

Los factores socioculturales e institucionales que han moldeado la presencia femenina en el jazz colombiano

Alejandro Montañez Correa ¹;
Andrés Emilio Mira Olarte ²

RESUMEN

Esta investigación analiza la evolución de los factores sociales, culturales e institucionales que han influido en la visibilidad y participación de las mujeres en el jazz colombiano.

Mediante un enfoque histórico y cualitativo, se examinan fuentes documentales y entrevistas con músicas de diversas generaciones para identificar barreras, avances y desafíos actuales. Los resultados muestran que, aunque ha habido mayor inclusión femenina, persisten obstáculos estructurales como estereotipos de género, falta de referentes y un escrutinio más riguroso sobre las músicas. Además, las dinámicas competitivas de formación han limitado su acceso equitativo a oportunidades. La investigación concluye que, pese a los avances históricos que han dado más oportunidades para las mujeres músicas, aún se requieren esfuerzos desde la educación, la industria y la sociedad para mitigar estas dinámicas excluyentes, fomentar espacios de representación femenina y reformular modelos de enseñanza que sensibilicen sobre estas problemáticas y promuevan una participación más equitativa.

PALABRAS CLAVE: Jazz colombiano, estereotipos de género, visibilidad femenina, barreras socioculturales e históricas

ABSTRACT

This research analyzes the evolution of the social, cultural, and institutional factors that have influenced the visibility and participation of women in Colombian jazz. Through a historical and qualitative approach, documentary sources and interviews with musicians from different generations are examined to identify historical barriers, progress, and current challenges. The results show that, although female inclusion has increased, structural obstacles persist, such as gender stereotypes, a lack of role models, and stricter scrutiny of female musicians. Additionally, competitive training dynamics have limited their equitable access to opportunities. The research concludes that, despite the improvement and access to opportunities within the industry for female musicians, further efforts are needed in education, the music industry, and society to mitigate these exclusionary dynamics, foster spaces for female representation, and reform teaching models that raise awareness of these issues and promote more equitable participation.

KEYWORDS: *Colombian jazz, gender stereotypes, female visibility, sociocultural and historical barriers*

INTRODUCCIÓN

El jazz ha sido un género musical de profunda influencia global, caracterizado por su capacidad de transformación y adaptación a diferentes contextos culturales. En Colombia, su desarrollo ha estado marcado por la fusión con ritmos nativos y por un proceso de consolidación que, a lo largo del siglo XX, permitió su inserción en el panorama musical del país. Sin embargo, la participación de las mujeres en la escena del jazz colombiano ha estado históricamente restringida como consecuencia

de diversos factores sociales, culturales e institucionales que han limitado su visibilidad y oportunidades dentro de la industria. Por este motivo, este estudio busca analizar la evolución de dichas restricciones y cómo los cambios recientes han impactado las trayectorias profesionales de las mujeres en el género.

A lo largo de la historia del jazz, las mujeres han enfrentado barreras que han condicionado su acceso y reconocimiento en la industria musical. Aunque figuras como Billie Holiday, Ella Fitzgerald y Mary Lou Williams lograron destacarse a nivel internacional, la contribución femenina al jazz ha sido frecuentemente minimizada o invisibilizada. En Colombia, esta narrativa no ha sido diferente; la presencia femenina en el jazz ha sido tradicionalmente relegada a roles de vocalistas, mientras que la interpretación instrumental y la composición han permanecido dominadas por los hombres. Con el tiempo, sin embargo, las mujeres han desafiado estas normas, logrando mayor reconocimiento y participación en el género.

El objetivo de esta investigación es evaluar la forma en la que han cambiado los factores sociales, culturales e institucionales que han limitado la visibilidad y participación de las mujeres en el jazz colombiano. A través de un enfoque histórico y cualitativo, se analizaron fuentes documentales y se llevó a cabo entrevistas con mujeres músicas, con el fin de comprender cómo estas transformaciones han influido en sus trayectorias profesionales y en la evolución del jazz en el país. Este análisis permitirá identificar no solo las barreras persistentes, sino también los avances y estrategias que han facilitado la inclusión femenina en la escena jazzística del país.

El estudio se inscribe en un contexto de creciente reconocimiento del papel de las mujeres en la música y de un proceso global de revisión de los discursos tradicionales que han excluido su contribución. En Colombia, figuras como Lucía Pulido, Laura Lambuley y Maite Hontelé han demostrado que el jazz puede ser un espacio de innovación y diversidad, en el que la perspectiva femenina aporta nuevas dimensiones sonoras y narrativas.

Esta investigación busca contribuir a una mayor comprensión sobre la importancia de la igualdad de oportunidades en el jazz colombiano y sobre la necesidad de continuar promoviendo iniciativas que favorezcan la inclusión de las mujeres en todos los ámbitos del género. A través del análisis de los cambios históricos y de la identificación de los desafíos aún presentes en la industria, las dinámicas existentes en los espacios de formación y creación musical, y las ideas implantadas en nuestro subconsciente como consecuencia de la sociedad colombiana de estas últimas décadas, este estudio pretende aportar al debate sobre la equidad de género en la música y visibilizar el impacto de las mujeres en la revitalización e innovación del jazz en Colombia.

MARCO DE REFERENCIA

1) Contexto Histórico y Social del Jazz en Colombia:

a. Orígenes y Llegada del jazz a Colombia:

El jazz surgió en un contexto de intensa hibridación cultural en Nueva Orleans, donde múltiples culturas y tradiciones convergieron, dando lugar a nuevas expresiones artísticas. (Oliver, 2009). Nueva Orleans un epicentro de intercambio cultural, caracterizado por su diversidad étnica, un “crisol” donde las barreras entre culturas se fueron diluyendo. Esta ciudad, inicialmente bajo control francés y luego cedida a España, pasó a manos norteamericanas en 1803, y acumuló una mezcla de influencias de colonos europeos y culturas afrodescendientes provenientes del Caribe, África y el propio sur de Estados Unidos (Gioia, 2002). Esta amalgama de tradiciones resultó en una combinación de estructuras y prácticas musicales, ilustrando el concepto de hibridación de Néstor García Canclini, quien lo define como la combinación de elementos culturales diversos para generar nuevas dinámicas sociales (2005).

La música en Nueva Orleans se desarrolló en un contexto social marcadamente inflexible, donde las tradiciones católicas y latinas, aunque menos restrictivas que la influencia anglosajona y protestante predominante en otras ciudades norteamericanas, aún limitaban la plena expresión cultural de las comunidades afrodescendientes (Gioia, 2002). En este entorno, tal como explica Gioia, la Congo Square se convirtió en un espacio singular y necesario, donde los individuos afrodescendientes podían, aunque con restricciones, expresar su cultura y mantener vivas sus tradiciones en un ambiente de relativa libertad. No obstante, esta libertad era limitada; el racismo estructural continuaba afectando tanto a los músicos afroamericanos como a la difusión de sus expresiones artísticas en el territorio norteamericano (Hernández, 2022).

La primera llegada del jazz a Colombia, la cual ocurrió entre los años 1917 y 1940, fue posible gracias a los puertos del Caribe, como Cartagena y Barranquilla, donde el comercio marítimo y la migración facilitaron el contacto cultural con músicos y bandas de jazz provenientes de los Estados Unidos, México, y países bajo la influencia geopolítica o económica norteamericana (Oliver, 2009). En palabras de Muñoz Vélez:

“La historia musical de [...] la región Caribe, encuentra en la cultura bandística el amarre instrumental entre Europa y la organología vernacular nuestra: conjunto de gaitas cabeza de cera, caña de millo y juego de percusión de la que se sirvieron nuestros músicos para trasvasar una sonoridad tradicional a un nuevo formato orquestal.” (2007, p. 37).

La Orquesta Lorduy, fundada en 1923 en Cartagena, es considerada la primera banda de jazz del país, adaptando la música afroamericana a ritmos cubanos, sentando un precedente importante en la escena musical colombiana (Garay, 2024). Este intercambio cultural no solo amplió el panorama sonoro nacional, sino que también permitió que el jazz se empezara a difundir en los clubes sociales de la élite costeña, que organizaban bailes y eventos donde se encontraban tanto ritmos norteamericanos como locales (Oliver, 2009).

Muñoz Vélez señala esta paradoja al describir cómo, en distintas regiones del país, los puristas y escritores de la élite, inicialmente, rechazaban el jazz por considerarlo "música de negros" (2007). Sin embargo, tal como menciona el mismo autor, lo más irónico es que muchos de los que intentaron desacreditar este fenómeno, calificándolo de "simiesco", terminaron por aplaudirlo y adoptarlo dentro de sus propios círculos. A pesar de los prejuicios que existían entre las clases altas de Colombia hacia el jazz, al ser percibido como una música asociada con las clases bajas afrodescendientes de Norteamérica, esta novedosa expresión musical logró integrarse en los espacios de élite, como los clubes sociales, gracias a la fascinación de las familias más importantes del Caribe colombiano con las expresiones culturales extranjeras (Oliver, 2009).

Durante el auge de las orquestas de jazz en Colombia, estas animaban reuniones en la costa atlántica y se expandían al interior del país. Un ejemplo es el maestro Sosa, fundador de la Orquesta Jazz Band Sosa, quien falleció mientras su orquesta se presentaba a bordo de un barco en el río Magdalena, ruta clave entre la costa y el interior (Muñoz Vélez, 2007, p. 59). Al igual que el Mississippi o las vías ferroviarias en EE. UU., este río facilitó el transporte y la difusión cultural, creando "zonas de contacto" que impulsaron la expansión e hibridación del jazz (Oliver, 2009). Además de la costa atlántica, surgieron brotes de *jazz bands* en regiones como Ciénaga, Zambrano, Mompo, Sincelejo, Valledupar, el Sinú, Medellín, Cali y Bogotá, consolidando un proceso de expansión cultural a través de los itinerarios y desplazamientos de las *jazz bands*, lo que posteriormente daría lugar a nuevas formas híbridas del género en el país (Muñoz Vélez, 2007).

b. Evolución del jazz en el país y su interacción con otras influencias culturales:

En 1929, Adolfo Mejía, exintegrante de la Jazz Band Lorduy, emprendió un viaje a los Estados Unidos que marcó un punto crucial en su desarrollo musical. Al regresar a Colombia, fusionó los conocimientos de jazz adquiridos tanto en la Jazz Band Lorduy como durante su estancia en Norteamérica con ritmos colombianos tradicionales, como los bambucos, pasillos, y los sonidos característicos de la Costa Caribe (Oliver, 2009). Las obras de Adolfo Mejía son consideradas como

un antecedente directo del trabajo de Pacho Galán y Lucho Bermúdez, quienes son reconocidos como los principales impulsores de la evolución de la música popular colombiana, al incorporar influencias claras del jazz en sus composiciones y adoptar el formato de big band para sus orquestas (Muñoz Vélez, 2007, p. 63). Esta conexión se justifica, en gran medida, por su participación en la Atlántico Jazz Band, como lo destaca Muñoz Vélez al citar a Candela:

"En los cuarenta se creó el primer grupo de jazz en Colombia: 'Atlántico Jazz Band'. Su sede era la emisora Atlántico de Barranquilla. Allí se reunieron los maestros de la música popular de la época: Lucho Bermúdez y Pacho Galán. De esta 'jazz band' saldrían los gestores de la evolución de nuestra música popular" (Candela, 30 de noviembre de 1986, p. 14).

Paradójicamente, tanto Pacho Galán como Lucho Bermúdez alcanzaron reconocimiento solo al trasladarse al interior del país, replicando un fenómeno similar al del jazz en Estados Unidos, donde la música de Nueva Orleans tuvo que llegar a Chicago para ser valorada. En Colombia, desde los años cuarenta, ciudades como Cali, Medellín y Bogotá se convirtieron en epicentros de los espectáculos transmitidos desde los radioteatros de las emisoras, marcando el inicio de la industria discográfica nacional (Jiménez, 1997, p. 19).

Ambos compositores consolidaron sus carreras en estos escenarios, destacándose en salones de baile, clubes sociales, hoteles de renombre y populares grills. Bermúdez logró la aceptación de las élites nacionales en 1947, cuando fue contratado por el Hotel Granada en Bogotá para amenizar reuniones sociales, y en 1948, radicado en Medellín, grabó temas como *Salsipuedes* y *San Fernando*, alcanzando éxito nacional e internacional (Oliver, 2009). De igual modo, Galán también grabó discos en Medellín que tuvieron gran impacto dentro y fuera del país, destacando la grabación de *Ay, cosita linda* por el cantante norteamericano Nat King Cole y realizó giras internacionales, consolidándose como "el primer negocio de la música colombiana" (Jiménez, 1997, pp. 7375).

Desde las décadas de 1970 y 1980, la escena jazzística en Colombia experimentó un auge importante en Bogotá, impulsado por su vida nocturna, festivales y programas académicos dedicados al género (Oliver, 2009). Este período, considerado la "segunda llegada" del jazz al país, estuvo marcado por la influencia de nuevas tendencias de EE. UU. y un renovado interés en el género. Mientras que la primera etapa del jazz en Colombia se caracterizó por la llegada de músicos extranjeros al Caribe, la segunda fue impulsada por músicos colombianos que regresaban tras formarse en el extranjero, junto con la presencia de músicos extranjeros en la capital, permitiendo así la consolidación de Bogotá como centro del jazz en el país (Oliver, 2009).

En Colombia, al igual que en Estados Unidos, los bares jugaron un papel fundamental en el desarrollo del jazz, especialmente en la capital. Estos espacios se convirtieron en las primeras "escuelas" del género, donde se interpretaba y aprendía jazz (Oliver, 2009). Durante la década de los setenta, marcada por la histórica presentación de Duke Ellington y su orquesta en el Teatro Colombia (hoy en día conocido como el Teatro Jorge Eliecer Gaitán), varios bares en Bogotá, como Freddy's, La Pampa, y El As de Copas, fueron puntos clave en el desarrollo del jazz en el país (Aguilera, 2008). A medida que avanzaba la década, surgieron clubes como Doña Bárbara y El Jazz Bar 93, especializados en jazz, y el bar de Jean Galvis, consolidado como el primer club exclusivamente dedicado al género (Aguilera, 2008).

A finales de los setenta y principios de los ochenta, los "cafés concierto" como La Gata Caliente y El Circo comenzaron a ser populares, mezclando salsa con jazz en su programación (Oliver, 2009). En los 80, en barrios como La Macarena, surgieron lugares como La Teja Corrida y Casa Colombia, que ofrecían espacios de concierto para diversos géneros, incluyendo al jazz. Estos bares, junto con Ramón Antigua y El Goce Pagano, fueron esenciales en la difusión del jazz en Bogotá (Oliver, 2009). Posteriormente, a finales de los ochenta y principios de los noventa, locales como Saint Amour y Zanzibar continuaron la tradición de las *jam sessions* nocturnas (Aguilera, 2008). Y más recientemente, en los primeros años del siglo XXI, bares como Jazz Centro-Cafetín y Valverde continuaron siendo puntos importantes para el jazz, aunque su actividad se volvió cada vez más irregular (Valencia, 2004).

En Bogotá, los bares han perdido relevancia como espacios para música en vivo, en parte debido a las restricciones horarias impuestas desde 1995 por la "ley zanahoria" (Oliver, 2009). Aunque estos lugares siguen siendo puntos de encuentro para músicos, el jazz ha pasado a un segundo plano frente a opciones más populares como el rock, la salsa y la música popular (Oliver, 2009).

Las dificultades económicas que enfrentaron los bares en las últimas décadas del siglo XX impulsaron la creación de festivales, como el Festival Internacional de Jazz del Teatro Libre (1988). Estos festivales, apoyados por instituciones como teatros, universidades y el sector público, surgieron como una respuesta a la falta de espacios de contacto para los músicos de aquel entonces. El Festival de Jazz de Barranquilla y Jazz al Parque (1995) son ejemplos clave de estos esfuerzos.

Estos festivales brindaron acceso gratuito a un público más amplio, especialmente a jóvenes interesados en el jazz, y ofrecieron una plataforma para que los músicos emergentes se expusieran e interactuaran con músicos provenientes del exterior, tal como explica Oliver (2009). Sin embargo, la experiencia de estos festivales también destacó la necesidad de un club de jazz permanente en la ciudad, como el caso de Tocata y Fuga, que sufrió las mismas dificultades que los bares anteriores, evidenciando así la fragilidad de las iniciativas de espacios fijos para el jazz en el país (Monsalve, 2008).

c. Influencias musicales regionales en el jazz colombiano:

El constante intercambio cultural generado por viajes y migraciones en el país ha situado a los músicos en espacios de contacto, como bares, festivales e instituciones educativas, donde se ha gestado una red de cruces culturales importantes (Oliver, 2009). Desde la época de las grandes bandas, la interacción entre géneros ha impulsado la creación de nuevas formas musicales, tal como explica Oliver (2009).

En los años setenta, el jazz, ya adaptado por los músicos colombianos, se fusionó nuevamente con la música colombiana, marcando una diferencia respecto a los estilos de Bermúdez y Galán, donde el lenguaje jazzístico pasó de ser una influencia implícita a un elemento central. Tal como explica Oliver, esta fusión, conocida como *jazz colombiano*, combina la riqueza rítmica de la música africana y sus descendientes con las sonoridades folclóricas nacionales, destacando la libertad improvisativa como eje creativo. (2009) Así, la identidad del jazz colombiano, lejos de ser estática, sigue evolucionando a través de nuevas exploraciones artístico-culturales.

Tal como menciona Oliver, "la identidad del jazz comenzaría a inmiscuirse en la música de nuestros compositores generando un sutil pero claro punto de sutura entre la música vernácula y la recién llegada" (2009). Durante la primera mitad del siglo XX, la música en Colombia experimentó transformaciones significativas en los formatos, métodos de orquestación, instrumentos y ritmos. Estas innovaciones dieron lugar a un estilo híbrido que caracterizó las obras de destacados compositores como Pacho Galán y Lucho Bermúdez (Oliver, 2009). En Pacho Galán, la influencia del jazz se manifiesta principalmente en su obra *Estereofónica*, una reinterpretación de *Mississippi Blues* de Willie Brown, y en sus arreglos para el merecumbé, género que combina merengue y cumbia, incorporando un lenguaje jazzístico (Oliver, 2009). Por su parte, Lucho Bermúdez, inspirado desde joven por músicos norteamericanos como Benny Goodman, fusionó el jazz con la música tradicional colombiana. Tal como expone Oliver, este aporte se destaca en la inclusión del clarinete como instrumento solista en ritmos como la cumbia, el porro y la gaita, así como en la recreación de *Fascinating Rhythm* de George Gershwin. En palabras de Juan Sebastián Monsalve:

"Cada uno arma su banda de música comercial, de músicaailable, fusionando los elementos y las técnicas compositivas de la big band, los juegos de riff de los 30, eso hacen Lucho Bermúdez y Pacho Galán a partir de los ritmos afrocolombianos. Se basó en las cumbias y en los porros de Bolívar, aplicando los riffs y la instrumentación. Pacho Galán, creando el merecumbé. Eso es música popular colombiana que ya tiene una definitiva influencia del jazz norteamericano, ellos improvisaban, les gustaba el lenguaje improvisativo del jazz." (Monsalve, 12 de abril de 2008).

Un hito curioso y precursor de esta transformación fue el álbum *Cumbia & Jazz Fusion* (1977) de Charles Mingus, considerado el primer indicio de una fusión entre el jazz y la música colombiana (Muñoz Vélez, 2007, p.180). Aunque existen debates sobre si Mingus viajó a Colombia, o solo recibió asesoría del saxofonista Justo Almario, quien lo guio en la comprensión de la cumbia, el álbum representa una conjunción de elementos culturales tanto norteamericanas como colombianas, marcando un precedente significativo para el desarrollo del jazz colombiano (Oliver, 2009).

Hasta 1981, los músicos de jazz colombianos seguían el modelo del jazz norteamericano, pero a partir de esa década comenzaron a desarrollar una identidad musical propia. (Oliver, 2009). Ese mismo año, Francisco Zumaqué presentó *Macumbia*, el primer álbum de jazz creado en Colombia, marcando un hito en la historia del género. En esta producción participaron músicos como Juan Vicente Zambrano, Antonio Arnedo, y Satoshi Takeishi, quienes integraron ritmos tradicionales colombianos con el lenguaje jazzístico. (Muñoz Vélez, 2007). El álbum no solo simbolizó el espíritu de fusión y nomadismo cultural de las décadas de 1970 y 1980, sino que también sentó las bases para la consolidación del jazz colombiano como género.

Después de *Macumbia*, no se grabaron discos de jazz en Colombia hasta 1996, cuando comenzó el verdadero auge del jazz colombiano (Oliver, 2009). Ese año destacaron *Travesía* de Antonio Arnedo y *Portrait in White and Black* de Héctor Martignon, trabajos que consolidaron el híbrido musical que se había gestado en el país. Posteriormente, surgieron producciones de artistas como Pacho Dávila, Tico Arnedo, Jorge Sepúlveda y Gabriel Rondón, que fortalecieron esta tradición musical (Oliver, 2009).

Un claro ejemplo de la adaptación y la influencia del jazz en Colombia ocurre al otro lado del país, más específicamente en la costa Pacífica, donde la ciudad de Cali se convirtió en una zona de contacto clave para lo que se conoce como el latín jazz (Waxer, 2001). Fusionando los elementos de la salsa, y la creciente aparición de las agrupaciones de este género durante la segunda mitad del siglo

XX, la “capital mundial de la salsa” se convirtió en una “zona de contacto” clave para el desarrollo del jazz en el país (Waxer, 2001). De esta manera, el jazz jugó un papel muy importante en la evolución de este y muchos otros géneros característicos del país a lo largo de su historia, introduciendo los elementos rítmicos, melódicos, e improvisatorios que caracterizan al jazz dentro de las músicas tradicionalmente colombianas. 2) **Las Mujeres en el Jazz desde una Perspectiva Histórica Global:**

d. Participación y visibilidad de las mujeres en el jazz a escala global internacional:

Según Alda Facio, jurista y experta en derechos de las mujeres, entrevistada por Galindo (2015), las diferencias entre los sexos no justifican desigualdades, y es posible concebir la igualdad legal entre hombres y mujeres en su diversidad. De igual modo, afirma que “en la mayoría abrumadora de las culturas conocidas, las mujeres somos consideradas de alguna manera o en algún grado, inferiores a los hombres” (2015). Los estudios feministas y de género atribuyen el origen de esta desigualdad al “modelo patriarcal”, que, según Ann Oakley (1972), sostiene la inferioridad biológica de las mujeres frente a los hombres. Este modelo, basado en concepciones de disciplinas a través de los siglos, incluyendo el ámbito musical, ha perpetuado la idea de que las mujeres son físicas y mentalmente inferiores, especialmente durante gran parte del siglo XX (Galindo, 2015).

En el ámbito musical, las ideologías patriarcales se establecieron desde el siglo IV, cuando la Iglesia restringió la práctica musical a las mujeres fuera de órdenes religiosos. (Galindo, 2015). Esta prohibición se consolidó en el Concilio de Trento, que vetó su acceso a cualquier tipo de educación formal en música, limitando su participación en la polifonía, el uso de instrumentos distintos a la voz y las presentaciones públicas. A finales del siglo XVIII y durante el XIX, las mujeres comenzaron a tocar instrumentos como el piano, el arpa y algunos de cuerda pulsada, como la guitarra y el laúd, pero solo en contextos privados y domésticos (Ramos, 2003).

Posteriormente, sumado a las barreras raciales y de clase de las primeras décadas del siglo XX, el jazz estuvo profundamente marcado desde sus inicios por el machismo y la desigualdad de género. (Romero, 2021). En un entorno predominantemente masculino, las mujeres que lograban

involucrarse, especialmente como cantantes y compositoras, enfrentaban serias restricciones y eran relegadas a roles secundarios, minimizando así su visibilidad y reconocimiento en la industria. De acuerdo con Bidy Haeley (2016), esta discriminación de género se reforzaba a través de la "generización" de los instrumentos musicales, un fenómeno promovido por críticos y revistas de la época, que consideraban que ciertos instrumentos, como la batería y la trompeta, eran "masculinos", mientras que otros, como el piano o el violín, se asociaban con la feminidad. Este proceso de generización no solo reflejaba los estereotipos de género de la época, sino que limitaba activamente las oportunidades de las mujeres para integrarse en diversos entornos del jazz y desarrollar sus habilidades en instrumentos fuera del espectro femenino (Romero, 2021).

Tal como explicó Walser (1999), la idea de que el jazz era una "música masculina" fue promovida por figuras influyentes dentro de la sociedad norteamericana del siglo XX y exacerbada por publicaciones en revistas como *Down Beat* y *The Metronome*, que ridiculizaban a las mujeres en el jazz o las relegaban a roles estereotipados. Durante los años treinta y cuarenta, mientras la sociedad se transformaba por la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, se produjeron cambios en el ámbito laboral y social, donde las mujeres comenzaron a asumir roles tradicionalmente masculinos (Walser, 1999). A pesar de esto, esta incursión femenina en el mundo laboral generó una tensión que alimentó aún más los prejuicios de género en el jazz, donde las mujeres seguían siendo vistas como ajenas a la "firmeza" que supuestamente caracterizaba al jazz, tal como explica Romero (2021).

De igual modo, Walser (1999) señala que, mientras muchos críticos luchaban por la igualdad racial, la situación de género era muy diferente: el prejuicio y la disparidad contra las mujeres eran ampliamente aceptados. Es decir, la integración racial era vista como una causa importante, pero las mujeres quedaban desatendidas en este proceso.

En el artículo "*Why Women Musicians are Inferior?*" (1938), publicado anónimamente a través de la revista *Down Beat*, se argumenta que existen razones psicológicas que justifican la supuesta incapacidad de las mujeres en las orquestas. Se afirma que las mujeres son emocionalmente inestables, lo que les impide ser ejecutantes consistentes. De igual modo, el autor sugiere que el piano o los instrumentos de cuerda son más adecuados para ellas, argumentando que no existen buenas percusionistas. Irónicamente, estas creencias también afectaron a los hombres (Walser, 1999). Jelly Roll Morton, por ejemplo, menciona en una entrevista que al inicio de su carrera evitó el piano porque era considerado un instrumento femenino:

"No quería ser llamado marica [...] Entonces estudié muchos otros instrumentos, como el violín, la batería y la guitarra, hasta que un día en una fiesta vi a un caballero sentado en el piano tocar una muy buena pieza de ragtime" (Romero, 2021).

Publicaciones como las de Ted Toll en *Down Beat* en 1939 incluso reforzaban la percepción de que las cantantes de jazz carecían de habilidad musical genuina, y que su presencia en las bandas solo se justificaba por razones estéticas o sentimentales (Romero, 2021). Toll argumentaba que el principal criterio para que una mujer formara parte de una banda de jazz era su atractivo sexual y la relación personal del líder de la banda con la cantante. Además, criticaba la calidad vocal de las mujeres, afirmando que la mayoría de ellas cantaban de manera poco agradable, comparando su estilo con el "chillido de un mono aventado a una maquinaria de trabajo lenta" (p. 114). Estos comentarios no solo afectaban la reputación de las mujeres en el jazz, sino que también perpetuaban un entorno donde los talentos femeninos eran subestimados y las mujeres se veían obligadas a cumplir expectativas de roles decorativos o "adecuados" a su género, en lugar de ser reconocidas como músicos plenos, tal como argumenta Romero (2021).

Con la llegada del jazz a Colombia a través de la costa atlántica, los factores sociales y culturales de la época se hicieron evidentes. Tal como explica Oliver, las bandas de jazz, mayoritariamente integradas por hombres, reflejaban las limitaciones que enfrentaban las mujeres para participar en espacios musicales (2009). Además, en los entornos de la élite del Caribe colombiano, que servían de espacios de prestigio y control cultural, las mujeres solían estar relegadas a un papel de acompañantes, mientras que las oportunidades para destacarse como músicas o intérpretes eran supremamente escasas.

e. *Influencias de géneros colombianos frente al jazz en Colombia:*

La estigmatización y “generización” de los instrumentos a la que hace referencia Romero (2021) no ocurrió exclusivamente en el jazz. Este fenómeno también estuvo presente en otros géneros que llegaron a Colombia durante la segunda mitad del siglo XX (Waxer, 2021). El más claro ejemplo de esto ocurre en la ciudad de Cali, donde la escena de la salsa empezó a acoger a las intérpretes mujeres. Similar a la asociación de los instrumentos de viento con la figura masculina en el jazz, en la salsa ocurre un fenómeno similar con los instrumentos percutidos. Según Waxer (2001), las mujeres músicas vivieron “determinaciones erotizadas” que definían como debían comportarse y verse, y que, tocar instrumentos de percusión no es considerado algo “femenino”. De igual manera, las pianistas de las orquestas femeninas de salsa de la época solían tocar de pie, sugiriendo una expectativa erótica de mostrar las piernas y bailar mientras tocaban como norma de estas agrupaciones (Waxer, 2001). De esta manera, tal como explica Waxer, las mujeres eran obligadas a “venderse a sí mismas” a cambio de un renombre dentro del entorno musical del país.

Sin embargo, una de las mayores diferencias entre el rol de la mujer en ambos géneros cae sobre la participación y oportunidades dentro del ámbito laboral. La popularidad que obtuvo la salsa durante las últimas décadas del siglo XX en el país facilitó el desarrollo de las bandas femeninas de salsa en Cali, gracias a la importancia que empezó a tener la “salsa romántica” en estas décadas (Waxer, 2001). Al brindar un espacio donde las mujeres podían mostrar su propia voz a través de su interpretación, las melodías desde una perspectiva femenina empezaron a atraer un público nunca visto en la escena musical del país: un gran auge del público femenino (Waxer, 2001).

e. *Ejemplos de mujeres pioneras en el jazz y su impacto en futuras generaciones:*

Según Romero, las pioneras que permitieron la entrada de las mujeres al jazz fueron principalmente aquellas que rompieron barreras dentro de un contexto social y cultural dominado por hombres (2021). Cuando se habla de “mujeres en el jazz”, es fácil pensar en figuras icónicas como Billie Holiday, Ella Fitzgerald y Nina Simone, todas cantantes. Pero, tal como explica Romero, es esencial reconocer a las instrumentistas, que a menudo son las más olvidadas por la historia (2021).

Según el documental *Women in Jazz: The Instrumentalists* (1984), narrado por la pianista Marian McPartland, las oportunidades para que las mujeres tocaran instrumentos de viento se dieron en gran medida con la aparición de las big bands en la década de 1930. A esa altura, ya se conocía a la pianista Joannie Rice, quien tocaba al estilo de Count Basie. Además, en 1937 se formó la primera (o la más relevante) big band de mujeres, *The International Sweethearts of Rhythm* (ISR en corto), la cual también fue pionera como la primera banda de integración racial femenina (Romero, 2021).

El Dr. Laurence Clifton Jones fundó *The International Sweethearts of Rhythm* (ISR) en la Piney Woods School de Mississippi en 1937, con el objetivo de que las jóvenes, muchas de ellas de bajos recursos, pudieran financiar su educación por medio de la música (Romero, 2021). La banda incluía miembros de diversas razas, lo que generó conflictos por prejuicios raciales y de género, especialmente durante las giras por el sur de Estados Unidos, donde las bandas de mujeres eran mal recibidas, y las mujeres negras enfrentaban barreras aún mayores. Roz Cron, una de las saxofonistas de la banda, compartió cómo la discriminación racial la hacía sentir humillada frente a su propio género y raza (Chaikin, 2013).

Según McPartland (1984), con la caída de las big bands a finales de los años 40, las oportunidades para las mujeres en el jazz disminuyeron aún más, y muchas se alejaron de la escena. Un ejemplo de ello fue la saxofonista Willene Barton, quien intentó formar su propia banda, pero se enfrentó a escasos trabajos y bajos salarios (Romero, 2021). En ese contexto, la aceptación mediática inmediata se convirtió en un factor crucial para el éxito, lo que llevó a varios músicos, como la pianista Martha Davis, a crear comerciales.

A lo largo de la historia del jazz, varias mujeres instrumentistas dejaron una huella significativa para futuras generaciones que quisieran de una forma u otra formar parte de la historia de este género (Romero, 2021). Por ejemplo, Melba Liston, trombonista, arreglista y compositora, colaboró con grandes figuras del jazz como Dexter Gordon, Dizzy Gillespie y John Coltrane en los años 40. Lil Hardin, la segunda esposa de Louis Armstrong, también jugó un papel clave al motivar a Armstrong a crear sus propios proyectos y al trabajar como su representante, desafiando las expectativas de la época sobre el papel de las mujeres en posiciones laborales de renombre (Romero, 2021). Otra figura destacada en la historia del jazz norteamericano es Alice Coltrane, compositora y multiinstrumentista, quien también es conocida por ser una gran influencia espiritual y musical en la vida y carrera de su esposo, John Coltrane (Romero, 2021).

El jazz norteamericano también legó a figuras como Mary Lou Williams, una compositora y pianista excepcional que fundó Mary Records en 1957, la primera compañía discográfica creada por una mujer, y es la única compositora femenina (hasta la fecha) dentro de la renombrada librería musical de Duke Ellington (Falvey, 2023). Además, es esencial reconocer a las pioneras del blues como Ma Rainey y Bessie Smith, así como la impresionante técnica y composición de Nina Simone. (Romero, 2021).

El desarrollo vocal del jazz en Colombia comenzó en los años setenta, con pioneras como Marta Trujillo y Marta Patricia Yepes, aunque no existen registros discográficos de esta etapa inicial (Aguilera, 2000). A partir de los años noventa, el jazz integró elementos de las músicas nativas del país, marcando una etapa de mayor diversidad y creatividad interpretativa. Dentro de este contexto, destacan figuras como Claudia Gómez, quien fusionó jazz y música colombiana en *Majagua* (2004); Urpi Barco, que exploró repertorios tradicionales en *Manglares* (2020); y Diana Tovar, cuyas composiciones abordan temas sociales y de memoria en *Canciones de mar y río* (2020).

Lucía Pulido, por su parte, incursionó en estilos experimentales con álbumes como *Luna menguante* (2004), mientras que Juanita y Valentina Añez, desde su proyecto *Bituin*, reinterpretaron cancioneros latinoamericanos con innovadores arreglos vocales. Otras voces relevantes incluyen Gina Savino, que transita entre el jazz acústico y lo experimental, y Juanita Delgado, reconocida por su enfoque multidisciplinario y la reinterpretación de repertorios folclóricos en álbumes como *Canciones internas y de otras partes* (2016). Estas artistas han enriquecido el jazz colombiano con sus propuestas innovadoras y su conexión con las raíces culturales del país (Vega, 2022).

2). Factores Sociales, Culturales e Institucionales que han Influido en el Jazz Colombiano:

a. Influencias socioculturales en el rol de las mujeres dentro del jazz colombiano:

La construcción social del género, entendida como los atributos y características socialmente asignados a lo masculino y femenino, ha sostenido prácticas que históricamente han limitado el acceso de las mujeres a ciertos roles en la sociedad (García, 2022). En la música, "aunque las notas en sí mismas no poseen género", Lucy Green, en su libro *Música, género y educación* (1997), aborda cómo la percepción del género influye en la interpretación y valoración de la música en diversos momentos de la historia. Green introduce el concepto de "delineaciones de género," explicando que, aunque la música es intrínsecamente neutra, puede percibirse como generizada debido a las connotaciones culturales asociadas al género del compositor o intérprete (García, 2022).

Un ejemplo destacado por Green es el de un crítico escandinavo del siglo XIX, quien cambió su descripción de una obra al descubrir que su autora era mujer (García, 2022). Inicialmente, calificó la música como "viril y poderosa," pero luego la describió como "delicada y sensible," reflejando la manera en la que la percepción del género influyó en su valoración de la misma pieza musical, tal como expone García (2022).

Adicionalmente, según García, existen roles, como el canto, que se alinean con nociones patriarcales de feminidad, ya que este está asociado con la domesticidad y la disponibilidad sexual, mientras que otros, como la interpretación instrumental, desafían esas normas al situar a las mujeres en un espacio tradicionalmente masculino (2022).

Ahora, los retos enfrentados por las mujeres en la música no son eventos aislados, sino reflejo de problemas estructurales en la práctica musical que han persistido desde sus inicios (Ramos, 2003). La crítica feminista aplicada a la música, aunque tardía en comparación con otras disciplinas, comenzó a consolidarse en 1948 con *Music and Women* de Sophie Drinker y se volvió más frecuente a partir de los años setenta, tal como explica Ramos (2003).

Ramos identifica tres etapas en el desarrollo de la musicología de género: primero, la búsqueda de figuras femeninas en roles como intérpretes, compositoras o directoras; segundo, la lucha contra la discriminación y segregación; y tercero, el análisis de los aspectos psicológicos asociados con la inequidad de género y sus consecuencias (2003).

En el contexto colombiano, los estudios en musicología sugieren que el desarrollo feminista en el ámbito musical se encuentra entre la segunda y la tercera etapa. Este proceso refleja tanto los avances en la visibilización de las mujeres como los desafíos pendientes relacionados con la inequidad y la discriminación en el entorno musical. (Ramos, 2003).

Según Haeley (2016), Abeles y Porter encontraron que los padres tienen una influencia significativa en la formación de la identidad musical de sus hijos, de modo que los niños tienden a aceptar o rechazar un instrumento en función de su identidad de género desde tan temprana edad como los cuatro años. Además, Haeley expone como referentes de su investigación a O'Neill y Boulton, quienes observaron que los niños se negaban a tocar instrumentos asociados con el género opuesto al suyo. Haeley (2006) también analiza que una de las principales razones por las que las mujeres no se integraban a ensambles de jazz era la percepción de que ciertos instrumentos no eran apropiados para ellas, relegándolas a roles como cantantes y pianistas.

b. *Barreras institucionales específicas en Colombia y su impacto en la visibilidad y oportunidades de las mujeres músicas:*

Otro tipo de brechas de género en los espacios académicos son la falta de fuentes bibliográficas con información de rigor sobre la actividad de las mujeres en la música. Debido a esto Anne Beer (2016) menciona en su libro

“Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music” el empeño de la musicóloga Marcia Citron por “investigar la obra musical de Fanny Hansel” en 1979, siendo una tarea en extremo complicada para ella, ya que como relata Beer, en ese entonces el director del Archivo Mendelssohn “Ruldof Elvers, determinaba los documentos a los que los investigadores podían acceder”, frente a esto Citron al no encontrar su obra catalogada en “numerosas ocasiones copió partituras a mano, temiendo -con razón- que no se le volviera a permitir la consulta del mismo manuscrito, “Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres”. Beer muestra que, Marcia Citron, al igual que otras musicólogas empeñadas en la recuperación de compositoras, creía que su trabajo no sólo sacaría a la luz la existencia de partituras desconocidas, sino que además alentaría a las compositoras de hoy a afirmarse en un plano de igualdad con sus colegas masculinos y animaría a las orquestas a programar obras de mujeres.

En Colombia, el piano se convirtió en un símbolo de estatus y educación entre las señoritas de clase alta durante el siglo XIX e inicios del siglo XX, como afirma García (2022). Las actividades como leer, escribir, coser y tocar piano eran esenciales en su formación, aunque esta seguía siendo vista como inferior en comparación con la educación destinada a los hombres. Este fenómeno encaja dentro del concepto del “perfil masculino de la música”, señalado por la musicología de género Green (García, 2022). La figura masculina ha sido históricamente asociada con “la mente”, mientras que la femenina se vincula con “el cuerpo”, asignando a esta última una connotación negativa y subordinada. Por tanto, actividades como componer, dirigir e interpretar fueron por mucho tiempo exclusivas del ámbito masculino, consideradas inapropiadas para las mujeres (García, 2022).

Este sesgo se manifiesta también en la evolución de los conjuntos musicales. Ramos (2003) detalla que, desde el siglo VI hasta mediados del siglo XX, las mujeres tenían prohibido tocar en conjuntos,

especialmente si estas actividades eran públicas o con fines lucrativos. Las normas sociales relegaban a las mujeres a roles domésticos y de crianza, excluyéndolas de la vida artística y profesional. Las únicas excepciones eran las monjas, quienes, debido a sus votos de castidad y celibato, estaban exentas de las responsabilidades domésticas y podían participar en prácticas musicales en público. Sin embargo, esta participación debía ser estrictamente clerical y separada de los hombres, reflejando las rígidas divisiones de género de la época.

Según Martha Lucía Barriga en su investigación *Educación musical de la mujer en Bogotá de 1880 a 1920*, las mujeres colombianas comenzaron a destacarse como intérpretes de piano a finales del siglo XIX (García Canclini, 2005). Durante las últimas dos décadas del siglo XX, el piano era el instrumento más popular entre las mujeres, y las familias invertían en su formación musical formal, que incluía lecciones de teoría y práctica técnica. Sin embargo, estas estudiantes se enfrentaban a limitaciones tanto pedagógicas como sociales, tal como expone García (2022). De igual modo, muchas jóvenes abandonaban rápidamente los ejercicios repetitivos impuestos por los maestros, mostrando preferencia por piezas más melódicas o populares, y, si el maestro no accedía a sus peticiones, las alumnas buscaban otras formas de aprender, recurriendo a amigas para obtener partituras de pasillos y danzas cubanas, las cuales aprendían al oído con facilidad.

Además del piano, las mujeres colombianas del siglo XIX también se destacaron como intérpretes de instrumentos como la bandola, el tiple y la guitarra (García, 2022). Tal como explica Barriga, según García, las jóvenes de la época mostraban entusiasmo por tocar géneros populares como pasillos y bambucos, reflejando así las tradiciones culturales de la sociedad colombiana de aquel entonces (2022). Por otro lado, en el ámbito religioso, las mujeres desempeñaban un papel activo en actividades musicales dentro de los monasterios, como la participación en coros y celebraciones especiales (García, 2022). Durante festividades como la Navidad, utilizaban instrumentos como la vihuela, la pandereta, los ruseñores y el chucho para acompañar cantos pastoriles. A finales del siglo XIX, tal como explica García, un hito significativo en la historia de la educación musical femenina en Colombia ocurrió en 1887, cuando, bajo la dirección de Carmen Gutiérrez de Osorio, se fundó la sección de señoritas en la Academia Nacional de Música, institución originalmente creada exclusivamente para hombres cinco años atrás, marcando así el inicio de la educación musical formal para las mujeres en el país (2022).

MÉTODO

Este estudio se enmarca en una investigación cualitativa. La naturaleza del problema de investigación implica un análisis profundo de las experiencias y trayectorias de las mujeres músicas en la escena del jazz colombiano, lo cual requiere la recolección y análisis de datos no numéricos a través de entrevistas, revisión documental y el análisis de contenido.

El enfoque de esta investigación es de carácter interpretativo y comprensivo. Se busca entender cómo las mujeres músicas han experimentado las barreras de visibilidad y participación a lo largo del tiempo y cómo las dinámicas de poder y género han evolucionado en la escena del jazz colombiano. A través del análisis de experiencias, narrativas y fuentes históricas, se pretende comprender las estrategias que estas mujeres han utilizado para navegar estos desafíos, así como los cambios recientes que han afectado su desarrollo profesional.

El diseño de la investigación empleará una estrategia de recolección de datos mediante entrevistas cualitativas:

- Población: La población objetivo incluye mujeres músicas activas o que hayan tenido una trayectoria en la escena del jazz nacional, abarcando distintas generaciones para comparar sus experiencias.
- Instrumentos:
 - o Entrevistas

semiestructuradas a mujeres músicas para explorar sus trayectorias, los desafíos que han enfrentado y las estrategias que han empleado para superar barreras.

- o Análisis comparativo entre las experiencias de diferentes generaciones de mujeres músicas, identificando patrones, avances y desafíos persistentes. La recopilación de estos datos permitirá establecer un panorama amplio sobre cómo han evolucionado los factores limitantes para las mujeres en el jazz y cómo han influido en su desarrollo profesional.

RESULTADOS

La estructura de las entrevistas consistió en una serie de preguntas que buscaron explorar las experiencias y percepciones de las entrevistadas sobre su participación en la escena del jazz, con un enfoque particular en las mujeres dentro de este género. Las preguntas se dividieron en varias áreas clave:

1. **Inicios en la música y el jazz:** Se indagó sobre la primera experiencia con la música y, específicamente, con el jazz, buscando comprender las raíces y el inicio de su carrera musical.
2. **Referentes musicales:** Se exploraron los referentes musicales más significativos durante su formación, con especial atención a si estos eran o no femeninos, reflejando la influencia de figuras femeninas en su desarrollo.
3. **Percepciones de género en los instrumentos:** Se preguntó sobre las asociaciones tradicionales entre ciertos instrumentos y géneros musicales, y cómo las entrevistadas enfrentaron o asimilaron estas percepciones.
4. **Desafíos como mujeres en el jazz:** Se investigaron los obstáculos de carácter cultural y social que las mujeres han enfrentado al intentar integrarse en la escena del jazz.
5. **Obstáculos en la formación musical:** Se abordaron las dificultades experimentadas durante su formación, tanto en instituciones educativas como en otros espacios formales, además de explorar posibles diferencias en el trato entre hombres y mujeres.
6. **Evolución de la inclusión femenina:** Se analizó si la inclusión de mujeres en el jazz colombiano ha cambiado a lo largo de los años, y qué factores han influido en estos cambios.
7. **Oportunidades actuales para las mujeres:** Se compararon las oportunidades que tienen las mujeres en la actualidad en el jazz, en relación con el momento en que empezaron su carrera.
8. **Percepción pública e industrial:** Se discutió cómo el público, los medios y la industria perciben el trabajo de las mujeres en el jazz, y si existe alguna diferencia en la valoración en comparación con los hombres.
9. **Cambios en los espacios del jazz:** Se exploraron los cambios en los espacios y escenarios del jazz en Colombia, como festivales, clubes y universidades, especialmente en términos de inclusión femenina.
10. **Recomendaciones para la inclusión femenina:** Finalmente, se pidió a las entrevistadas que compartieran sus opiniones sobre los cambios o apoyos adicionales que consideran necesarios para que más mujeres puedan participar y destacarse en el jazz.

Esta estructura permitió obtener una visión integral de las experiencias, desafíos y perspectivas de las mujeres en el jazz colombiano, abarcando tanto su historia personal como su visión sobre la evolución del género.

Las entrevistas realizadas para este estudio se organizaron en tres generaciones, con el objetivo de explorar diversas perspectivas sobre la participación de las mujeres en la escena del jazz colombiano. La primera generación, que ronda los 20 años, está representada por Gabriela Terán Buitrago, pianista y estudiante de la EMMAT e integrante de la Big Band del Teatro Colsubsidio, y Sofía “Misaki” Mantilla Silvestre, egresada de la EMMAT y cantante de la misma agrupación. En la segunda generación, que está alrededor de los 30 años, se contó con los testimonios de Paula Andrea Jiménez Álvarez, trabajadora social de la Universidad Nacional y saxofonista activa en la escena del jazz, la música urbana y del Pacífico en Bogotá, y Violeta Ávila González, antropóloga de la Universidad Nacional, pianista y armonicista, ambas también parte de la Big Band del Teatro Colsubsidio. Finalmente, para la tercera generación, que supera los 50 años, se entrevistó a Marcela Gutiérrez de Piñerez, abogada de la Universidad de Cartagena, fundadora del Festival de Boleros de Cartagena y cantautora.

PRIMERA GENERACIÓN:

Desde sus inicios en la música, ambas entrevistadas resaltaron la importancia del entorno familiar y educativo en su acercamiento al jazz. Sofía Mantilla menciona que su vocación artística fue fomentada desde temprana edad mediante programas educativos como el programa de interpretación en jazz del Teatro Colsubsidio y la escuela EMMAT, mientras que Gabriela Terán destaca un proceso de exploración autodidacta en el que su familia desempeñó un papel de apoyo muy importante, incluso sin una conexión previa con el jazz. En ambos casos, la educación musical formal y la autonomía en la exploración de géneros resultaron determinantes para su vinculación con el jazz, especialmente en los últimos años de sus vidas.

En segundo lugar, las influencias musicales de las entrevistadas reflejan una construcción de identidad artística muy diversa, con una fuerte presencia femenina en ambos casos. Misaki menciona a Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Samara Joy y Ana María Oramas como referentes principales dentro de su proceso de formación como cantante, resaltando además la invisibilización de los referentes femeninos y afrodescendientes dentro de la industria musical y la manera en la que se ha limitado su reconocimiento a través de la historia. Por otra parte, Gabriela Terán destaca la evolución de sus influencias, desde Amaranos y Tracy Chapman hasta Natalia Lafourcade y Etta James, evidenciando un proceso de identificación personal y musical en el que las mujeres han desempeñado un papel significativo. Sin embargo, mencionó que, al haber tan pocos referentes femeninos en el piano, especialmente dentro del mundo del jazz, sus mayores referentes del instrumento han sido figuras masculinas, incluyendo ejemplos como Duke Ellington, Chick Corea, Oscar Peterson, Count Basie o Herbie Hancock.

Uno de los temas recurrentes en ambos testimonios es una narrativa donde predomina la “generización” de los instrumentos. Sofía Mantilla menciona la asignación de ciertos instrumentos a un género específico, al ver una escasez de mujeres en secciones de vientos y percusión. A su vez, Gabriela Terán señala que, si bien algunos instrumentos como el piano y la guitarra presentan una distribución más equitativa entre hombres y mujeres, la voz sigue estando altamente feminizada, mientras que la percusión y los vientos son predominantemente masculinos.

De igual modo, ambos testimonios revelan que las jóvenes músicas perciben la lucha por la equidad de género en el jazz como un proceso que, a pesar de haber tenido avances significativos en los últimos años, aún sigue en construcción. Sofía Mantilla enfatiza que la lucha feminista no debe ser vista como una confrontación exclusiva de las mujeres, sino como una búsqueda de equidad. Menciona, además, que la idea de una mujer dentro de la música, más específicamente en ciertos instrumentos, se ha perpetuado una narrativa donde la mujer se convierte en algo extraordinario. De igual modo, Gabriela Terán destaca la existencia de estándares sociales que afectan la percepción del progreso individual de las mujeres en la música y que la competitividad tan alta que existe dentro

de la industria musical, y especialmente en los espacios formativos, construye una competencia poco saludable que degrada la imagen del intérprete.

Ahora, si bien no evidencian de primera mano barreras institucionales explícitas en sus procesos formativos, las entrevistadas reconocen que las diferencias de género continúan presentes dentro de los entornos académicos y formativos en los que se mueven. La falta de modelos femeninos visibles y la reproducción de estereotipos limitan las oportunidades de las mujeres en ciertos espacios dentro del jazz, tal como afirman ambas entrevistadas. No obstante, ambas coinciden en que ha habido avances en la inclusión de las mujeres en el jazz, aunque el cambio sigue siendo lento. Sofía Mantilla señala que, aunque las narrativas femeninas han ganado mayor espacio, aún persiste la percepción de la mujer en la música como una novedad. Gabriela Terán, por su parte, destaca que los cambios han sido progresivos y dependen en gran medida de los esfuerzos individuales y colectivos por visibilizar el talento femenino en estos espacios.

Similarmente, las oportunidades en la escena jazzística actual son vistas, desde sus puntos de vista, con un optimismo moderado. Si bien se reconoce una mayor apertura, todavía existen barreras estructurales que limitan el acceso equitativo de las mujeres a ciertos espacios y oportunidades dentro del género. En este sentido, las entrevistadas analizan el impacto del discurso político y social en la percepción de las mujeres en el jazz. En este mismo orden de ideas Sofía Mantilla resalta que la música ha sido un espacio relativamente más abierto a la participación femenina en comparación con otros ámbitos, aunque persisten estructuras de poder que buscan controlar y subestimar el papel de la mujer dentro de la música.

El testimonio de ambas músicas refleja la transformación progresiva de los espacios de jazz en Colombia. Aunque se han abierto más oportunidades, la inclusión de las mujeres sigue siendo un proceso en desarrollo, con la necesidad de mayor difusión y reconocimiento. En este sentido, las entrevistadas coinciden en la importancia de una educación y concienciación continua sobre la equidad de género en la música. Sofía Mantilla enfatiza la necesidad de eliminar la percepción de la lucha feminista como un enfrentamiento contra los hombres, mientras que Gabriela Terán resalta la importancia de la educación musical inclusiva desde edades tempranas para cambiar las narrativas que perpetúan estas dinámicas de género.

SEGUNDA GENERACIÓN:

Esta segunda generación, con una trayectoria musical más amplia, ofrece un punto de vista más centrado en los factores sociales e institucionales que han impedido el acercamiento al jazz, no solo por parte de las mujeres, sino también de diversas comunidades y grupos sociales. Paula Jiménez, por ejemplo, relató su experiencia de crecimiento en un entorno social y económicamente complejo en Bogotá. Criada por una madre vendedora ambulante, Paula destacó las dificultades económicas que enfrentó en su niñez, pero también la determinación de su madre para que pudiera estudiar música, incluso ahorrando para comprarle el saxofón tenor que deseaba. Además, resaltó la escasez de educación musical en los colegios, donde solo era posible aprender a tocar instrumentos como la guitarra o la flauta dulce. Por otro lado, Violeta

Ávila nos mostró cómo los modelos de competencia norteamericanos y europeos, instaurados en las instituciones musicales, limitaban el crecimiento personal y la expresividad. Esto la llevó a optar por un aprendizaje autodidacta en jazz y otros géneros. Violeta afirmó que, durante muchos años, acceder a una educación musical fuera del ámbito de la música clásica o los conservatorios era sumamente difícil, y que el modelo competitivo adoptado por las civilizaciones occidentales fomentaba un entorno “tóxico y degradante” entre los músicos y los docentes.

En el ámbito educativo, Paula, quien trabajó con jóvenes en varias fundaciones de Ciudad Bolívar, señala que el jazz es percibido como un género vinculado a las clases altas y al ámbito académico, en contraste con géneros como el reggaetón o la salsa, que son más populares en los sectores populares. Esta percepción influye en cómo los jóvenes de estos sectores se relacionan con el jazz: lo ven como algo ajeno a su entorno y sus oportunidades. Además, profundizó en la teoría de clases de Bourdieu, analizando cómo la estructura social de Colombia, y especialmente en las ciudades, vincula el jazz, y en su caso el saxofón, con las clases sociales más altas. Paula también compartió

su perspectiva sobre la competencia dentro del ámbito educativo y la difícil inserción de las mujeres en la escena del jazz, especialmente en Colombia, donde el género tiene una tradición profundamente influenciada por los modelos norteamericanos y europeos de competencia y formación musical.

Violeta Ávila, por su parte, enfatiza que, en esta segunda generación, la exclusión de las mujeres en la música instrumental era aún más pronunciada en las instituciones formales, las cuales, como menciona también

Paula Jiménez, adoptaban modelos norteamericanos y europeos de enseñanza musical. En sus primeros años de formación, Violeta recuerda que los espacios de aprendizaje de jazz estaban dominados por hombres, los referentes en el pensum académico eran exclusivamente figuras masculinas y las oportunidades para las mujeres eran mucho más limitadas. Si bien hoy en día hay más mujeres en la escena jazzística, resalta que la falta de representación femenina en posiciones de liderazgo dentro de las instituciones de enseñanza musical sigue siendo un problema recurrente en la educación superior colombiana.

Otro punto clave de comparación es la evolución en la visibilidad y el reconocimiento de las mujeres dentro del jazz colombiano. Paula menciona cómo, en su trabajo con jóvenes, nota que actualmente hay más referentes femeninos en el jazz, lo que ha permitido que las nuevas generaciones vean la música instrumental como una opción más accesible para las mujeres. Sin embargo, también advierte que persisten desigualdades en términos de oportunidades laborales y acceso a espacios de formación. Violeta, por su parte, compara su propia experiencia con la de las nuevas generaciones y reconoce avances significativos. Destaca que, a diferencia de su época, hoy hay más mujeres músicas liderando proyectos de jazz y ganando reconocimiento gracias a los diferentes espacios de formación y difusión, como festivales o eventos educativos. No obstante, también señala que las barreras no han desaparecido por completo y que siguen existiendo prejuicios dentro de la industria, lo que limita la equidad de oportunidades.

En cuanto a las percepciones de género sobre los instrumentos, ambas entrevistadas señalaron que el jazz sigue estando asociado a estereotipos de género tradicionales. Paula Jiménez relató una experiencia en la que, cuando iba a comprar su primer saxofón, el vendedor le sugirió comprar una flauta dulce, un instrumento más liviano y con menor demanda pulmonar, a pesar de que ella deseaba un saxofón tenor. Esto refleja cómo la percepción de la mujer como una figura débil o menos capaz sigue influyendo en la elección de instrumentos dentro del jazz. Por su parte, Violeta Ávila observó que, en las instituciones educativas, hay una notable diferencia en la representación de mujeres instrumentistas de viento, bajistas y bateristas, en comparación con la presencia de pianistas y guitarristas femeninas. Este dato sugiere que, aunque las mujeres están cada vez más presentes en la escena del jazz, siguen existiendo estigmas asociados a los instrumentos considerados más “difíciles” o “agresivos”, como los de viento o percusión.

Finalmente, en cuanto a sus referentes musicales, Violeta, al haber recibido formación clásica en la Fundación Batuta y la Universidad Nacional, estuvo inicialmente influenciada por compositores como Vivaldi, Bach, Beethoven, Chopin y Schubert, a los que sumó referentes folclóricos colombianos como Lucho Bermúdez, Jorge Veloza, Rafael Escalona y Alejo Durán. Su contacto con el jazz se dio en la universidad, donde descubrió la fusión del género con la música tradicional colombiana de la mano de Antonio Arnedo y otras figuras como Laura Lambulei y Ana Oramas. También exploró sonoridades mediterráneas y europeas con artistas como Batumlú, Paco de Lucía y Chick Corea, además de la influencia vocal de Ella

Fitzgerald. Sin embargo, su lista de referentes sigue estando mayoritariamente compuesta por hombres, lo que ella misma atribuye a una enseñanza musical que históricamente ha dado mayor visibilidad a figuras masculinas. En contraste, Paula Jiménez tiene una visión más amplia y social de la música, viéndola como una herramienta de lucha y expresión, más que como un legado de figuras específicas. Aunque no menciona referentes concretos, sí destaca a John Coltrane y Charlie Parker dentro del saxofón, y hace especial énfasis en Melisa Aldana, una saxofonista chilena a quien tuvo la oportunidad de conocer en persona.

TERCERA GENERACIÓN:

Marcela Gutiérrez de Piñeres es un claro ejemplo de cómo las mujeres en la música han debido abrirse paso en un entorno históricamente dominado por hombres. Su historia comienza en Cartagena, donde desde muy joven mostró una gran pasión por la música. Sin embargo, en una sociedad en la que los roles de género estaban claramente definidos, la música no era considerada una opción profesional para una mujer, especialmente si no se limitaba al canto. Consciente de estas limitaciones, Marcela decidió cursar estudios de Derecho en la Universidad de Cartagena, convirtiéndose en una de las pocas mujeres en acceder a la educación superior en su ciudad en ese momento. Su camino académico refleja una realidad común entre muchas mujeres artistas: la necesidad de buscar opciones profesionales socialmente aceptadas mientras mantenían, en paralelo, su pasión por la música.

A lo largo de su vida, Marcela combinó su rol como abogada, música, esposa y madre. Su trayectoria estuvo marcada por constantes viajes entre Cartagena y Bogotá, ya que su esposo, capitán de navío en la Armada y excomandante del buque ARC Gloria, debía trasladarse con frecuencia. Fue en Bogotá donde encontró una comunidad de músicos que la acogió y le brindó oportunidades para desarrollar su carrera musical. En la capital, colaboró con figuras como Jonathan Purizaga, Lucho Guevara, Antenor Villamarín y Henry Pava, con quienes tocó durante muchos años. Sin embargo, al mirar en retrospectiva, Marcela destaca un patrón claro en la escena musical: la gran mayoría de sus colegas y colaboradores eran hombres. Este fenómeno no era exclusivo de su entorno, sino que reflejaba una realidad más amplia dentro del jazz y otros géneros musicales: la predominancia de músicos hombres y la escasa presencia de instrumentistas mujeres.

A pesar de estas limitaciones, Marcela construyó su propio camino en la música, especialmente en el género del bolero, que siempre la apasionó. Inspirada por artistas como Celia Cruz, José José, Consuelo Velázquez y Los Panchos, encontró en la interpretación y composición un espacio de expresión y creación. Fue así como fundó el Festival de Boleros de Cartagena de Indias, una iniciativa que no solo consolidó su carrera, sino que también abrió espacios para otras mujeres en la música. Su labor como gestora cultural es un testimonio de cómo las mujeres han encontrado formas de desafiar las estructuras dominantes, no solo a través de su arte, sino también creando plataformas que promuevan la visibilidad femenina.

Cuando reflexiona sobre su trayectoria, Marcela reconoce que hoy en día existen muchas más oportunidades para las mujeres en la música en comparación con sus inicios en el mundo de la música. Las redes sociales, los medios digitales y una mayor conciencia sobre la equidad de género han permitido que más mujeres accedan a espacios que antes les estaban restringidos. Sin embargo, enfatiza que las desigualdades persisten, especialmente en el jazz. Aunque cada vez hay más mujeres en la industria musical, la mayoría de ellas siguen estando en el ámbito vocal, mientras que el número de instrumentistas sigue siendo significativamente menor. Para ella, esta disparidad no es casualidad, sino el resultado de décadas de construcciones sociales que han asociado ciertos roles y habilidades con lo masculino o lo femenino.

Marcela concluye con una reflexión optimista pero realista: el reconocimiento de las mujeres en la música ha avanzado, pero aún queda camino por recorrer. Su deseo es que en el futuro no solo haya más mujeres en la industria, sino que también se transformen las percepciones sobre quién puede ser instrumentista, compositora o líder en un género como el jazz.

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Estos resultados revelan varias dinámicas dentro del ámbito del jazz que afectan la participación y el reconocimiento de las mujeres, principalmente en torno a la competitividad, los estereotipos de género y la evolución de su papel en el jazz nacional. En muchos espacios de formación musical, tal como mencionan Gabriela Terán, Paula Jiménez y Violeta Ávila, el orgullo y el ego se convierten en elementos centrales dentro de una competencia que han perpetuado los modelos occidentales de formación musical, lo que suele crear ambientes poco propicios para el desarrollo colectivo y musical, especialmente para las mujeres. De

igual modo, tal como analiza Violeta, la falta de representación femenina en estos entornos formativos genera un vacío de apoyo y reconocimiento a las narrativas femeninas dentro de la industria musical, afectando negativamente el crecimiento profesional femenino y limitando su visibilidad en la escena musical.

El jazz se ha caracterizado históricamente, al igual que otros géneros musicales, por perpetuar estereotipos socioculturales de las sociedades norteamericanas y europeas. Y, dentro de estas dinámicas, las entrevistadas están a favor de la existencia de una

“generificación” de los instrumentos musicales. Todas llegaron a la conclusión de que, si bien hoy en día es más común ver instrumentistas femeninas, la idea de una cantante, guitarrista, o pianista femenina está más fijada a nuestro subconsciente que una percusionista, o una instrumentista de viento, y que esta demarcación no es tan evidente con los hombres, en parte también como consecuencia del ideal machista perpetuado en los entornos de formación musical y la relegación del papel femenino a roles “secundarios”, o que no requieren la misma destreza o fuerza, como explicó Paula Jiménez. Estos estereotipos no solo refuerzan la percepción de que el jazz es un espacio masculino, sino que también condicionan la visión de las mujeres como líderes dentro del género.

Además, podemos observar de los testimonios, especialmente de la segunda generación, la influencia del entorno competitivo propio de las culturas del primer mundo en los procesos de acercamiento y formación musical, especialmente de Norteamérica y Europa, y como han establecido estándares de educación que replican modelos masculinos, no solo en el área musical, sino también en el ámbito socioeconómico y cultural. Este modelo competitivo ha creado barreras adicionales para las mujeres, que encuentran obstáculos tanto en su formación académica como en la difusión de su música, limitando las oportunidades de visibilidad y crecimiento, tal como afirman las entrevistadas.

Por otro lado, los factores sociales que históricamente han restringido la participación femenina en el jazz, como las expectativas de género y los estereotipos arraigados en el subconsciente humano, tal como analiza Sofia “Misaki” Mantilla, siguen siendo persistentes en la actualidad. La cultura machista sigue limitando las posibilidades de las mujeres para participar de manera equitativa en la creación y el liderazgo dentro del género, debido a la falta de referentes femeninos, como menciona Violeta Ávila. La evolución del papel de las mujeres en el jazz ha sido gradual, con un reconocimiento tardío de su importancia dentro del campo, pero este camino ha estado plagado de dificultades relacionadas con la visibilidad y el reconocimiento de sus logros. Aunque figuras como Billie Holiday o Ella Fitzgerald fueron referentes comunes entre las entrevistadas, ellas mencionaron que la mayoría de las mujeres en el jazz y sus historias han sido relegadas a ciertos roles y espacios con poca visibilidad y oportunidades, mientras que sus referentes principales han sido predominantemente hombres.

La ausencia de referentes femeninos en el jazz, tanto en la academia como en las instituciones musicales, perpetúa esta dinámica de invisibilización. Los programas académicos, históricamente centrados en figuras masculinas, no han dado el espacio necesario para reconocer las contribuciones de las mujeres al género, un fenómeno que también ocurre en el ámbito profesional. Esta falta de representación refuerza la idea de que las mujeres son una rareza en el jazz, tal como mencionan Misaki y Violeta, y su inclusión en este campo es vista más como una novedad que como parte integral del género.

De igual modo, en los espacios académicos, y en la industria en general, la competencia entre hombres y mujeres no es equitativa, pues las mujeres deben demostrar su valía de manera más intensa, enfrentando discriminación, ya sea directa o indirecta, tal como mencionan Gabriela Terán y Marcela Gutiérrez de Piñeres. Los programas de formación musical, muchas veces diseñados bajo una perspectiva masculina, dificultan el acceso de las mujeres a las mismas oportunidades y recursos. Esta competencia desigual no solo afecta su desarrollo profesional, sino que también perpetúa un entorno en el que las mujeres son vistas como un “extraordinario” elemento dentro del jazz, como mencionan las músicas de la primera y segunda generación, en lugar de ser reconocidas como parte natural de su evolución.

CONCLUSION

Este estudio ha permitido analizar la evolución de los factores sociales, culturales e institucionales que han restringido históricamente la visibilidad y participación de las mujeres en la escena del jazz colombiano. A partir del análisis de entrevistas cualitativas y fuentes documentales, se evidenció que, si bien se han logrado avances significativos en la inclusión de mujeres músicas, aún persisten barreras estructurales y fenómenos arraigados en nuestro subconsciente que limitan su acceso equitativo a oportunidades de desarrollo y reconocimiento dentro del género.

Uno de los hallazgos más relevantes es la permanencia de estereotipos de género en la formación y práctica del jazz, los cuales influyen en la percepción de ciertos instrumentos como más adecuados para mujeres y refuerzan la idea de un liderazgo predominantemente masculino en el ámbito musical. Esta “generificación” instrumental y la falta de referentes femeninos en el jazz han condicionado las trayectorias profesionales de las mujeres, dificultando su posicionamiento como figuras clave dentro de la escena.

Del mismo modo, estas dinámicas responden a patrones sociales e históricos más amplios, donde la música, al igual que otras áreas culturales, ha reflejado y perpetuado estructuras de poder excluyentes. En este contexto, la presencia de mujeres en el jazz sigue siendo vista como una anomalía, una excepción dentro de un espacio que aún se percibe como predominantemente masculino. Esta noción no solo limita las oportunidades de las músicas, sino que también refuerza la idea de que su participación debe ser constantemente justificada o demostrada, en lugar de ser aceptada como algo natural dentro del género.

Así mismo, un aspecto clave identificado en la investigación es la adopción de modelos de formación musical provenientes de Norteamérica y Europa en la enseñanza del jazz en Colombia. Estos modelos, que enfatizan una estructura académica altamente competitiva y una tradición histórica dominada por figuras masculinas, han contribuido a la exclusión de las mujeres y a la consolidación del jazz como un género asociado a las élites del país. El jazz, desde sus primeras incursiones en la educación formal en Colombia, se ha desarrollado dentro de instituciones que replican los estándares de formación del jazz norteamericano, un sistema que históricamente ha estado marcado por la segregación de género y la competencia individualista.

Esta apropiación de estructuras extranjeras ha llevado a que el jazz sea percibido no solo como un género reservado para quienes acceden a la educación musical formal, sino también como un espacio de validación que responde a dinámicas meritocráticas que históricamente han favorecido a los hombres. En este sentido, la influencia de estos modelos ha generado una barrera doble para las mujeres: por un lado, la exigencia de insertarse en un sistema que tradicionalmente ha limitado su participación y, por otro, la consolidación de una visión del jazz como una música de élite, restringiendo aún más su acceso a aquellas que no cuentan con los recursos económicos o el capital cultural necesario para ingresar a estos espacios. De este modo, la importación de estos modelos ha reforzado la exclusión de las mujeres en el ámbito de la formación y ha fortalecido la percepción del jazz como un género distante de los sectores populares, limitando su democratización y diversificación en el país.

A nivel institucional, los espacios de formación y difusión del jazz han mostrado avances en la inclusión femenina. Sin embargo, la falta de reconocimiento de las contribuciones de referentes femeninos al género se refleja en la escasa presencia y enseñanza de referentes femeninas en el jazz, músicas en posiciones de liderazgo, en currículos académicos y en diferentes espacios de visibilización dentro de la industria musical. Por este motivo, la generación de oportunidades para mujeres músicas no solo debe abordarse desde una perspectiva institucional, sino también desde un cambio cultural que normalice su presencia y liderazgo en la escena, alejándose así de los estigmas sociales que ha perpetuado la sociedad colombiana y la industria musical por siglos.

Ahora bien, desde una perspectiva práctica, este estudio resalta la importancia de continuar explorando estrategias que faciliten la equidad de género en el jazz colombiano. Es necesario fortalecer iniciativas de educación musical con enfoque de género, fomentar la creación de espacios de representación femenina y promover políticas que garanticen una mayor participación de mujeres en la escena. Además, futuras investigaciones podrían abordar el impacto de estos cambios en la consolidación de redes de apoyo y mentoría entre mujeres músicas, así como en el surgimiento de nuevas corrientes estilísticas dentro del jazz impulsadas por su participación.

En conclusión, aunque se han evidenciado avances en la inclusión de mujeres en el jazz colombiano, el estudio confirma que persisten desafíos significativos en la eliminación de barreras estructurales y culturales. La transformación del género hacia un espacio más equitativo requiere esfuerzos continuos desde los espacios de formación, la industria musical y la sociedad colombiana. Del mismo modo, la comprensión de cómo estas dinámicas han operado históricamente en el jazz permite extender la reflexión a la música en su conjunto, identificando los patrones que han condicionado la participación de las mujeres en la música. Este trabajo sienta las bases para futuras investigaciones que profundicen en las dinámicas socioculturales y estructurales en la enseñanza y creación musical nacional, con el fin tanto de identificar las dinámicas de la educación musical y la industria a nivel nacional como contribuir al fortalecimiento de un panorama musical más inclusivo y diverso en el país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] GUZZANTI, F. (2024). *THE EVOLUTION OF JAZZ: FROM ITS ROOTS TO CONTEMPORARY STREAMS*. Rock & Art Cultural Outreach. Disponible en: <https://www.rockandart.org/evolution-of-jazzroots-to-contemporary-streams/>
- [2] TAYLOR, M. (2022). *MLK Jr. on Jazz: The Soundtrack of Civil Rights*. San Francisco Conservatory of Music. Disponible en: <https://sfcu.edu/discover/newsroom/mlk-jrjazz-soundtrack-civil-rights>
- [3] BASH, C. (2015) *Mary Lou Williams: The Lady Who Swings the Band*. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YfXIHcPNgis>
- [4] SARMIENTO, P. (2017). *Jazz en Colombia*. Club de Música - Biblioteca Luis Ángel Arango. Disponible en: https://admin.banrepcultural.org/sites/default/files/activity/file-attached/jazz_en_colombia_septiembre_2019.pdf
- [5] ARTEAGA, E. (2022). *Las manos femeninas del jazz*. Radio Gladys Palmera. Disponible en: <https://gladyspalmera.com/actualidad/lasmanos-femeninas-del-jazz/>
- [6] ABARCA, K. (2017). *Equidad de género en el campo musical: una aproximación teórica*. Escena: Revista de las artes – Universidad de Costa Rica. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/5611/561161704010/html/>
- [7] VEGA, L. (2022). *Algunas voces femeninas que impulsaron el jazz colombiano*. Radio Nacional. Disponible en: <https://www.radionacional.co/musica/artistascolombianos/jazz-colombiano-el-poder-delas-vozes-femeninas>

- [8] SÁNCHEZ, E. (2015). *Maite Hontelé, una holandesa con espíritu y sabor latino*. La Nación. Disponible en: <https://www.nacion.com/revistaperfil/vida/maite-hontele-una-holandesa-conespiritu-y-sabor-latino/IBXBNEOOMVH3ZFPKL7A3JH4YUI/story/>
- [9] OLIVER, R. (2009). *Hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local*. Disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6540/tesis117.pdf?isAllowed=y&sequence=1>
- [10] GIOIA, T. (2002), *Historia del jazz*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.
- [11] HERNÁNDEZ, R. (2022). *Los ritmos afroamericanos y afroantillanos en el surgimiento del jazz en Nueva Orleans*. Disponible en: <https://doi.org/10.53645/revprop.v6i1.101>
- [12] MUÑOZ VÉLEZ, E. (2007), *Jazz en Colombia. Desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Barranquilla. La Iguana Ciega.
- [13] GARAY, J. (2024). *DE NUEVA ORLEANS A NUESTRA COSTA: INICIOS DEL JAZZ EN COLOMBIA*. Disponible en: <https://fundacionsalvi.com/index.php/denueva-orleans-a-nuestra-costa-los-iniciosdel-jazz-en-colombia/>
- [14] JIMÉNEZ URRIOLOA, R. (2007). *Hubo una vez un rey del Merecumbé*. Barranquilla, Antillas. —Justo Almarioll. Disponible en <http://www.fortunecity.com/victorian/kapoor/78/id120.htm>
- [15] AGUILERA, J. (2000). *30 años de música en la noche bogotana*. Bogotá. Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- [16] VALENCIA, J. (2004) *Clubes de jazz en Colombia*. Disponible en <http://www.geocities.com/BourbonStreet/Quarter/7014/index.htm>
- [17] MONSALVE, J. (2008, 12 de abril) Entrevistado por Oliver, Rafael. Bogotá.
- [18] WAXER, L. (2001). *Las Caleñas Son Como Las Flores: The Rise of All-Women Salsa Bands in Cali, Colombia*. *Ethnomusicology*, 45(2), 228–259. <https://doi.org/10.2307/852674>
- [19] GALINDO, L. (2015). *Equidad de género en las orquestas profesionales de Colombia*. *Folios*, (42), 3-15. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702015000200001&lng=en&tlng=es
- [20] OAKLEY, A. (1972). *Sex, gender and society*. Londres: Temple Smith. Routledge
- [21] RAMOS, P. (2003). *Feminismo y música: Introducción crítica*. Madrid, España: Narcea.
- [22] HAELEY, B. (2016). *Be a good girl or play like a man: why women aren't getting into jazz*. Disponible en: <https://www.biddyhealey.com/blog/2016/6/18/be-a-good-girl-or-play-like-a-man>

- [23] ROMERO, E. (2021). *Mujeres en el Jazz: Noción de Inferioridad, Generización de los Instrumentos y Mexicanas*. Disponible en: <https://bospots.com/2021/03/25/mujeresdel-jazz-primera-parte-la-nocion-deinferioridad/>
- [24] WALSER, R. (1999) *Jazz and Gender during the War Years*. Keeping Time. Readings in Jazz History, Ed. Robert Walser (1999). New York. Oxford University Press. 112-113.
- [25] Why Women Musicians are Inferior? (1938) Keeping Time. Readings in Jazz History, Ed. Robert Walser (1999). New York. Oxford University Press. 112-113.
- [26] BAYLEY, L. (2019). *The International Sweethearts of Rhythm. The Art Music Lounge*. Disponible en: <https://artmusiclounge.wordpress.com/2019/12/30/the-international-sweethearts-of-rhythm/#:~:text=The%20International%20Sweethearts%20of%20Rhythm%20were%20founded%20at%20the%20Piney.in%20the%20band%20were%20orphans>
- [27] CHAIKIN, J. (2013). *The Girls in the Band* [documental]. Estados Unidos: Artist Tribe, One Step Productions.
- [28] ROMERO, E. (2021). *Mujeres Pioneras en el Jazz: Las Instrumentalistas*. Disponible en: <https://bospots.com/2021/03/17/laoportunidad-de-las-mujeres-en-el-jazz/>
- [29] FALVEY, M. (2023). *Meet Mary Lou Williams: The First Lady of Jazz*. Disponible en: <https://www.nws.edu/news/2023/meet-marylou-williams-the-first-lady-of-jazz/>
- [30] VEGA, L. (2022). *Nueve golpes jazzneros*. Radio Nacional. Disponible en: <https://www.radionacional.co/cultura/nuevegolpes-jazzneros>
- [2] GARCÍA, L. (2022). *CATARSIS SONORA: MUJERES ROMPIENDO LAS BARRERAS DEL SILENCIO. COLOMBIANAS QUE CREAN HISTORIA EN LA MÚSICA, EL SONIDO Y EL PENSAMIENTO*. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Educación Musical. Bogotá
- [31] GREEN, L. 1997. *Música, género y educación* Cambridge University Press, Ed.. Ediciones Morata.
- [32] GARCÍA CANCLINI, N. (2005), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Paidós.