “Género y libertad”, en *Espéculo, Revista de estudios literarios*, N° 19, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001.

**Hobsbawm, Eric.** “Billie Holiday”, en *Gente poco corriente, Resistencia, rebelión y jazz*. Crítica, Barcelona, 1999.

**Hojman, Eduardo.** “Jazz y Argentina”, en *Diario ABC*, Barcelona, 15 de septiembre de 2001. También en <http://www.jazzhouse.org/files/hojman1.php3>

**JazzClubArgentina.** *Entrevista a Eleonora Eubel, La voz de las entrañas*, en Serie Mujeres de Jazz en Buenos Aires, <http://jazzclub.wordpress.com/2007/01/05/entrevista-a-eleonora-eubel-la-voz-de-las-entranas/>

**JazzClubArgentina.** *Entrevista a Paula Shocron, Osadía femenina*, en Serie Mujeres de Jazz en Buenos Aires, <http://jazzclub.wordpress.com/2006/12/05/entrevista-a-paula-shocron-osadia-femenina/>

**JazzClubArgentina.** *Entrevista a Virginia Henestrosa, Jazz Manager*, en Serie Mujeres de Jazz en Buenos Aires, <http://jazzclub.wordpress.com/2007/01/05/entrevista-a-virginia-henestrosa-jazz-manager/>

**Lahire, Bernard.** “Campo, fuera de campo, contracampo”, en *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

**Moehn, Frederick.** “Pure Sex or The Virginia Woolf of Samba”, en *Actas de Popular Music of the Hispanic and Lusophone World*, Newcastle, Julio 2006.

**Nachmanovitch, Stephen.** *La improvisación*. Buenos Aires, Planeta, 1991.

**Pradines, César.** “Cómo sobrevive el jazz nacional”, en *Diario La Nación*, Buenos Aires, 16 de Junio de 2001.

\_\_\_\_\_ “Trío de jóvenes leonas del jazz”, en *Diario La Nación*, Buenos Aires, 20 de Febrero de 2003.

\_\_\_\_\_ “Jane Blackstone: la dama del jazz”, en *Diario La Nación*, Buenos Aires, 18 de Abril de 2003.

**Pujol, Sergio.** *Jazz al Sur*. Buenos Aires, Emecé, 2004.

**Saidón, Gabriela.** “Siempre hay que dejarse influenciar”, entrevista con Walter Malosetti, *Diario Clarín*, Buenos Aires, 7 de enero de 2006.

**Salomone, Alicia.** “Voces femeninas/feministas en el discurso intelectual: Alfonsina Storni y Victoria Ocampo”, en *Actas 1998 Meeting of the Latin American Studies Association (LASA)*, Chicago, Septiembre 1998.

**Singer, Sean.** *Velocity of Celebration: Jazz and Semiotics*, en [http://www.allaboutjazz.com/articles/ac0297\\_02.htm](http://www.allaboutjazz.com/articles/ac0297_02.htm)

**Vera Cifras, Miguel.** “La mujer: extraña fruta en el jazz”, en *Revista Jazz Urbano*, Año 1, N° 2, Santiago de Chile, diciembre de 2004.