

## FUNCIÓN SOCIAL DE JAZZ EN CHILE

Álvaro Menanteau Aravena  
Instituto Profesional Escuela Moderna de Música  
Santiago de Chile.  
[amenanteau@emoderna.cl](mailto:amenanteau@emoderna.cl)

**Resumen:** Se pretende exponer la historia del jazz en Chile como un proceso, en el cual la función que algunos segmentos de la sociedad chilena dieron a esta música fue mudando a través del tiempo. Tal mudanza se relacionó con diferentes valoraciones que fue teniendo la práctica jazzística local, de modo tal que en un principio el jazz fue música popular masiva,ailable y cantable, gozando del favor del gran público y siendo practicado principalmente por músicos profesionales del ámbito de la música popular de aquellos inicios.

En una segunda etapa, el jazz en Chile comenzó a ser valorado estéticamente (y no como fenómeno comercial) por un segmento de elite, quienes eran profesionales en áreas no musicales y en muchos casos eran instrumentistas aficionados. Esta segunda etapa se halla a su vez subdividida al imponerse el “jazz moderno”, en donde los cultores pasan a ser músicos profesionales y con sólida formación académica.

La tercera etapa y final está representada por músicos profesionales derivados de la etapa anterior, pero que asumen una actitud menos imitativa con respecto al repertorio canonizado del jazz norteamericano que se cultivaba hasta entonces; para esta última generación resultó de vital importancia asumir la práctica del jazz como una plataforma para proyectarse en la fusión orgánica del lenguaje jazzístico en combinación con recursos tomados de la música tradicional chilena.

Este tránsito del jazz en Chile se halla entonces cruzado por factores socioeconómicos y estéticos, que pretendo explicar en la ponencia utilizando una selección iconográfica y breves audiciones.

**Palabras claves:** Jazz/ Música popular chilena/Función social

Esta ponencia pretende exponer la historia del jazz en Chile como un proceso, en el cual la función que algunos segmentos de la sociedad chilena dieron a esta música fue mudando a través del tiempo.

Tal mudanza se relacionó con diferentes valoraciones que tuvo la práctica jazzística local, de modo tal que en un principio el jazz fue música popular masiva. Luego el jazz comenzó a ser valorado estéticamente por un segmento de elite, quienes eran profesionales en áreas no musicales y en muchos casos eran instrumentistas aficionados. En una tercera etapa, músicos profesionales derivados del período anterior asumieron la práctica del jazz como una plataforma para fusionar el lenguaje jazzístico en combinación con recursos tomados de la música tradicional chilena.

Este tránsito del jazz en Chile se halla entonces cruzado por factores socioeconómicos y estéticos, que pretendo explicar a continuación.

## **1. Días de radio y baile**

El jazz llegó a las costas chilenas a principios de los años veinte. El compositor docto e investigador musical Pablo Garrido Vargas (1905-1982) asegura que la entrada de esta música de origen norteamericano fue por el puerto de Valparaíso. Allí, en 1924 Garrido presentó la que se considera como la primera orquesta de jazz en nuestra historia local, la Royal Orchestra. Esta agrupación seguía el modelo impuesto por el director norteamericano Paul Whiteman, al estar conformada por tres violines, tres saxofones, dos trompetas, clarinete, trombón, tuba, banjo, batería y piano.

Este suceso fundacional coincidió con el desarrollo de la radiodifusión en Chile, con la masificación de la música popular a través de los discos 78 rpm asociados a las vitrolas, y la llegada del cine sonoro. La música popular de la época estuvo representada por especies musicales como la canción, el vals, la tonada, el corrido y el bolero. Rápidamente la música afroamericana (representada por el

jazz bajo el rótulo de foxtrot) se incorporó a estas prácticas de difusión masiva; se calcula que el foxtrot ocupó el segundo lugar entre las especies musicales más difundidas en Chile durante los años 30, siendo superado por la canción y seguido por el tango y la tonada (González, 1982:54).

Es posible establecer un primer período en cuanto al uso y función del jazz en Chile en cuanto a que (desde principios de los años 20 y hasta fines de los 40), el jazz fue música popular, masiva,ailable y cantable. Su uso nos remite al salón de baile, al salón de té, al auditorio radial, a la cancionística, la grabación de discos y edición de partituras. El jazz se bailó bajo la etiqueta genérica de “swing”, se cantó bajo la modalidad del fox-canción y se le disfrutó bajo la denominación de jazz melódico, melodías de todo tipo interpretadas por orquestas de jazz a partir de arreglos escritos, en los cuales no cabía la posibilidad de improvisar solos.

En cuanto a la función social del jazz, éste hacía parte del ansia de modernidad representada por el incipiente impacto de la cultura norteamericana en la periferia del mundo occidental. La cultura norteamericana comenzaba a tener cada vez más presencia en la vida cotidiana de América Latina, presencia que se apoyaba en la dependencia económica y la vanguardia tecnológica que se imponían ahora desde Estados Unidos. No es casualidad que entre los principales sellos discográficos activos en nuestra región estuviesen RCA Víctor y Columbia, compañías pioneras desde 1902 en la difusión masiva de música popular a través del disco.

En la publicidad de los años veinte y treinta se percibe un discurso que asocia la modernidad con la tecnología, representada por productos norteamericanos como la luz eléctrica (Edison como el mago de Menlo Park), los automóviles (bajo la figura de Henry Ford y su empresa) y el jazz, como exponente de la música popular moderna. El cine norteamericano también ayudó a potenciar este discurso; el encanto hollywoodense se vio reforzado con la aparición esporádica de las famosas orquestas de swing, algunas de las cuales (como las de Benny Goodman, Duke Ellington o Count Basie) poseían una

valoración especial para un público atraído por las secciones de improvisación a cargo de solistas destacados.

Precisamente será ese público el encargado de proyectar la práctica del jazz más allá de este primer período, en que esta música era sinónimo de masividad y convencionalismo de mercado.

## **2. *Hot jazz*, Club de Jazz y jazz moderno**

Hacia fines de los años cuarenta hubo en Chile una mayor presencia de música caribeña, en donde el mambo (como música de baile) y el bolero (como parte de la cancionística latinoamericana) terminaron imponiéndose sobre el tango y el jazz. La desaparición del jazz como parte de las preferencias del gran público dio paso a una modalidad de jazz instrumental, con una fuerte intencionalidad rítmica (nuevamente denominada swing), un fraseo y entonación característicos y, por sobre todo, con la improvisación solística como eje en la interpretación.

Quienes despreciaban los convencionalismos del jazz melódico se inclinaron por el *hot jazz*, modalidad que sobrevivió al ocaso del jazz masivo de antaño. Al no ser ahora música de las masas, el *hot jazz* tuvo un espacio exclusivo en el Club de Jazz de Santiago (CJS), institución fundada en 1943 por aficionados, que en algunos casos eran también instrumentistas diletantes. Inicialmente el CJS fue un espacio de encuentro para estos aficionados, en donde se reunían para intercambiar información, hacer audiciones comentadas de discos y tocar sus instrumentos en una improvisada *jam session*, con la plena conciencia que no poseían la técnica y el oficio de los músicos profesionales que cultivaban este lenguaje y que a veces se dejaban oír en el Club.

El perfil de este aficionado era muy particular. Se trata de un instrumentista que no tiene la necesidad de tocar música para vivir de ésta, puesto que ejerce una profesión

liberal como médico, arquitecto o abogado. A su vez posee una relación más independiente con la música ya que (a diferencia del músico profesional) no tiene la obligación de tocar lo que exige el mercado o lo que está de moda. Ello llevó al aficionado a especializarse en su repertorio favorito, privilegiando el goce estético y el esparcimiento por sobre el desarrollo profesional en la música (Menanteau, 2003: 64).

En julio de 1945, y a partir de una crítica a los programas radiales que transmitían jazz, el comentarista Luis Miranda Larrahona manifestó en su columna de la revista Radiomanía:

Parece que las direcciones artísticas de ciertas emisoras (...) aún no se han dado cuenta de que el jazz va alcanzando cada día mayor arraigo entre los grupos intelectuales (quienes lo consideran como una de las expresiones artísticas más valiosas de esta época), y no se han dado la molestia de hacer distinción entre sus músicos más destacados y cualquier orquestilla de baile (Miranda, 1945:35).

Los aficionados se aglutinaron alrededor del CJS y se proyectaron a la sociedad chilena a través de múltiples actividades: realización de *jam sessions* en el CJS, producción de programas radiales, edición de una revista especializada y producción de fonogramas. Este accionar fue un modelo para otros clubes de jazz que surgieron luego en provincia.

Estos aficionados asumieron el jazz bajo un nuevo concepto (en comparación al período anterior, marcado por su condición de música popularailable y cantable), el cual quedó plasmado en el Título Primero de sus estatutos, oficializados en 1951: “El Club de Jazz de Santiago tiene por objeto agrupar en una organización estable y permanente a todas las personas que tengan interés en estudiar, practicar, ejecutar y difundir el arte denominado jazz”.

Incluso se aventuraron a una caracterización de lo que se consideraba jazz; para ellos esta música debía cumplir con 5 prerrequisitos:

a) Origen musical afronorteamericano; b) Ritmo binario, continuo y sincopado; c) Interpretación creativa, esto es, primacía de la inventiva en la ejecución sobre la composición que se interpreta; d) Acentuado predominio de la improvisación a base de una estructura rítmica y armónica preestablecida; y e) Empleo en la ejecución instrumental y vocal de ciertos elementos típicos de la música afronorteamericana, que hacen imposible su fijación mediante signos convencionales, por cuanto su valor definitivo no se encuentra determinado en el pentagrama sino que en el instante de ser concebida y ejecutada (Estatutos del Club de Jazz de Santiago, 1951:1).

De esta lectura de estatutos se deduce que los socios del CJS asumieron el jazz como “un arte que debía ser valorado y difundido debidamente”, según lo declaró el abogado Sergio Pizarro (1917-2002), uno de los fundadores del Club en 1943.

Pero esta segunda etapa en la historia del jazz en Chile no fue tan estable ni tan pacífica como la primera, ya que a principios de los años 50 se hizo sentir el impacto del bebop, un nuevo estilo del jazz norteamericano que representó un punto de quiebre entre la tradición y modernidad de este lenguaje. Al igual que en Estados Unidos y en Europa, la irrupción del bebop en Chile no estuvo exenta de polémica y discusiones respecto a su condición de música de jazz. A la discusión conceptual se le sumó el hecho concreto que no podía ser interpretado por instrumentistas promedio dentro del ámbito de los aficionados; quien quisiera tocar bebop (y por extensión tocar jazz moderno) debía poseer una técnica superior, a la altura de las exigencias de los nuevos estilos que surgían en la matriz norteamericana.

Así las cosas, la primera generación de instrumentistas aficionados a los estilos dixieland o swing de los años veinte, treinta y cuarenta dio paso a una nueva generación que (a partir de los años cincuenta y sesenta) se identificaba con el bebop, el cool jazz, el hard bop y el free jazz. En una asamblea general realizada a fines de 1960 se acordó dividir el CJS en dos, rematándose el mobiliario y los instrumentos que se habían comprado con el paso de los años. Un socio tradicionalista remató todo para el club original, de modo que los modernos debieron establecerse en el segundo piso de la sede.

La crisis interna incluso fue ventilada por la prensa escrita, consignándose la opinión de los tradicionalistas quienes consideraban que el moderno “no es jazz” y que sus cultores son “afectados y siúticos”. Del mismo modo quedó establecida la opinión de Eduardo Núñez, empleado bancario y clarinetista del ala moderna, quien calificaba a los tradicionalistas de “cavernícolas y retrógrados”.

El mismo aficionado nos da una pista respecto del perfil social y generacional de quienes se reunían en el CJS, al afirmar “aquí no hay coléricos, todos usamos corbata y tenemos nuestras ocupaciones o estudiamos”. Ello constituye una interesante diferenciación en un país ya afectado por la influencia del rock and roll. “Coléricos” era la expresión usada comúnmente en Chile para identificar al público juvenil adicto al rock and roll. Eduardo Núñez termina afirmando:

El jazz tradicional es más primitivo, más directo. Seguramente llega más al grueso del público. El jazz moderno ha perfeccionado el empleo de los instrumentos y enriquecido las posibilidades armónicas del jazz (...) El tradicional no corresponde al espíritu de nuestra época.

Más allá de lo anecdótico que resultan las primeras declaraciones, podemos deducir que nuevamente es el ansia de modernidad el motor que impulsa a estos aficionados a buscar en los nuevos estilos de jazz una expresión que los identifique como representantes de una época contemporánea, así como también que los ubique en un sector diferenciado respecto tanto del jazz tradicional como de otras músicas de su época.

También disponemos de la opinión más especializada del pianista Omar Nahuel, que en 1961 expresó:

El jazz moderno da una nueva perspectiva al instrumento, es comparable a la música de cámara. No levanta a la masa como el jazz tradicional. En eso se produce un fenómeno similar a la literatura o a la música contemporánea: el público queda un poco atrás ante las nuevas corrientes (Menanteau, 2003:87).

Cabe destacar que Omar Nahuel (1936-1969) fue el primer gran exponente del jazz moderno en Chile. Su toque pianístico marcó un antes y un después en la historia del jazz local; además grabó el primer LP de un grupo chileno de jazz en 1963, y se instaló con su propio club de jazz, en donde consiguió desarrollarse como músico profesional interpretando exclusivamente repertorio moderno.

Contemporáneamente a Nahuel, hubo músicos que partieron como aficionados en grupos de jazz tradicional y luego se modernizaron y (además) se profesionalizaron, como el saxofonista Patricio Ramírez, el pianista Mariano Casanova, y el contrabajista y pianista Roberto Lecaros. Todos ellos tuvieron estudios musicales académicos y se destacaron en el cultivo del bebop y hard bop, al tiempo que eran músicos profesionales que grababan jingles, música de películas y se desempeñaban como músicos de sesión en distintos ámbitos de la música popular.

A mediados de los años sesenta se hizo sentir en Chile la influencia del free jazz, momento en el cual el pianista y compositor Manuel Villarroel (1944) apareció como figura principal, generando un pequeño núcleo adicto a esta tendencia. Villarroel luego se radicó en Francia, donde continuó con sus proyectos *avant-garde* con el grupo Machi-Oul, una curiosa *big band* de free jazz.

Por otra parte el jazz eléctrico (cuyo modelo fueron los proyectos de Miles Davis) comenzó a desarrollarse a principios de los años setenta, impulsado en Chile por el bajista peruano Enrique Luna, quien fundó el grupo Fusión. Allí se impusieron las composiciones modales, el instrumental eléctrico, el *beat* del rock y el concepto armónico e improvisatorio del jazz moderno, todo ello llevado a cabo por músicos profesionales como el trompetista uruguayo Daniel Lencina, el saxofonista boliviano David Estanovich, el baterista Orlando Avendaño (quien venía de grabar con Omar

Nahuel y el conjunto pop Los Bric a Brac), el tecladista Mario Lecaros y el percusionista Santiago Salas, entre otros. El grupo Fusión grabó un LP en 1975, poco antes de su disolución.

Otro referente de jazz eléctrico fue el grupo Aquila, formado en 1974 por el vibrafonista Guillermo Rifo (1945), percusionista y compositor docto con una dilatada trayectoria en el ámbito de la música popular. En Aquila Rifo fue secundado por músicos profesionales y jazzistas aficionados.

### **3. La fusión criolla**

Hasta el golpe de estado de septiembre de 1973 la sociedad chilena dispuso de un variado ambiente para la vida nocturna. Hasta entonces la música popular de moda era ejecutada en vivo en un circuito que incluía restaurantes, boites, salones de té, confiterías y quintas de recreo. Se bailaba en clubes nocturnos y en discotecas, y hasta mediados de los años 60 los auditorios radiales reunían a un público incondicional que acudía a oír y ver a los cantantes y conjuntos de cada elenco radial.

El circuito de jazz era bastante minoritario, existiendo al amparo de algunos institutos binacionales y universidades, algunos locales nocturnos y, por sobre todo, el Club de Jazz de Santiago. Allí siguió campeando el jazz tradicional, secundado por el moderno una vez que se fueron puliendo las diferencias estilísticas al interior de esta institución.

Los efectos de la dictadura militar sobre estos circuitos de difusión de música popular y jazz fueron desastrosos. Los años de toque de queda significaron el fin de la vida nocturna y la bohemia intelectual, a lo cual se sumó la represión de las ideas de izquierda. Hubo repertorios musicales que fueron proscritos. Interpretar canciones de Violeta Parra como “Gracias a la vida” o “Volver a los 17” resultaba sospechoso para la

autoridad, de modo que muchas veces los músicos debían contar con el permiso de la gobernación militar respectiva para ejecutarlas, aunque fuesen arreglos puramente instrumentales. Del mismo modo resultaba abiertamente comprometedor el ejecutar música andina, como la asociada a las propuestas de Inti Illimani o Quilapayún. El efecto inmediato de esta represión fue que retardó la fusión de la música tradicional con el lenguaje jazzístico.

La fusión a partir de la música tradicional de la zona central de Chile fue iniciada por Guillermo Rifo con el conjunto Hindemith 76. Este conjunto nació al amparo de la Universidad Católica y estuvo constituido por músicos académicos, a excepción del baterista Orlando Avendaño quien provenía del mundo de la música popular y el jazz, siendo el único integrante que no leía partituras. Precisamente fue Avendaño quien dio a los arreglos de Rifo un toque de swing, el cual representó la presencia minoritaria del jazz en una fusión dominada por la mezcla entre los ritmos de la música tradicional chilena y los procedimientos, arreglos y sonoridades venidas de la música académica.

Guillermo Rifo continuó luego su exploración con el grupo Latinomúsicaviva, contando con la participación de músicos académicos y otros venidos de la música popular, el rock y el jazz. Pero, a pesar de la favorable crítica obtenida en el ambiente musical, ambas experiencias no se proyectaron en el tiempo y tampoco prendieron dentro de la disminuida escena del jazz local en los siguientes 15 años.

En 1990 el bajista y compositor Pablo Lecaros (1957) comenzó a desviarse del jazz fusión heredero de Miles Davis y Weather Report, generando el primer aporte efectivo para una fusión orgánica desde el lenguaje jazzístico en combinación con la tonada, la música altiplánica y la música mapuche. Su “Tonada para la Pachamama”, grabada por primera vez en 1990, representó el principio de una nueva y decisiva etapa

en la historia del jazz en Chile. Resulta significativo que en los años 80 Lecaros integró el grupo de jazz fusión Cometa, el cual luego actuó como banda de apoyo en el disco *Enlaces* de Isabel Parra (grabado en Argentina), así como también en la gira chilena promocional del mismo, una vez que Isabel logró retornar a Chile poco antes del plebiscito que puso fin a la dictadura de Pinochet.

Socios de Lecaros en esta experiencia fueron el joven guitarrista Ángel Parra y el baterista Pedro Greene (1949). Este último declaró:

Había temas de la Isabel que me producían una emoción muy fuerte, que nunca pensé que me iba a pasar eso con ese tipo de música; yo creía que esas cosas me ocurrían sólo con el rock, con Miles Davis o Coltrane... Se produjo de repente una magia tan feroz con esa música que sobre todo al Pablo Lecaros y a mí nos conectó con nuestra infancia, con el hecho de haber nacido y sido criado acá (Menanteau, 2003:123).

Con este nuevo espíritu, Lecaros y Greene fundaron en 1992 el trío La Marraqueta, junto al tecladista Andrés Pollak. En 1999 el grupo grabó el tema "Sayhueque", culminación de un proceso en el cual lograron integrar orgánicamente ritmos y sonoridades mapuches con el formato y el concepto improvisatorio del jazz fusión que venían practicando desde la década anterior.

Luego de pasar revista a la dinámica histórica del jazz en Chile podemos concluir dos situaciones. Primero, que la práctica del jazz en Chile ha transitado por 3 etapas bien diferenciadas, logrando proyectarse más allá de aquel momento inicial en que parecía ser un caso más de música de moda, condenada por el mercado a ser producto de consumo masivo para luego ser olvidada. Y segundo, que su tercera etapa (caracterizada por la integración entre el lenguaje jazzístico y la música tradicional chilena) posee el mérito de constituirse en otro ejemplo latinoamericano de música con autonomía estilística, es decir, ha logrado generar una práctica musical que se asume a partir de una combinación creativa entre lo propio y lo ajeno.

## **Bibliografía**

Garrido, Pablo. 1939.

“Luis Silva, la guitarra y el hot jazz”. En *Las Últimas Noticias*, 3/5/1939.

González, Juan Pablo. 1982.

*Música popular escuchada en Chile durante la década de 1930*. Tesis, Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Menanteau, Álvaro. 2003.

*Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocholibros Editores.

Miranda Larrahona, Luis. 1945.

*Hot Jazz*. En *Radiomanía*, 28, 1945: 35.

## **Discografía**

Alsur. 1988. *Alsur*. Alerce ALC-626, Cas.

Ángel Parra Trío. 2000. *No pega ni junta*. Alerce CDAE 0410, CD.

Aquila. 1974. *Aquila*. Alba ALD-005, LP.

Fusión. 1975. *Top soul*. Alba ALD-041, LP.

Hindemith 76. 1976. *In Musica*. EMI SLDC- 42018, LP.

La Marraqueta. 2000. *Sayhueque*. Caleta C00- 001, CD.

Lecaros, Mario. 1998. *Septiembre*. Los Alpes/Bloom Music, CD.

Menanteau, Álvaro, compilador. 2003. *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocholibros Editores, CD.

Nahuel Jazz Quartet. 1963. *Nahuel Jazz Quartet*. L.R 4, LP.

Village Trío, 1965. Village Trío. Ediciones Orpal LP-75, LP.