

# *Jazz en Chile: su historia y función social<sup>1</sup>*

## *Jazz in Chile: its history and social function*

*por*

Álvaro Menanteau

Musicólogo, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música,

Santiago, Chile

amenanteau@emoderna.cl

Este artículo presenta una visión general de la historia del jazz en Chile que destaca la función social de esta música y el cambio que tuvo a través del tiempo. Estos cambios se relacionaron con diferentes valoraciones de la práctica jazzística local. En un principio el jazz fue música popular masiva. Posteriormente fue 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 asumieron la práctica del jazz como una plataforma para fusionar el lenguaje jazzístico con recursos tomados de la música tradicional chilena. Este tránsito del jazz en Chile está cruzado por factores socioeconómicos y estéticos, que se analizan en el trabajo.

**Palabras clave:** Jazz, Chile, función social, fusión.

*The article presents an overview of the history of jazz in Chile on the basis of the social function of jazz and the changes it has undergone over the years in terms of the values it has represented for Chilean society. Initially jazz was considered as mass popular music. Afterwards it was valued in aesthetic terms by a group belonging to the elite of Chilean society. Many of them belonged to non-music professions and in some cases were amateur musicians. Most recently professional musicians took up jazz as the basis for combining the jazz style with elements belonging to traditional music of Chile. This process in Chile is also influenced by social, economic and aesthetic aspects which are explored in this article.*

**Key words:** Jazz, Chile, social function, fusion.

### 1. JAZZ COMO MÚSICA POPULAR

El jazz comenzó a ser cultivado en Chile a principios de la década de 1920. El compositor docto y musicólogo 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 (Garrido 1935:40), la cual seguía el modelo impuesto por el director norteamericano Paul Whiteman. Estaba con-

<sup>1</sup>Versión revisada de la interpretación del libro *Historia del jazz en Chile*, contenida en la ponencia "Función social del jazz en Chile", expuesta por el autor en el VI Congreso de IASPM-AL realizado en Buenos Aires el año 2005.

formada por 3 violines, 3 saxofones, 2 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 y la llegada del cine sonoro. La música popular de la época estuvo representada por especies musicales tales 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 la década de 1930, siendo superado por la canción y seguido por el tango y la tonada<sup>2</sup>.

En este primer período de la historia del jazz en Chile, que se desarrolló hasta fines de la década de 1940, 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, a la grabación de discos y la edición de partituras. El jazz se bailó bajo la etiqueta genérica de *swing*, se cantó bajo la modalidad del fox-canción y fue disfrutado en audiciones bajo la denominación de “jazz melódico”, con melodías de todo tipo interpretadas en clave de jazz a partir de arreglos orquestales escritos, en los cuales no cabía la posibilidad de improvisar solos.

El uso del jazz como repertorio de música popular quedó de manifiesto en la práctica de las orquestas de baile identificadas como “la jazz”, que cultivaba tanto el repertorio latinoamericanoailable (rumba, conga, samba) como el norteamericano, con énfasis en el jazz bailado y el fox canción. Exponentes de esta modali-



Foto 1. Orquesta de Bernardo Lacasia en 1936, con Mario Escobar en saxo tenor.

<sup>2</sup>González 1982:54; cf. además González-Rolle 2004: 464, 563-566.

dad fueron los directores de orquesta Buddy Day, Isidro Benítez, Antonio La Manna y Bernardo Lacasia, en cuya orquesta tocaba el saxofonista tenor Mario Escobar. Este músico popular fue el primer saxofonista de importancia en el circuito del jazz chileno.

En cuanto a la función social del jazz, éste formaba parte del ansia de modernidad representada por el creciente 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 desde los Estados Unidos. No es casualidad que los principales sellos discográficos activos en nuestra región fuesen RCA Victor y Columbia, compañías norteamericanas pioneras desde 1902 en la difusión masiva de música popular a través del disco.

Estados Unidos no sólo exportaba su tecnología, sino que además su cultura de masas, cuyo dinamismo fue asociado al espíritu de la modernidad en el siglo XX<sup>3</sup>. En este contexto, la exportación del jazz como un símbolo de la cultura popular norteamericana fue parte de este proceso.

El primer escrito acerca del jazz fue publicado en Chile en 1927 por la revista *Marsyas*. Lo firmaba Filomena Salas, quien indicaba que se basaba “sobre un estudio de Arthur Hoerée”<sup>4</sup>. Hacía un llamado a estudiar atentamente los principios que rigen al jazz, de modo de superar los prejuicios “que hacen de él un producto del exotismo bárbaro y de la anarquía decadente”, puesto que:

El jazz ofrece una perfecta cohesión de elementos musicales: desarrollo de la forma, armonización correcta, singular riqueza rítmica, y sobre todo, la más sorprendente unidad de estilo, que logra fundir en sus creaciones muy distintos aportes bajo un sello peculiar e inconfundible<sup>5</sup>.

Este artículo incluía además un juicio de valor estético, el cual se apoyaba en la comparación con las técnicas de la música de arte europeas y en la influencia que el jazz tenía en la vanguardia de esa época, señalando para este efecto los casos de Stravinsky y Milhaud. A modo de conclusión declaraba que el jazz hace gala de un “intenso significado expresivo”, caracterizado por la sucesión de variados estados de ánimo, “que oscilan de la bufonería chispeante a la tristeza nostálgica más intensa”; así, en esta “contradicción sentimental [...] el mundo moderno encuentra un eco de su propia inquietud”<sup>6</sup>.

El cine norteamericano también ayudó a potenciar este discurso. El encanto de Hollywood se vio reforzado con la aparición 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 no por el baile,

<sup>3</sup>Brünner 2002:154.

<sup>4</sup>Creemos que se trata de una traducción de un escrito de Hoerée, aparecido en la publicación francesa *La Revue Musicale*.

<sup>5</sup>Salas 1927: 317.

<sup>6</sup>Salas 1927: 321.

sino por las secciones de improvisación a cargo de solistas destacados. Precisamente fue ese público el encargado de proyectar la práctica del jazz más allá de este primer período, una vez que el repertorio jazzístico dejó de ser masivo.

## 2. MÁS ALLÁ DE LA MODA

A fines de la década de 1940 se produjo en Chile una mayor presencia de música caribeña, en la que el mambo y el bolero se imponían por sobre el tango y el jazz. Si bien el jazz dejó de ser música popular masiva, siguió practicándose una modalidad que existía desde antes. Esta modalidad era denominada *hot jazz*, y se caracterizaba por su énfasis en recursos tales como el fraseo, la entonación, la ejecución rítmica definida como *swingy*, por sobre todo, con la alternancia de improvisaciones como eje de la creación *ex tempore*, es decir, de la composición “sobre la marcha”<sup>7</sup>.

Al no ser más música masiva, el *hot jazz* tuvo un espacio exclusivo en el Club de Jazz de Santiago (CJS), institución fundada en 1943 por un puñado de aficionados, que en algunos casos eran también instrumentistas aficionados. Inicialmente el CJS fue un espacio de encuentro para estos aficionados, en el que se reunían para intercambiar información, realizar audiciones comentadas de discos y tocar sus instrumentos en una improvisada *jam session*. Estos instrumentistas aficionados estaban conscientes que no poseían la técnica y el oficio de los músicos profesionales los que sí podían cultivar este lenguaje (y quienes a veces se presentaban en el CJS). Al mismo tiempo reconocían las diferencias sociales que separaban a los músicos profesionales y aficionados.

El perfil de este aficionado era muy particular. Se trataba de un instrumentista que no tiene la necesidad de tocar música para vivir de ella, puesto que ejerce una profesión liberal como médico, arquitecto o abogado. A su vez poseía 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<sup>8</sup>.

En julio de 1945, y a partir de una crítica a los programas radiales que transmitían jazz, el comentarista Luis Miranda Larrahona (también vinculado al CJS) manifestó en su columna de la revista *Radiomanía*, lo siguiente:

“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”<sup>9</sup>.

Los aficionados que se aglutinaron alrededor del CJS proyectaron el *hot jazz* a la sociedad chilena a través de múltiples actividades: realización de *jam sessions*

<sup>7</sup>Brownell 1994: 9.

<sup>8</sup>Menanteau, 2006: 66.

<sup>9</sup>Miranda, 1945: 35.

en el CJS, producción de programas radiales, edición de una revista especializada y producción de fonogramas. Entre 1944 y 1945 el CJS produjo la grabación de los primeros registros fonográficos de *hot jazz* en Chile, con el conjunto Ases Chilenos del Jazz bajo el sello RCA Victor. Este accionar fue un modelo para otros clubes de jazz que surgieron posteriormente en ciudades como Concepción (1944), Valparaíso (1954), Los Ángeles (1957) y Temuco (1961).



Foto 2. Solistas del grupo Ases Chilenos del Jazz, 1944. Mario Escobar (saxo tenor), Woody Wolf (clarinete), Ángel Valdés (trombón) y Lucho Aránguiz (trompeta).

Los aficionados asumieron el jazz bajo un nuevo concepto, el cual quedó plasmado en el Título Primero de los estatutos del CJS, 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 que era el jazz como objeto de culto; para ellos esta música debía cumplir con 5 requisitos:

“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”<sup>10</sup>.

<sup>10</sup>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.



Foto 3. Miembros del Club de Jazz de Santiago, 1952.

A principios de la década de 1950 se dio a conocer en el medio chileno el *bebop*, un nuevo estilo del jazz norteamericano que constituyó un punto de quiebre entre la tradición y la 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 de que no podía ser interpretado por un instrumentista promedio dentro del ámbito de los aficionados<sup>11</sup>. Quien deseara tocar *bebop* debía poseer una técnica superior, a la altura de las exigencias de los nuevos estilos que surgían en la matriz norteamericana.

La primera generación de instrumentistas aficionados a los estilos dixieland o swing de los años 20, 30 y 40 dio paso a una nueva generación que se identificaba con el *bebop*, el *cool jazz*, el *hard bop* y el *free jazz*, estilos que fueron agrupados bajo la denominación “jazz moderno”, en oposición al “jazz tradicional”. En una asamblea general realizada a fines de 1960 se acordó dividir el CJS en dos, y se procedió a rematar 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 el sector de los modernos debió establecerse en el segundo piso de la sede.

<sup>11</sup>Al *bebop* se le cuestionaba su virtuosismo extremo, expresado en la improvisación sobre armonías más complejas, y, además, por la velocidad de su interpretación. Esta última característica conducía a la pérdida del tradicional fraseo ternario del *swing*, con lo cual los detractores argumentaban que el *bebop* no era jazz (Panassié 1961: 153).



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 calificaban sus cultores como “afectados y siúuticos”. Del mismo modo quedó establecida la opinión de los modernistas, quienes calificaban a los tradicionalistas de “cavernícolas y retrógrados”.



Foto 4. Recorte de nota de prensa publicada el 1 de marzo de 1961, p. 28, en una revista no identificada.

Un artículo publicado en 1961 proporciona una pista respecto del perfil social y generacional de quienes (a pesar de la pugna interna) se reunían en el CJS: “aquí no hay coléricos, todos usamos corbata y tenemos nuestras ocupaciones o estudiamos”. Ello constituye una reflexión de autoconciencia en un país ya afectado por la influencia del *rock and roll* como expresión de una nueva modernidad, la de la cultura juvenil<sup>12</sup>. Un aficionado al jazz moderno sentenciaba:

“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”.<sup>13</sup>

Nuevamente, el ansia de modernidad es el motor que impulsa a estos aficionados a buscar en los nuevos estilos de jazz una expresión que los identifique

<sup>12</sup>“Coléricos” era la expresión usada comúnmente en Chile para identificar al público juvenil adicto al *rock and roll*.

<sup>13</sup>Menanteau 2006: 89.

como representantes de una época contemporánea. Al mismo tiempo, su actitud los ubica en un sector diferenciado respecto del jazz tradicional de antaño, como de otras músicas de su época.

También disponemos de la opinión 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”<sup>14</sup>.

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 el que consiguió desarrollarse como músico profesional interpretando exclusivamente repertorio de jazz moderno.



Foto 5. El pianista Omar Nahuel, 1969.

Otros músicos contemporáneos a Nahuel se iniciaron como aficionados en grupos de jazz tradicional y luego se modernizaron y profesionalizaron. Entre ellos figura el saxofonista Patricio Ramírez, el pianista Mariano Casanova, y el contrabajista y pianista Roberto Lecaros. Todos ellos cursaron estudios musicales

<sup>14</sup>Menanteau, 2006: 89.



académicos y se destacaron en el cultivo del *bebop* y *hard bop*. Como músicos profesionales además grababan jingles, música de películas y se desempeñaban como músicos de sesión en distintos ámbitos de la música popular.

A mediados de los años 60 se hizo sentir en Chile la influencia del *free jazz*. Fue entonces que el pianista y compositor Manuel Villarroel (1944) apareció como figura principal, generando un pequeño núcleo que desarrolló la improvisación atonal. 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*.

El jazz eléctrico (cuyo modelo fueron los proyectos de Miles Davis) comenzó a desarrollarse a principios de la década de 1970. El iniciador de este estilo en Chile fue el bajista Enrique Luna (Lima, 1946), quien fundó el grupo Fusión. Se impusieron entonces las composiciones modales, el instrumental eléctrico, el *beat* del *rock* y el concepto armónico e improvisatorio del jazz moderno. Todo esto fue llevado a cabo por músicos profesionales tales 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.



Foto 6. El grupo Fusión, 1974.

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. Además de Rifo, el grupo Aquila fue integrado por músicos profesionales y jazzistas aficionados.

### 3. LA FUSIÓN CRIOLLA

Hasta el golpe de Estado del 11 septiembre de 1973 la sociedad chilena dispuso de un activo y variado ambiente para la vida nocturna, en el que la música popular de moda era ejecutada en restaurantes, *boîtes*, salones de té, confiterías y quintas de recreo. Se bailaba en clubes nocturnos y en discotecas. 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 exclusivos de cada elenco radial.

El circuito de jazz era bastante minoritario. Existió al amparo de algunos institutos binacionales y universidades, algunos locales nocturnos y, por sobre todo, los clubes de jazz. Allí continuó el cultivo del jazz tradicional y el jazz moderno una vez que se apaciguaron las diferencias estilísticas.

Los efectos de la dictadura militar sobre estos circuitos de difusión de música popular y jazz fueron desastrosos. La implantación del toque de queda por tantos años significó 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 tales como *Gracias a la vida* o *Volver a los 17* resultaba sospechoso para la autoridad. Muchas veces los músicos debieron contar con el permiso de la gobernación militar respectiva para ejecutarlas, aunque fuese en arreglos puramente instrumentales. Del mismo modo resultaba comprometedor ejecutar música andina, como es aquella asociada a las propuestas de Inti Illimani o Quilapayún. El efecto inmediato de esta represión incidió en el retardo de 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 (1945) en el conjunto Hindemith 76. Esta agrupación nació a mediados de la década de 1970 al amparo de la Universidad Católica y estuvo constituida por músicos académicos, a excepción del baterista Orlando Avendaño quien provenía del mundo de la música popular y el jazz. Él fue el único integrante de este conjunto que no leía partituras. Precisamente fue Avendaño quien dio a las composiciones y arreglos de Rifo un toque de *swing*, como presencia del jazz en una fusión dominada por la mezcla entre los ritmos de la música tradicional chilena y los procedimientos, arreglos y sonoridades provenientes de la música docta.

Guillermo Rifo continuó esta exploración con el grupo Latinomúsicaviva. Para ello contó con la participación de músicos académicos, de la música popular, el rock y el jazz. 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) empezó a desviarse del jazz fusión, heredero de Miles Davis y Weather Report, para generar el primer



Foto 7. Conjunto Hindemith 76, 1977. Carlos Vera, Emilio Donatucci, Guillermo Rifo, Alberto Harms y Adolfo Flores.

aporte efectivo a una fusión orgánica desde el lenguaje jazzístico 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.

A mediados de la década de 1980 Lecaros integró el grupo Cometa, agrupación de jazz fusión que luego actuó como banda de apoyo en la grabación del disco *Enlaces* de Isabel Parra. El grupo Cometa también acompañó a esta cantante en la gira chilena promocional del disco, una vez que Isabel Parra logró retornar a Chile poco antes del plebiscito que puso fin a la dictadura de Pinochet, el año 1988.

Socios de Lecaros en esta experiencia fueron el joven guitarrista Ángel Parra y el baterista Pedro Greene (1949). A propósito de esta experiencia, Greene 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”<sup>15</sup>.

<sup>15</sup>Menanteau, 2003: 123.

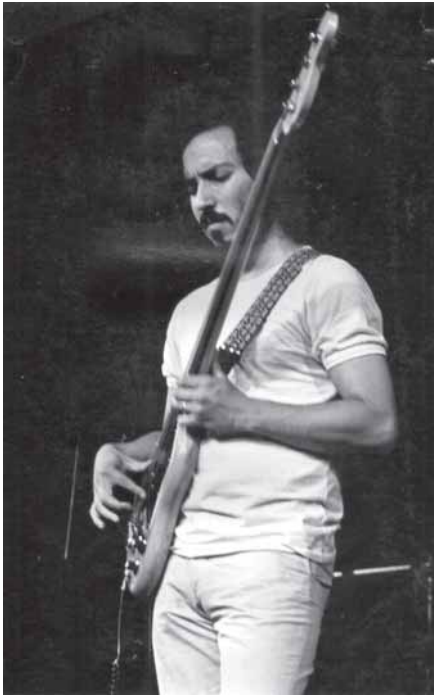


Foto 8. Pablo Lecaros, 1984.

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*, como 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.

La experiencia desarrollada por La Marraqueta ha instalado en el circuito del jazz chileno la práctica de fusionar recursos de la música tradicional chilena (ya sea huayno, tonada o folclor mapuche) con el lenguaje del jazz moderno. De este modo, las nuevas generaciones de jazzistas adquirieron la costumbre de integrar estas fusiones en su repertorio. El grupo Vernáculo (formado por los hermanos Cuturrufu) basa su fusión en la religiosidad y el culto sincrético de Andacollo, la *big band* 3 x

Luca Jazz Band alterna tonadas jazzeadas junto a arreglos en estilo *swing*, el grupo Horeja mezcla *jazz rock* y *hard core* con temáticas, ritmos y melodías mapuches y selk'nam, y el Ángel Parra Trío reivindica la música popular chilena anterior a 1970 sin abandonar el eje jazzístico.

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN (TRANSITORIA)

Luego de pasar revista a la dinámica histórica del jazz en Chile a la luz de su función social, podemos establecer dos conclusiones. Primero, que la práctica del jazz en Chile ha transitado por tres etapas bien diferenciadas, y se ha logrado proyectar más allá del 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. Los diferentes estilos de jazz generados en la metrópolis han sido (y siguen siendo) cultivados en Chile como reflejo del ansia de modernidad del ciudadano de la periferia. La función social que se le ha dado al jazz en nuestro suelo ha ido cambiando de acuerdo a las expectativas que en esta música han cifrado los diferentes creadores y consumidores de jazz. Desde ser una música para el divertimento social masivo, pasó a ser patrimonio de una élite de aficionados que veían en esta música un rasgo diferenciador ante el universo expansivo de la música popular de la segunda mitad del siglo XX.

En segundo lugar, se advierte que su tercera etapa (caracterizada por la integración entre el lenguaje jazzístico y músicas tradicionales locales) posee el mérito de constituirse en otro ejemplo latinoamericano de música con autonomía estilística<sup>16</sup>. Es decir, en esta etapa se ha logrado generar una práctica musical, sobre la base de una combinación creativa entre lo propio y lo ajeno, de modo que al integrar algo característico de la cultura local con una corriente externa impuesta desde un afán hegemónico, se ha dado el primer paso para llegar a ser universal.

## BIBLIOGRAFÍA

- BROWNELL, JOHN  
1994 “Analytical models of jazz improvisation”, *Jazz Forschung*, N° 26, pp. 9-29.
- BRÜNNER, JOSÉ JOAQUÍN  
2002 [primera edición 1998]. *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, Chile S.A.
- CLUB DE JAZZ, Santiago. *Estatutos*. Copia mecanografiada de fecha 2 de octubre de 1951, redactada por el Notario Público don Luis Azócar Álvarez.
- GARRIDO, PABLO  
1935 “Recuento integral del jazz en Chile, I”, *Para Todos*, I/29 (10 de junio), pp. 40-41.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO  
1982 *Música popular escuchada en Chile durante la década de 1930*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Musicología, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 490 pp.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE  
2004 *Historia social de la música popular en Chile, 1890 - 1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.
- HOERÉE, ARTHUR  
1927 “Le jazz”, *La Revue Musicale*, VIII/11 (1 de octubre), pp. 213-241.
- MENANTEAU, ÁLVARO  
2003 [1ª edición]. *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores.  
2006 [2ª edición]. *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores.
- MIRANDA LARRAHONA, LUIS  
1945 “Hot Jazz”, *Radiomanía*, 28, p.35.
- PANASSIÉ, HUGHES  
1961 [1942] *Historia del verdadero jazz*. Barcelona: Seix Barral.
- SALAS DE ORREGO, FILOMENA  
1927 “El jazz”, *Marsyas* 1/9, pp. 317-321.

<sup>16</sup>Casos de autonomía estilística en América Latina son, por ejemplo, el bossa nova, la música de Piazzolla o la Nueva Trova cubana.