

Proyecto Paz Miranda:
fusión y música independiente en Valparaíso



Gabriela Goñi Montenegro y Benjamín López Jadue

Profesora guía: Laura Jordán

15 de julio de 2020

Pontificia Universidad católica de Valparaíso

Instituto de Música

**MÁS QUE
GRITOS Y
SUSURROS**
VOCES DE LA MÚSICA POPULAR
EN CHILE FONDECYT 11190558

ABSTRACT

Esta investigación aborda el caso de la cantautora viñamarina independiente Paz Miranda y su proyecto homónimo, calificado como música fusión. Por un lado, se propone un acercamiento al concepto de fusión en la música popular, tomando en cuenta sus cuestionamientos en la academia y su expresión en esta zona local. Por otro lado, se explora la relación del proyecto Paz Miranda con el escenario independiente de la provincia de Valparaíso (Chile). De acuerdo a lo anterior, se busca responder la siguiente pregunta: ¿Cómo ayuda Paz Miranda a entender la fusión local independiente?

La metodología combinó la revisión de fuentes primarias (páginas web, entrevistas previas, redes sociales) y bibliográficas, con la realización de una entrevista a Miranda. También se analizó el fonograma Desvelado Punto Cardinal y presentaciones en vivo.

Esta investigación revela, respecto a la sonoridad, que el álbum tiene como constante la presencia de elementos del jazz y, en algunas canciones, aparecen elementos de músicas latinoamericanas.

Por último, el concepto *amiguismo*, examinado por Shannon Garland, aparece como clave para entender el desarrollo del proyecto Paz Miranda y otras músicas de fusión locales, ya que éstas se producen a través de favores interpersonales, y la interconexión de músicxs y trabajadorxs del rubro.

Palabras clave: Música de fusión, Música independiente, Amiguismo, Paz Miranda, Voz cantada

This research addresses the case of the independent viñamarina singer-songwriter Paz Miranda and her homonymous project, described as fusion music. On one hand, an approach to the concept of fusion in popular music is proposed, taking into account its questioning in the academy and its expression in this local area. On the other hand, the Paz Miranda project's relationship with the independent scenario of the province of Valparaíso (Chile) is explored. According to the above, it seeks to answer the following question: How does Paz Miranda help us understand independent local fusion?

*Methods combined the review of primary sources (web pages, previous interviews, social media) and bibliographic sources, with the conduction of an interview with Miranda. In addition, the album *Desvelado Punto Cardinal* and live presentations were analyzed.*

This research reveals, in terms of sound, that the album has the presence of jazz elements as a constant, including, in some songs, elements of Latin American music.

Lastly, the concept of amiguismo, examined by Shannon Garland, appears as a key to understanding the development of the Paz Miranda project and other local fusion music, since these are produced through interpersonal favors, and the interconnection of musicians and workers in the field.

Keywords: Fusion music, Indie music, Amiguismo, Paz Miranda, Singing voice

INTRODUCCIÓN

El presente estudio se enmarca dentro del proyecto Fondecyt “Más que gritos y susurros: voces de la música popular en Chile” de la investigadora Laura Jordán y pretende establecer, a través del proyecto Paz Miranda, un acercamiento preliminar de las músicas fusión desarrolladas en la ciudad de Viña del Mar y Valparaíso. La elección del estudio de caso se debe a la especialidad en canto popular de la cantautora y el interés por otorgar una perspectiva más global a su música, considerando su álbum debut *Desvelado Punto Cardinal* como hito ineludible para nuestro trabajo.

CONTEXTUALIZACIÓN

Actualmente en los estudios de música popular se prefiere evitar esencialismos al hablar de géneros musicales (González, 2013). Lo anterior, abre posibilidades de investigación desde nuevos entendimientos del concepto género (*genre*) como tal y de los géneros musicales existentes. Diversos géneros musicales se encuentran bajo el alero del apellido “fusión”. Este concepto está siendo profundamente cuestionado y redefinido por parte de la musicología latinoamericana actual (Ochoa y Botero, 2009; Piedade, 2014; Corti, 2018). Por esto resulta de interés preguntarnos qué características tanto sonoras como de producción, distribución, etc. comparten las musicalidades contemporáneas denominadas “de fusión”.

Por otro lado, se evidencia una marcada falta de bibliografía en torno a la escena musical actual de la zona de Valparaíso y a la música independiente (las músicas de fusión suelen caer en la última categoría). Doble omisión han sufrido las figuras femeninas del ámbito, puesto que históricamente se ha desplazado e invisibilizado su trabajo por parte de colegas, de la crítica y de la historiografía tradicional, entre otros (González, 2013; Rodríguez, 2018; Vera Cifras, 2018). Entonces es menester investigar a artistas femeninas de la escena actual que definen sus músicas como “de fusión” o son definidas así por externxs.

La figura de la cantautora Paz Miranda, resulta pertinente de ser investigada, ya que articula las problemáticas planteadas anteriormente, situándose su proyecto en la escena musical de la región de Valparaíso, bajo la categoría de “música independiente”, cultivando géneros como el jazz, la música latinoamericana y el pop, y la especialidad en canto popular.

ESTADO DEL ARTE

Música independiente

Según la comunicadora Daniela Leiva Gebhard (2009) a comienzo de los noventa, grandes compañías discográficas transnacionales se interesaron por incluir música chilena en sus catálogos. Sin embargo, a fines de la misma década, hubo una expulsión masiva de artistas de estos sellos discográficos, en parte debido a la crisis económica asiática de 1998, y a las nuevas tecnologías que trajeron como consecuencia la piratería extrema de productos musicales. El otro lado del desarrollo tecnológico fue la nueva posibilidad de producción musical casera al ser asequibles los equipos de grabación y mezcla. También emergieron nuevos medios de promoción y difusión musical con la aparición del internet, como los *streams*, los foros y la puesta a disposición de mp3 para el público (Leiva, 2009).

Como consecuencia de lo anterior, surgieron y proliferaron sellos independientes, los que se hicieron cargo de los artistas expulsados y se han hecho cargo de artistas emergentes. Ya en el periodo comprendido entre el 2002 y el 2004, la misma autora cuenta 384 producciones musicales que fueron de la mano de sellos independientes, de un total de 497 (Leiva, 2009).

Así, estos sellos y músicas independientes se han hecho más y más relevantes y han tomado un protagonismo creciente en el panorama musical nacional.

Ya situada en la década del 2010, la etnomusicóloga Shannon Garland, se adentra en la producción del mundo *indie* en Santiago y sus tensiones, desde las infraestructuras sociales y materiales. Garland expone en su artículo “Amiguismo: capitalism, sociality, and the sustainability of indie music in Santiago, Chile” (2019) que las personas involucradas en este mundo suelen tener roles intercambiables y formar círculos cerrados, es decir, lxs músicxs, quienes manejan los espacios donde se presentan las agrupaciones, quienes atienden a estos eventos y quienes escriben sobre estas músicas, son las mismas personas. Esto es en general valorado negativamente y llamado *amiguismo*, teniendo esta palabra una connotación peyorativa que sirve a la deslegitimación de estas músicas y espacios, ya que daría la impresión de que la música se valida, no por su valor estético, sino por las estructuras sociales que le permiten producirse y difundirse.

La etnomusicóloga propone que el análisis musical, en este caso el fenómeno del *amiguismo*, nos ayuda a entender tensiones entre las prácticas humanas y las ideologías imperantes: en la ideología moderna capitalista prima un intercambio impersonal entre quien produce y lxs consumidorxs anónimxs. Pero las prácticas económicas y sociales de la escena independiente musical de Santiago consisten justamente en lo contrario, pues se centran en un intercambio cara a cara. Entonces se manifiesta la ansiedad frente a la no-modernidad, muy presente en la idiosincrasia chilena, en forma de deslegitimación. Sin embargo, Garland destaca que estas prácticas son componentes claves en el disfrute y la valoración del fenómeno *indie* para sus participantes.

Escena musical de la Quinta Región

Sobre el panorama local, nos encontramos, como puede esperarse, con un corpus bibliográfico que aborda mayormente las músicas de la ciudad capital de la región. La musicóloga Laura Jordán, en su artículo “Músicas en Valparaíso: Bibliografía comentada y estado del arte” (2019), con el objetivo de dar cuenta de un estado del arte, hace una organización, análisis y comentarios de publicaciones sobre músicas y escenas del puerto, que a simple vista nos dan una impresión de escasez. Sin embargo, Jordán va más allá de esta primera impresión al

argumentar que en la historia general Valparaíso hace aparición recurrente, entre otras cosas, debido a su cercanía geográfica con Santiago, y por su importancia como centro de influjo musical. En concordancia con esto último, la escena musical porteña del siglo XIX aparece caracterizada como cosmopolita. Será este cosmopolitismo el marco para el desarrollo de la bohemia y la experimentación posterior durante el siglo XX en las músicas urbanas.

En cuanto al escenario local emergente e independiente, Paulo C. León (2010) en su memoria de proyecto de título para el grado de arquitecto de la Universidad de Chile “Centro de difusión de música independiente para bandas emergentes Valparaíso: Recuperación borde costero zona patrimonial” hace un valioso catastro de bandas independientes emergentes de Valparaíso (2010, 99-101). Al revisar a las figuras femeninas que continúan vigentes, nos encontramos con las cantautoras Paula Batarce, quien cultiva los géneros de balada, trova y fusión latinoamericana, y Nina Olivos, dedicada al pop; la cantante, guitarrista y compositora de metal progresivo Valeria Gallardo; y AmMeLi, un trío de rap soul constituido por LaDy_Kro, ALe y Mc Aire. Lamentablemente este trabajo ya cuenta con diez años, por lo que la escena descrita ya no contaría con plena vigencia.

Observamos que, tanto en la recopilación bibliográfica hecha por Laura Jordán, como en el catastro realizado por Paulo C. León, las mujeres músicas tienen una presencia considerablemente menor que sus colegas masculinos.

Mujeres en la música popular

Al hacer la pregunta por las cantautoras chilenas, es insoslayable referirse al capítulo titulado “La mujer sube a la escena” del libro *Pensar la Música desde América Latina* del musicólogo Juan Pablo González (2013). En él, su autor expone dificultades y problemáticas que se han enfrentado históricamente. Aplica los conceptos de las musicólogas feministas pioneras Susan McClary y Marcia Citron a la realidad chilena.

Entre las manifestaciones recurrentes de sexismo, se encuentra la exclusión de las mujeres del mundo de la composición, al ser percibidas como poco profesionales y carentes de originalidad desde el canon artístico, llevándolas entonces a tomar un rol principalmente de intérprete (cantante) durante las décadas de los sesentas y setentas. Esto tiene un impacto en la figura

de la cantautora, ya que esta aparece como una anomalía al momento de ser creadora de su propia música, siendo Violeta Parra una de las grandes excepciones reconocidas, y quien sentó un precedente.

Sumado a lo anterior, González señala que la historiografía ha tendido a estudiar a las mujeres en la música mediante sus aportes a la interpretación. Esto significaría una mayor dificultad para construir un panorama acabado en torno a la cantautoría de mujeres. González cierra el capítulo con aires de esperanza, pues afirma que en nuestro siglo las mujeres autoras, compositoras e intérpretes ya están tomando un rol preponderante en la escena musical nacional. Son Tita Parra, Francesca Ancarola, Magdalena Matthey, Elizabeth Morris, Camila Moreno, Pascuala Ilabaca, Vasti Michel y Natalia Contesse, las actuales nietas artísticas de Violeta Parra.

En convergencia con González, el musicólogo Miguel Vera Cifras reconoce la invisibilización y el sexismo que han enfrentado las mujeres en la música, en este caso jazz. En su artículo "Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género" (2018), Vera Cifras establece y analiza tres etapas del desarrollo vocal y acercamiento al jazz (cupletista, vedette, lady crooner), intersectándolas con el binomio de percepciones del este género (*genre*) que también son aplicadas al cuerpo femenino (frivolización/sublimación). El musicólogo concluye que ha imperado una mirada androcéntrica en el jazz profesionalizado y un discurso historiográfico que la ha secundado, pero nos invita a escucharlas y a reconstruir sus historias.

Destaca el libro *Mujeres en la música chilena: La invisibilización de un legado* publicado el 2018, en el que, además de mostrar un panorama histórico, la periodista Yasna Rodríguez recopila y analiza estadísticas, entrevistas, testimonios y noticias, entre otros, de los años recientes, dando cuenta de las problemáticas actuales que enfrentan las músicas chilenas. Rodríguez se refiere además a tres festivales nacionales de mujeres en la música: Femfest, Ruidosa fest y Udara fest. Sin embargo, observa que estas iniciativas no han recibido una cobertura tan amplia como la que reciben festivales "mixtos" (que tienen participación predominantemente masculina), encontrándonos así, paradójicamente, con instancias de visibilización siendo invisibilizadas.

En la figura de Paz Miranda, cantautora viñamarina emergente, se intersectan los tres ejes abordados:

- 1) Pertenece a la escena de la música independiente emergente.
- 2) Su proyecto se desarrolla en la Quinta Región.
- 3) Es una mujer dedicada a la cantautoría.

Como se mostró, estas categorías no son las de mayor abordaje en los escritos sobre la música chilena, por lo que se podría esperar desde la presente intersección un vacío bibliográfico en torno a Paz Miranda, siendo esto efectivo. Entonces se hace necesario recurrir a fuentes primarias para aproximarse a su figura. El detalle de estas fuentes y la estrategia para su estudio serán abordados en la sección de metodología.

MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

Fusión, Fusión latinoamericana y Jazz fusión.

El concepto de *fusión* en la música es expuesto, desde la musicología histórica y popular, a través de diversas ópticas y miradas bibliográficas que difieren y dialogan en su actuar, sus protagonistas, sus enfoques y otros elementos. No obstante, una de las mayores “coincidencias” entre autoras y autores consultados en esta investigación es que aplican el concepto exclusivamente a las músicas populares y músicas de tradición folclórica, mas no a la música docta o escrita.

Las “músicas de fusión” se entienden genéricamente como la combinación entre dos o más géneros musicales. Sin embargo, existen diversas definiciones y apreciaciones a partir del concepto. Algunxs autorxs se refieren al concepto fusión musical como el cruce entre la música tradicional de cada país y otros mundos musicales (Menanteau, 2003; Montero, 2018). Por otra parte, Ana María Ochoa y Carolina Botero (2009) comentan que se utilizan los conceptos de “músicas de fusión” o “nuevas músicas” para referirse a músicas actuales colombianas que pretenden resignificar la sonoridad local. Otra perspectiva es planteada por Ramón Pelinski

(2000), quien expresa que las llamadas “músicas de fusión” constituyen un “tercer tipo de música” y se encuentran entre las músicas tradicionales y las músicas populares, cuyo nacimiento se debe “a la hibridación entre estilos musicales (étnicos) del Tercer Mundo con las músicas africano-americanas de difusión masiva” (p. 154).

Dentro de las músicas de fusión, se pueden encontrar diversos ejemplos, tales como el rock fusión, el reggae rock, el flamenco pop, el folk metal, entre muchos otros. Asimismo, de acuerdo a la relación que Paz Miranda establece con su música, en el presente artículo se trabajará principalmente en la categoría de fusión, poniendo énfasis en el género de fusión latinoamericana y jazz fusión.

Un primer acercamiento al concepto “fusión latinoamericana”, es propuesto por el sitio web *Musicapopular* (s.f.: Fusión Latinoamericana), donde se comenta:

Más un instinto que un estilo, más una tendencia múltiple que un movimiento formal, la fusión latinoamericana es una expresión que permite designar los diversos resultados que generaciones de creadores, músicos y grupos chilenos han obtenido durante cinco décadas a partir del cruce entre las ricas fuentes de la música del continente adoptadas en Chile. Como método y espíritu tiene una genealogía que puede remontarse a los intentos de folclor panamericanista previos al Neofolklore de los '60, y que luego pasa por la fusión de conjuntos de la Nueva Canción Chilena, se mezcla con el instinto del rock y llega hasta compositores, intérpretes y conjuntos de la actualidad, abiertos al jazz, la música brasileña y las raíces europeas (consultado el 16 de abril de 2020).

Respecto a los artículos académicos encontrados que definen el concepto, se encuentra la publicación *Los Jaivas y la música latinoamericana*, donde se señala que la fusión latinoamericana “se caracteriza por la mezcla de elementos de distintos estilos folklóricos entre sí, junto con otros estilos como el jazz, el rock o la música docta” (CNCA, 2015). También, Juan Pablo González (1986) plantea que la fusión en la música sucede en distintos géneros y áreas culturales de Latinoamérica, empero, son más evidentes “aquellos procesos que fusionan la música folklórica y popular latinoamericana con el jazz, el rock y a la música de arte” (1986, 66). Este mismo autor (2013) aborda una nueva dimensión de la fusión latinoamericana,

asociándolo al trabajo artístico de Víctor Jara y su propuesta de música incidental para teatro, ballet y televisión.

Por otro lado, el concepto de fusión asociado al jazz es usado comúnmente para denominar músicas que incluyen elementos del jazz y ciertos sonidos locales (Navarro, 2018). De igual forma, en el país trasandino, los músicos y melómanos utilizan el concepto fusión ligado a la matriz estadounidense, referida, por un lado, al diálogo entre jazz y rock, y por otro lado, a la mezcla del jazz con otras músicas consideradas locales por los músicos argentinos (Corti, 2018).

Críticas y problemáticas del concepto fusión

Según lo expuesto anteriormente, se aprecian tres conceptos centrales para la comprensión del Proyecto Paz Miranda: fusión, fusión latinoamericana y jazz fusión. Sin embargo, se encuentran diversas posturas académicas que discuten, problematizan y critican el concepto fusión, estableciendo ciertas características que desafían los límites expuestos por las definiciones anteriores.

En primer lugar, Acacio Piedade (2013) introduce el concepto de *fricción* para referirse a las músicas denominadas “de fusión” en Brasil. La fricción se entiende como el encuentro de dos musicalidades que aún mantienen sus núcleos intactos, pero no se mezclan entre sí, transformando los límites de cada musicalidad en puntos claves de diferenciación. Posteriormente, la fase siguiente del proceso propuesto por Piedade, se denomina *fusión de musicalidades*, donde las musicalidades ya no son distinguibles y conviven sin tensiones. Cabe destacar que, dentro de este último proceso, Piedade (2013) argumenta que la musicalidad es un recuerdo, por tanto, es necesario que las comunidades olviden los orígenes para que predomine una sola musicalidad, denominada *fusión*.

En segundo lugar, es necesario revisar la investigación sobre el jazz argentino de la investigadora Berenice Corti (2018), puesto que se indaga la genealogía del jazz, estableciendo, a grandes rasgos, que sus orígenes son complejos y comprenden zonas del Caribe, lo cual desafía el concepto de jazz fusión planteado desde la mirada hegemónica estadounidense, en el que se entiende que este género vendría siendo la mezcla entre el jazz

“americano” y músicas locales. Este entendimiento sería a la vez jazz-céntrico y colonial (Corti, 2015 en Navarro, 2018), al generar jerarquías entre estos “colores locales” y el jazz “determinando que la mezcla se realiza desde un centro global en el que converge la música de la otredad” (p. 15).

En tercer lugar, Álvaro Menanteau (2003) invita a la discusión del concepto de fusión en América Latina y, especialmente, en Chile. El autor comenta que fue en el jazz donde se utilizó por primera vez dicho concepto para denominar un estilo particular del género musical (nombra a Miles Davis y ciertos ejemplos de categorías como “jazz electrónico”, “jazz fusión” y “jazz rock”). Dado lo anterior, la “experiencia norteamericana asume, en la teoría y la práctica, la definición del término fusión desde la perspectiva de su música” (Menanteau, 2003), acotando el concepto al jazz y su relación con otras músicas. Sin embargo, en Chile, desde la década de los años 60’, a raíz de la diversificación y maduración de la música popular chilena, se produce una nueva propuesta que otorga un “giro” al término fusión, donde se incluyen recursos provenientes de la música tradicional, la música altiplánica y la música mapuche. Por lo mismo, el producto musical dejó de ser una imitación del modelo extranjero, y se tornó más creativo y autónomo. El autor plantea que en Chile se producen cinco fusiones desde distintos ejes: desde el jazz y el jazz rock; desde el rock; desde la música docta; desde la música de raíz folclórica y latinoamericana; y desde el pop. Es así como se observa que la fusión y su comportamiento en Latinoamérica no se desarrolla necesariamente “desde y para el jazz” (Menanteau, 2003), más bien combinando prácticas extranjeras con su propia tradición folclórica y popular urbana, donde el jazz se transforma en un recurso, pero no una condición necesaria para la fusión. A propósito de esto, Álvaro Menanteau expresa que “más que redefinir el concepto, se requiere reposicionarlo desde una perspectiva latinoamericana y chilena” (Menanteau, 2003) y que la fusión, en nuestro continente, va “más allá de los límites de la definición norteamericana” (Menanteau, 2003).

Y en último lugar, se encuentra la postura de Ana María Ochoa y Carolina Botero (2009), quienes, basadas en un trabajo de campo con foco en músicas que realizan sus propias prácticas de producción musical y circulación en Colombia, pretenden contrastar los modos de escucha, creación y producción musical de dos géneros musicales (el movimiento anarco-punk y la llamadas “músicas de fusión”). En este sentido, las autoras proponen que, “en un mundo globalizado acostumbrado a escuchar músicas de distintos lugares” (2009), la hibridación ya no

es excepción, sino que se transforma en rutina y genera una “reconfiguración de la creatividad musical como un conjunto de prácticas musicales” (2009). Entonces, según ellas, es necesario extender el estudio de la música por sí sola y, a través de una red de acciones y relaciones entre distintas prácticas, abordar integralmente el concepto en articulación con los procesos de creación, la producción musical, las prácticas laborales, las condiciones económicas y la difusión del proyecto. En resumen, la propuesta de Ochoa y Botero desplaza la atención desde el producto musical hacia el proceso de la misma.

Luego, dado todo lo anterior, se aprecia que sí existen músicas que se denominan coloquialmente y en la bibliografía como músicas de fusión, pero como se revisó en las críticas, el concepto es problemático y menos sencillo de lo que una revisión somera podría sugerir. Entonces surgen los cuestionamientos: ¿Qué elementos componen y unen a las músicas de fusión? ¿Cuál es la narrativa de lxs músicxs involucrados en ellas?

Con el propósito de acotar y de responder parcialmente las anteriores interrogantes, se plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo el Proyecto Paz Miranda permite interactuar y hacer dialogar las críticas y problemáticas del género musical de fusión? En otras palabras, ¿Cómo ayuda Paz Miranda a entender la fusión local independiente?

Y, para entender a cabalidad estas músicas en su contexto, surge como pregunta secundaria: ¿Cuál es la relación del proyecto Paz Miranda con el escenario local independiente?

METODOLOGÍA

La presente investigación fue abordada desde un enfoque cualitativo, puesto que no se generó conocimiento objetivo basado en datos cuantificables, sino más bien, se desarrolló un análisis interpretativo del corpus, basado en la bibliografía que presenta diversas conceptualizaciones en torno a la fusión. Estas conceptualizaciones además se contrastaron, estableciendo un análisis y posicionamiento por parte del equipo investigador.

En concordancia con lo anterior, el proceso investigativo se llevó a cabo sin hipótesis preconcebida. Sumado a esto, se contó con objetivos iniciales estables (describir diferentes aspectos de la escena local de las músicas de fusión independientes, y relacionarlas con el

proyecto Paz Miranda), pero también hubo otros que fueron generados y mutados en el transcurso, retroalimentando la bibliografía a la direccionalidad de la problemática y viceversa.

La metodología empleada en la investigación se desarrolló en dos áreas: por un lado, la revisión de diversas fuentes bibliográficas y primarias; y por otro lado, en el análisis de entrevistas sobre la cantautora y el álbum *Desvelado punto cardinal*. Dentro del proceso, se diferenciaron cinco momentos superpuestos, que no necesariamente se sucedieron cronológicamente, los cuales serán presentados a continuación.

En primera instancia, se hizo revisión, lectura y análisis de artículos académicos referidos a la música independiente, la música local, las mujeres en la música, las “músicas de fusión” y los géneros fusión latinoamericana y jazz.

En segunda instancia, se consultaron la página web oficial de la cantautora y sus redes sociales (Facebook e Instagram), ambos sitios dedicados a la difusión de su proyecto musical. Se revisaron redes sociales de los otros integrantes de la banda y de agrupaciones asociadas. De igual forma, se examinaron fuentes primarias como el sitio web Musicapopular.cl, páginas oficiales y otros sitios que contienen reseñas de cantautoras dedicadas a la fusión latinoamericana y/o jazz fusión, de Valparaíso (Pascuala Ilabaca, Franssia Villalobos) y de Santiago (Francesca Ancarola, Elizabeth Morris, Magdalena Matthey y Nicole Bunout), y otras agrupaciones de los géneros.

En tercera instancia, se consideraron dos entrevistas sobre Paz Miranda, disponibles en YouTube, concedidas por el programa “Análogo en modo jazz” (canal UCV) y “Condimentos para el alma” perteneciente al canal de diputados de Chile. También, se revisaron videos de “sesiones en vivo” y presentaciones en diversos escenarios y agrupaciones en las que participó la cantautora.

Como cuarta instancia, se entrevistó a Paz Miranda por vía videollamada. Esta entrevista fue realizada el 9 de junio de 2020 por el equipo investigador, tratándose temáticas en torno al proyecto solista, tales como creación, producción musical, prácticas laborales y el concepto de “música de fusión”, además de datos biográficos de la cantautora.

En última instancia, se escuchó y examinó, a través de dos fichas de análisis, la primera en torno a características generales y la segunda centrada en la voz, el álbum *Desvelado punto cardinal*, dando cuenta de diversos elementos musicales que dialogan con la problemática y son necesarios para el desarrollo de la investigación. Las fichas de análisis consideran categorías como: armonía, instrumentación, texturas, ritmos, presencia de solos, improvisación en vivo, idioma, temática del texto, hablante en el texto, tesitura vocal y modos de fonación

FIGURA DE PAZ MIRANDA

Paz Miranda (Viña del Mar, 1987) se presenta como cantautora y profesora de música. Su acercamiento a la música se dio desde temprana edad, incentivada por su madre, profesora del área. Gracias a su familia y una profesora del colegio comenzó a introducirse en el folclor, el tango y músicas de Sudamérica. A los dieciséis años estudió canto popular en el conservatorio con la profesora Pamela Castro y se interesó en el mundo gospel, abordando la historia de la música afroamericana y escuchando, especialmente, música gospel, negro spiritual y blues. Paralelo a esto, conoció la obra musical de Francesca Ancarola, quien se convirtió en un referente para la cantautora y según Miranda, actualmente, todavía “se sabe las canciones de sus primeros álbumes”¹ (P. Miranda, comunicación por videollamada, 9 de junio de 2020). A los 18 años se integró al grupo de fusión celta Riveira, donde se desempeñó como cantante y guitarrista, y con quienes son exponentes activos de la música de raíz celta en Chile (Músicapopular, s.f.: Riveira).

Luego, ingresó a la carrera de pedagogía en educación musical en la Universidad de Playa Ancha. Durante su estadía en la universidad, se desligó, circunstancialmente, de la música afroamericana y formó parte de varias agrupaciones, entre las que destacan Atarraya, un grupo de música latinoamericana, donde explora su multi-instrumentismo, y el Conjunto de Madrigalistas, una agrupación coral de cámara que desde sus inicios se ha dedicado a cultivar la música vocal especializada. En seguida, a sus veinte años, realizó un viaje a Alemania con el objetivo de trabajar allá. En este primer viaje, conoció a Finé Gutiérrez, pianista nicaragüense, con quien formó un dúo llamado Jazzeras. Miranda indica que, en ese momento, comenzó con el jazz y “se lanzó a improvisar desde lo que sabía, había escuchado y a oreja”. Posteriormente

¹ En las siguientes secciones, la información presentada proviene de la entrevista hecha a Paz Miranda el día 9 de junio de 2020. En el caso contrario, se indicará la fuente de procedencia.

volvió a Chile, finalizó su carrera universitaria y viajó, nuevamente, a especializarse en canto popular en la Escuela Superior de Música (Münster, Alemania), obteniendo su “Master of Music” en Canto Popular (Paz Miranda Iturriaga, s.f.). Durante su segunda estadía en este país, Miranda se desempeñó como profesora en dos instituciones de educación musical (Escuela de Música Estatal de Dortmund y Music Academy), integró al Ensamble de Jazz de la Escuela de Música de Münster y fue parte de proyectos musicales de diversas características.

Su retorno a Chile, a finales del año 2016, permitió la creación de su proyecto primeramente nombrado Paz y Flora Infusión, que luego fue llamado Paz Miranda (Diputadas y diputados de Chile, 2019). Además de este proyecto, actualmente participa de otras agrupaciones musicales, es profesora de música en colegios, profesora de canto en universidades y profesora particular de canto.

PROYECTO PAZ MIRANDA

Corresponde al proyecto solista de la cantautora. Es ella quien compone la música y el texto de las canciones, además de ser la cantante y guitarra rítmico-armónica. Los otros miembros de la banda son Cristián Katila Baltazar, en la batería, Lucas Munilla, en el bajo eléctrico y contrabajo, y Marcel Bruna, en la primera guitarra. El hito principal del proyecto es la publicación de su primer álbum de estudio, titulado *Desvelado punto cardinal*.

Miranda lo define, en la entrevista realizada por el equipo investigador, como su proyecto personal basado en relatos autobiográficos. Ella compone y arregla, principalmente, para dos formatos: “cantautora”, donde se acompaña únicamente de su voz y guitarra; y el formato “banda”, donde se suman los integrantes ya mencionados. Sobre el proyecto, es interesante mencionar que, a pesar de cultivar géneros musicales diferentes, no se autodenomina como un proyecto de “música fusión”. Se suma a esto, la reseña del sitio web Músicapopular (s.f.: Paz Miranda), donde se caracteriza como una “propuesta musical donde puso en relieve sus influencias: desde las músicas latinoamericanas al pop y el jazz”.

Dado lo anterior, surge la siguiente interrogante: ¿Cuál categoría se podría utilizar para definir este proyecto? En la entrevista del Canal de diputadas y diputados de Chile (2019), la cantautora comenta que “en el disco existe harta fusión” y, en la entrevista realizada por el

equipo investigador, se aborda una pregunta que refiere a la satisfacción o insatisfacción del término fusión como categoría para calificar el proyecto, a lo cual Paz Miranda afirma que “no le gustan las etiquetas en la música, en las personas y, en general, en la vida”, pero que su música posee fuerte influencia de sus gustos (música argentina, peruana, brasileña y chilena). Por otro lado, el género del jazz también está presente en el álbum y la cantautora, aunque no se considera “jazzista”, asevera que le gusta este género, cantar standards y que está involucrada en el ámbito por los músicos dedicados al jazz con los que toca (Canal UCV3, 2018), especialmente en su banda, donde los participantes tienen experiencia en el jazz a través de diversos proyectos (ver anexo Mapa de redes de músicxs locales).

Respecto al concepto fusión, es importante comentar que otros proyectos afines, provenientes de la Quinta Región, se narran como cultivadores de géneros musicales de fusión (fusión latinoamericana, jazz fusión, world music, entre otros) como Ajayu (Ajayu, s.f.) y Cuarteto de Bruna (Diputadas y Diputados de Chile, 2019), y Antonio Monasterio Ensamble se identifica con la hibridación, lo cual indica cierta comodidad respecto al empleo del concepto para definir su propuesta musical. Esto contrasta con la insatisfacción de músicxs colombianxs frente al término *fusión* explorado en el artículo de Ana María Ochoa y Carolina Botero (2009), donde lxs músicxs entrevistadxs difieren de la categoría mencionada y del concepto de “nuevas músicas colombianas”, estableciendo una “crisis de los principios subyacentes a las categorías de música que todavía se usan hoy en día y que hemos heredado de épocas anteriores” (Ochoa y Botero, 2009). A propósito de esto, ¿Se estaría presenciando, en el caso del proyecto Paz Miranda, una crisis similar?

De acuerdo a los comentarios de Miranda, el concepto “fusión” se propone como válido para definir el proyecto de la cantautora y podría situarse en un punto intermedio entre la postura de los músicos colombianos y los cultivadores del género en Valparaíso, puesto que, a pesar de que no “le gustan las etiquetas”, la cantautora no se distancia ni se “abandera” del término, más bien se siente cómoda con su uso y lo considera como posible categoría para definir su proyecto.

DESVELADO PUNTO CARDINAL

Es el primer álbum de estudio de larga duración del proyecto Paz Miranda. Posee ocho creaciones de la cantautora y su duración es de 35 minutos. El lanzamiento en vivo fue el día 22 de Diciembre del 2018, en el Centro de Extensión Duoc UC, en Valparaíso. Miranda expresa que el álbum constituye un cierre de ciclo de un largo proceso, donde se combinan composiciones desde el 2009: “unas creadas en Alemania y terminadas allá, otras que empezó en Alemania y terminó en Chile, y otras que se iniciaron y terminaron en Chile”. Es así como la música se vincula a las razones de su viaje, sus vivencias en Alemania, la transición de volver a su país y el significado de la vuelta a Chile. Además, la cantautora comenta que dicha etapa ha permitido iniciar un nuevo ciclo en la creación, en el cual se halla “componiendo, pero desde otra vereda”. Esto último será desarrollado más adelante, cuando se aborde el proceso creativo de la cantautora.

Sobre el título del álbum y la coincidencia en las temáticas que ofrecen las canciones, la cantautora comenta que no fue pensado como un álbum conceptual, ya que “el objetivo no era ganar premios, tales como Grammys, Emmys, Pulsar, etc.”. Asimismo, agrega que las letras pueden encontrarse en ciertos tópicos, pero corresponden a procesos personales y géneros musicales distintos. Sin embargo, la canción “Desvelado punto cardinal”, según Miranda, es la más elocuente y coherente con todo el álbum, ya que se relaciona con ambos países y se transforma en una línea que cruza todas las creaciones, lo cual podría explicar la elección del título del LP.

Respecto a la música del álbum, Paz Miranda comenta que “lo definitorio podría ser el jazz y la música latinoamericana”, ya que es lo que más le gusta y es lo más cómodo para el formato de su banda. Los elementos latinoamericanos² se aprecian, fundamentalmente, a través de diversos ritmos del continente, tales como el ritmo afroperuano landó en su canción “Cautela”, el cachimbo chileno en “Pa’ volver” y un aire de samba brasileña en “Cara o cruz”. Asimismo, en la entrevista realizada en el Canal de Diputadas y Diputados (2018), Paz Miranda menciona que, en ocasiones, pretende imitar la sonoridad de instrumentos típicamente utilizados en músicas propias de Latinoamérica. Un ejemplo de esto ocurre en la canción “Cara o cruz” por medio de los cambios de disposición en la guitarra eléctrica, donde dicho instrumento emula el cavaquinho utilizado normalmente en la música de samba. Esto se puede apreciar en la figura

² La música latinoamericana referida en el trabajo, considera exclusivamente ritmos musicales desarrollados en las canciones del álbum (Samba, Landó y Cachimbo).

1, donde se transcribe el ritmo de samba ejecutado por la guitarra eléctrica y el minutaje que indica la imitación sonora del cavaquinho, mientras que la figura 2 presenta el ritmo tradicional brasileño en un manual del mismo instrumento. Otro ejemplo se produce en la canción “Cautela”, donde se percibe, a lo largo de toda la canción, la imitación de la batería en los “toques” del cajón peruano sobre el ritmo landó. En la figura 3, la batería simula los golpes graves, las acciaccaturas y los golpes agudos que se ejecutan en el cajón peruano para este ritmo y, en la figura 4, se muestra la base rítmica y una variación del landó. En “Pa’ volver” aparece, en la guitarra acompañante, el rasgueo del ritmo de cachimbo y una variación de él, lo cual se aprecia en la figura 5. A su vez, extraído de un método de ritmos chilenos tradicionales para guitarra, la figura 6 expone el ritmo básico del cachimbo y su ejecución en la guitarra.

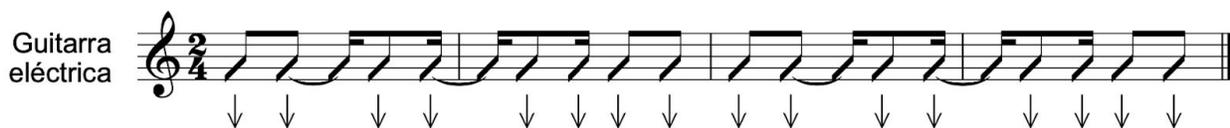


Figura 1. Ritmo de samba y guitarra como cavaquinho en “Cara o cruz”.

Transcripción ejemplo de rítmica en guitarra eléctrica (min 00:59-1:38 /2:22-3:00).

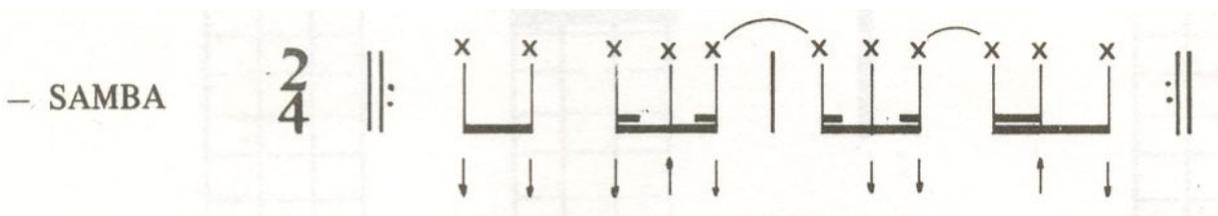


Figura 2. Ritmo de samba en cavaquinho.

Transcripción de rasgueo de ritmo de samba en cavaquinho. De *Escola Moderna do cavaquinho*, por H. Cazes, 2003. Rio de Janeiro: Lumiar.



Figura 3. Ritmo afroperuano landó en “Cautela”.

Transcripción ejemplo en batería (canción completa).

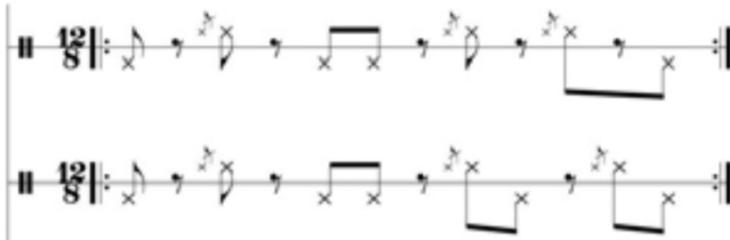


Figura 4. Base de landó y variante.

Transcripción de la base de landó y variante en percusión. De *El desarrollo de a música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte*, por J. F. León, 2015. Lima: PUCV.

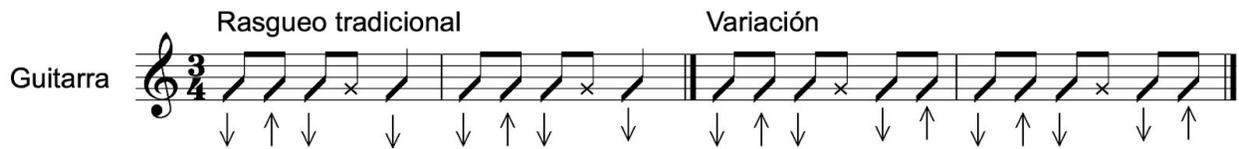


Figura 5. Rasgueo tradicional de cachimbo y variación en “Pa’ volver”.

Transcripción ejemplo en guitarra acompañante (min 1:17-1:41 / 3:06-3:54).

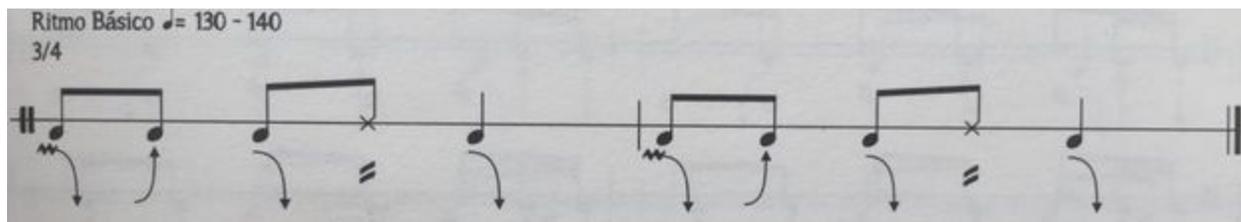


Figura 6. Rasgueo tradicional de cachimbo.

Transcripción de rasgueo de cachimbo en guitarra. De *Guitarra chilena. Método de ritmos tradicionales*, por O. Latorre, 2016. Santiago: EUV.

En lo que al lenguaje hablado respecta, en las canciones “Cautela” y “Cara o cruz” se escucha a momentos la debilitación de la consonante /s/, ya sea en forma de aspiración /h/, como en [su *eh*tirpe puede afectar] (*su estirpe puede afectar*), o en forma de omisión, como en [si te acerca ma] (*si te acercas más*) (ver anexo Letras). Esta pronunciación de las eses es, según el lingüista Darío Rojas (2015), característica de ciertas variedades del español americano, entre las que se encuentra el español chileno. Otros rasgos mencionados por el autor, que se encuentran presentes en la canción “Cara o cruz”, son la pérdida de la /d/ entre vocales, apareciendo en la palabra [na] (*nada*), y la pérdida de la /r/, en [pa] (*para*) (ver anexo Letras). El último rasgo también se manifiesta en la canción “Pa’ volver”.

Se podría decir con seguridad que estas omisiones y aspiraciones de consonantes son deliberadas. Analizando los perfiles melódicos de las canciones, evidenciamos que, casi en su totalidad, no se verían afectados mayormente al utilizar la pronunciación “ideal” del español castellano. El caso de “Cara o cruz” es el más representativo. En el estribillo aparece el texto [Y que no le falte na] (*Y que no le falte nada*). La sílaba [na] está compuesta por dos notas (*la* y *sol*), la segunda antecedita por una acciaccatura, por lo que fácilmente pudiese haber sido introducida el sonido /d/ entre ellas. La figura 7 consiste en la transcripción de la frase en su forma original, que luego aparece alterada con la introducción del sonido /d/. En la misma canción, como se mencionó, encontramos la aspiración de la /s/ en [su *eh*tirpe] (*su estirpe*). La melodía nuevamente permanecería invariable al evitarse esta aspiración: se produce una sinalefa entre las sílabas “su” y “eh”, que se corresponden con la nota *la*, luego seguida por la sílaba “tir” con la nota *do*. Si introducimos la letra /s/, la sinalefa se produciría de igual modo y no habría obstáculo en calzar las sílabas de la palabra “estirpe” con las mismas notas, puesto que ambas pronunciaciones tienen la misma cantidad de sílabas, siendo esto ilustrado en la transcripción y alteración mostradas en la figura 8. El mismo fenómeno se da en “Cautela” en [no me *digah* que *eh*to se acabó] (*no me digas que esto se acabó*), ilustrándose del mismo modo en la figura 9. En “Pa’ volver” la omisión deliberada se evidencia no en los perfiles melódicos, sino que en el mismo nombre de la canción.



Figura 7. Transcripción de la voz en “Cara o cruz” (1:18-1:21), y ejemplo sin omisión de la /d/.



Figura 8 Transcripción de la voz en “Cara o cruz” (0:54-0:58), y ejemplo sin aspiración de la /s/.

No me di - gah que_{eh}-to se_a - ca - bó

No me di - gas que_{es}-to se_a - ca - bó

Figura 9 Transcripción de la voz en “Cautela” (1:27-1:33), y ejemplo sin la aspiración de la /s/.

En la canción “Soles sin días” no se observan estas particularidades del lenguaje. Según Miranda, en la entrevista hecha en el Canal de Diputadas y Diputados (2019), la canción fue escrita tiempo atrás, y al llevar la maqueta a la banda, los músicos sintieron que sonaba como música de *anime* (animación japonesa). Esto no agradó a la cantautora, y fue al trabajarla con la banda que se cambió esta sonoridad, al añadirle un “toque andino” a través del redoble de la caja, el cual remite a ciertos bailes y músicas de dicha región, tales como taquirari³, tarqueada⁴ y cacharpaya⁵ (ver anexo Ficha de análisis). Entonces podría inferirse que la falta de elementos característicos latinoamericanos en el texto es porque la canción fue concebida en otra etapa y posiblemente sin la intención de acercarse a la sonoridad de las músicas de raíz.

³ Escuchar ejemplo en “Takirari del puerto” - Los Jaivas (minutaje 1:25-1:44)

⁴ Escuchar ejemplo en “Tarqueada” - Arak Pacha (minutaje 1:22-2:33)

⁵ Escuchar ejemplo en “Cacharpaya del pasiri” - Illapu (minutaje 1:49-2:11)

Respecto a la presencia del jazz en el álbum, se encuentran diversos elementos característicos de dicho género que son descritos por Pease (2003) en su libro *Jazz Composition: Theory and Practice*. En las canciones “Desvelado punto cardinal”, “Deidad” y “Camino”, se aprecian solos instrumentales, técnica de scat, armonizaciones jazz y métricas irregulares (ver anexo Ficha de análisis). No obstante, el jazz no solo está presente en esas tres canciones, sino también a lo largo de todo el álbum mediante características propias del género, lo cual supone cierta predominancia respecto a la música latinoamericana. Las características compartidas por todas las canciones son: los solos instrumentales, el formato banda (guitarras eléctricas, contrabajo/bajo y batería) y lo que se entiende por armonía jazz en el sentido común⁶. Sumado a esto, en la totalidad de los registros en vivo disponibles en YouTube encontramos improvisación y, según Miranda, las canciones suelen ejecutarse como un standard de jazz (ver anexo Ficha de análisis).

La “fusión musical” del proyecto Paz Miranda, según lo comentado anteriormente, combina fundamentalmente el género jazz y elementos de la música latinoamericana. No obstante, ¿Cuál es el género predominante? De acuerdo al análisis expuesto, se podría establecer que el género más presente en la música de la cantautora es el jazz, mientras que los recursos venidos de la música latinoamericana, aunque son relevantes en el desarrollo de la sonoridad del álbum, se incluyen en algunas canciones y no son permanentes en el transcurso de la música. Es así como la “fusión” desarrollada por el proyecto Paz Miranda se vincula con la postura de Álvaro Menanteau (2003), quien define varios ejes de fusión en Chile, donde el caso de Miranda podría ubicarse en el primero: “desde el jazz y el jazz rock”, es decir, la combinación del jazz con otras músicas. Por lo mismo, se concluye que, la música fusión de Miranda, comienza “desde el jazz” e integra, desde ese género como centro, elementos de la música latinoamericana en algunos temas, recurriendo principalmente a ritmos del continente. Esto se relaciona con la definición hegemónica norteamericana, donde se establece una mirada jazz-céntrica de la música caracterizada por una jerarquía entre este género y los “colores locales” (Corti, 2015).

Por otra parte, según Miranda, el elemento unitario de su música es la voz. La cantautora comenta que tomó tiempo en reconocerla como elemento conductor, ya que no quería un disco

⁶ Algunos de estos rasgos de la armonía jazz serían: acordes con séptimas, novenas, oncenas y treceñas (notas agregadas), intercambios modales, paralelismos (Pease, 2003).

que fuera como “ir cambiando la radio”. De esta forma, la voz de Paz Miranda se transforma en “el hilo rojo del álbum, porque, según lo dicho por ella “podría haberme ido en un viaje super extraño, electrónico, con samplers, y aún así creo que tendría sentido el disco” (refiriéndose a la voz como unidad). Entonces ¿cuáles son los elementos vocales que otorgan un sentido de unión al álbum *Desvelado Punto Cardinal*? Estos elementos serían: los modos de fonación (ver anexo Ficha de análisis voz); el ámbito vocal, que rodea generalmente la trecena (ver anexo Ficha de análisis voz); adornos, como abundantes acciaccaturas, observables en las transcripciones de “Pa’ volver”, “Que pasen los días” y “Camino” que aparecen en las figuras 10, 11, 12 y 13 respectivamente; grupettos, ejemplificados en la transcripción de “Pa’ volver” (ver figura 10); y melismas, presentes sobre todo en “Pa’ volver” (ver figura 10), “Que pasen los días” (ver figura 11) y, en menor medida, en “Camino” (ver figuras 12 y 13). A esto se suma el timbre de Miranda, puesto que, a pesar de ser redundante por la categoría de cantautora, es el único que aparece en el álbum, ya sea como voz principal o voz secundaria.

De par - tir

De par - tir

De par - tir

De par - tir

Figura 10. Transcripción de la voz en “Pa’ volver” (00:49-1:14).

No me re - cuer - den lo que - fue llo - rar -
 Oh - - - -
 Oh - - - - um.

Figura 11. Transcripción de la voz en “Que pasen los días” (1:30-1:47).

Con el cuer po di vi di do a ma - - - ne cí ya no sé si per te nez co a llá -
 - o a qui - - - - la san gre se des vi
 ó de mis ve - - - nas se con fun dió mi ra íz - - -

Figura 12. Transcripción de la voz en “Camino” (00:24- 00:46).

Voz

ya no es tá se me per dió el ca mi no por don de a

4

Voz

van zar ya no es a mar ri llo me qui e ro en ga ñar nin gún ra

7

Voz

dar a mi go está pren di do pa ra en con trar mi des ti no ne ce si to más que u na se

10

Voz

ñal

Figura 13. Transcripción de la voz en “Camino” (3:20-3:46).

En cuanto a las canciones que integran el disco *Desvelado punto cardinal*, es necesario recordar que fueron compuestas mientras Paz Miranda vivía su último periodo en Alemania y durante los primeros meses luego de su regreso a Chile. La excepción es “Soles sin días”, que fue creada mientras participaba de la agrupación Riveira (Diputadas y diputados de Chile, 2019).

La relación entre las creaciones del álbum y los viajes realizados por Miranda, se engloban en un concepto que ella denomina “composición viajante”. ¿Cuál es el significado de esto? ¿En qué consiste? La cantautora expresa que, básicamente, se refiere a un proceso de creación que “partió en un lugar y terminó en otro, con escenarios totalmente diferentes” (refiriéndose a Alemania y Chile). El concepto involucra procesos cruciales vividos por Miranda, los cuales son: su vida en Chile (“el antes”), su estadía en Alemania (“el durante”) y su regreso a Chile (“el después”), culminando con la producción musical y lanzamiento de su álbum.

Sobre el proceso creativo, la cantautora relata que usualmente lo desarrolla de la siguiente manera: primero trabaja la armonía (acordes), luego la melodía, y por último, el texto. Sin embargo, existen excepciones como el caso de la canción “Desvelado punto cardinal”, donde la rítmica fue concebida primero, después la melodía principal y, finalmente, los acordes. Miranda

comenta que prioriza la armonía por sobre todo, porque le permite imaginar y concebir más ideas: “si la armonía es rica, la melodía puede enriquecerse también”. Aunque se distingue cierto procedimiento para crear, la cantautora no lo considera como un proceso estructurado, por el contrario, compone cuando quiere y graba, a menudo, lo que se le ocurre naturalmente. Dentro de este proceso, las maquetas listas (demos) son propuestas a la banda, donde cada integrante sugiere y aporta elementos desde su especialidad (Diputadas y diputados de Chile, 2019).

Por otra parte, los referentes musicales de Paz Miranda pertenecen a diversos géneros. Algunos nombres que señala son: Francesca Ancarola, Elizabeth Morris, Magdalena Matthey, Pat Metheny, Ella Fitzgerald, Susana Baca y Eva Ayllón. Además de esto, expresa que la música que escucha es muy variada: “desde [Maurice] Ravel hasta soul y pop”. En relación a los auditores del proyecto, ocurre una situación similar, puesto que está conformado por un amplio espectro que, según Miranda, gustan de diferentes músicas, tales como el folclor, el jazz, la fusión latinoamericana, el pop, entre otras. Es así como se revela que, sean los referentes musicales de Miranda o el público oyente de su proyecto, la convivencia y la integración de los géneros musicales podría ser un tópico común en las músicas de fusión.

Dado lo anterior, se aprecia que los intereses musicales de Miranda, el público oyente de su proyecto, su trayectoria artística, los diversos centros de formación musical que la han amparado, su participación en diferentes proyectos y sus viajes, han influenciado notablemente su ser creativo y posicionan a la cantautora como una persona con múltiples influencias. Esto respalda que la “fusión” en Miranda proviene de distintas fuentes, pero ¿podríamos decir que dicho concepto se desarrolla intencionalmente en el proyecto? La cantautora comenta que “creo que las canciones a lo mejor no las pienso muy teóricamente, de cómo las tengo que constituir, sino que salen un poco con lo que me nace y con lo que escucho. Independiente de que sepa música o no, es como un poco más de sentimiento” (Diputadas y diputados de Chile, 2019). Según lo planteado por Fiorella Montero (2018), para su investigación sobre la escena fusión en Lima, los músicos entrevistados declaran que dicho género musical no es creado, sino que “surge espontáneamente, valorando las mezclas que no se sienten prefabricadas y que no son netamente comerciales” (2018, 102). Entonces, por analogía, Miranda sí sería un ejemplo de aquello, pues la fusión en su proyecto se desarrolla sin pretensiones de “hacer

música fusión”, más bien surgiendo de manera instintiva (natural) debido a los elementos musicales y extra-musicales expuestos anteriormente.

Actualmente la cantautora se halla “componiendo, pero desde otra vereda”, pues el álbum *Desvelado punto cardinal*, como ya se mencionó anteriormente, le permitió cerrar un ciclo importante en su vida como creadora. La “otra vereda” es definida como un “proceso desde cero con puras canciones nuevas”, donde se encuentra creando para postular a algunos concursos y, por lo mismo, “grabando a distancia para dichos proyectos”.

PRODUCCIÓN

Durante Febrero de 2018 se realizó la grabación en Raíces Estudio Creativo por Beto Rubiño, continuando con la mezcla y masterización a cargo de Javier Díaz. Respecto al arte de portada y contraportada, Eduardo García fue el encargado de las fotografías, Lucy Gálvez del maquillaje, y Gabriela Miranda del diseño. El multicopiado estuvo a cargo Music Paper. La elección de grabar en Raíces Estudio Creativo fue hecha en base al modo en que Paz Miranda quería realizar dicha grabación, esto es, por sesión y no por pistas, prefiriéndolo por sobre el estudio de su amigo Javier Díaz, con el fin de obtener un sonido más natural y orgánico. Miranda hizo una investigación previa escuchando otros trabajos de Beto Rubiño, y evaluó positivamente la relación precio-calidad.

Raíces Estudio Creativo (s.f.) es un estudio independiente ubicado en Limache, que presta los servicios de grabación, mezcla, mastering, producción musical, entre otros. Beto Rubiño, técnico en sonido formado en España, es su fundador (Rubiño, s.f.). El productor corresponde a la tercera categoría descrita por Ochoa y Botero (2009): productores que forman parte de estudios profesionales establecidos⁷. Las autoras también señalan que muchas veces estos productores son amigxs de lxs miembrxs de los grupos musicales, pero este no es el caso. Nos alejamos aquí aparentemente de las dinámicas de *amiguismo* en las músicas independientes santiaguinas descrita por Shannon Garland, pues es a través de la averiguación y la evaluación precio-calidad que Paz Miranda optó por este estudio, y no por relaciones interpersonales pre establecidas.

⁷ Las otras dos categorías son: ingenieros de sonido con estudios formales, que llevan sus estudios independientes en sus propias casas; y autodidactas que adquirieron los equipos de grabación.

Respecto a Music Paper, la cantautora llegó a ellos por medio de la recomendación de una amiga música, quien contrató sus servicios previamente. Ella menciona que la creación del disco físico la pensó “casi como un tema de placer personal”. La cantidad de copias fue decidida en base al cálculo para recuperar el dinero gastado y tener CDs para regalo a seres queridos y personas que participaron del proceso. Esta última finalidad del CD la encontramos también entre las motivaciones de músicxs de fusión colombianxs entrevistadxs por Ochoa y Botero.

Music Paper, ubicada en Santiago, presta los servicios de multicopiado, diseño gráfico y web, distribución digital, merchandizing, entre otros. Se presentan como un “proyecto que busca darle la vuelta al mercado discográfico acostumbrado a una venta mayorista. Ahora hacemos menos copias de discos, pero deben ser las mejores, porque quienes las compran aman tener el arte en sus manos” (consultado el 12 de junio de 2020). Se repite aquí, con cierta romantización, el discurso del gusto de propio del formato físico, implicando que las ventas mayoristas (de mayor beneficio económico) actúan en detrimento de su calidad.

Diferente fue el modo de contacto con Javier Díaz, Eduardo García, Lucy Gálvez y Gabriela Miranda. Lxs tres primerxs son amigxs de la cantautora, y la última es su hermana. Miranda comenta que Javier, ingeniero en sonido, es muy amigo de ella (se conocieron tocando en Riveira), y que han trabajado antes juntxs, por lo que él conoce su voz y sus “mañas”, lo que le da más seguridad, confianza y comodidad a la hora de realizar la mezcla. Eduardo es, de acuerdo a ella, un “fotógrafo sequísimo” y “súper amigo”. Gabriela es diseñadora gráfica.

Al contrastar el proceso de producción con el caracterizado en el escrito de Ochoa y Botero (2009) de las músicas de fusión colombianas, identificamos que existen semejanzas. En primer lugar, vemos que la totalidad de los músicxs de Colombia autoproducen sus grabaciones, o sea, son ellxs lxs que tienen la responsabilidad financiera en este proceso. Paz Miranda a su vez, informa que todo el financiamiento estuvo en manos de ella.

Gran parte de la difusión del álbum y eventos es hecha por la misma Paz Miranda y los miembros de la banda por medio de redes sociales (Facebook e Instagram), en sus perfiles personales y perfil del proyecto (Canal UCV3, 2018). En cuanto al modo de adquisición del CD,

las dos posibilidades expuestas en la entrevista del Canal de Diputados (2019), son escribir a la página oficial de la banda y comprarlo en instancias de concierto.

Red Poncho producciones cumplió el rol de distribuidora digital. Sin embargo, para la cantautora, esta productora no cumplió un rol de difusión y le representa, más bien, un obstáculo, ya que no ha habido una buena comunicación entre las partes, y para futuras publicaciones de singles tendrá que contactarse con ellos o hacer un proceso aparte. Por ello Paz dice que prefiere autogestionar la difusión en el futuro.

Se muestra así la relevancia de las redes sociales, tanto personales como la de entidad banda. Existiría un correlato con la escena estudiada por Garland (2019) en los locales Estudio Elefante y Bar Loreto, cuyos eventos musicales son principalmente promocionados por Facebook y Twitter, tanto de estos locales como de quienes tocan, lo que da un carácter familiar al ambiente fundado en el tipo de público que asiste a tales eventos, constituido considerablemente por amigxs y otrxs interesadxs en ver las performances desde relaciones interpersonales pre establecidas. Queda pendiente explorar cómo es moldeado el público de Paz Miranda por estas formas de difusión.

ECONOMÍA DEL PROYECTO

Tres de lxs cuatro integrantes de la banda se desempeñan en el ámbito de la enseñanza musical: Cristián hace clases en el colegio Numancia de Valparaíso y en la Escuela Moderna de Música (Baltazar, s.f.); Marcel también trabaja en aula (Diputadas y Diputados de Chile, 2019); y Paz Miranda enseña canto popular en la Escuela Moderna, y se desempeña como profesora de música en el Colegio Alemán de Santiago, además de hacer clases de canto particulares. Las clases particulares aparecen también como modo de subsistencia entre músicxs de fusión colombianxs entrevistadxs por Ochoa y Botero (2009).

Al igual que los músicxs colombianxs, Paz Miranda y los otros miembros de la banda se desempeñan en otras agrupaciones musicales, además de tocar entre ellos en proyectos diferentes y hacer “cancheos” (Diputadas y diputados de Chile, 2019) (ver anexo Mapa redes de músicxs locales fusión y/o jazz). La cantautora comenta que también “pitutea por ahí y por allá”. Por ejemplo, toca jazz en La ValpoHopper, que es para ella “un proyecto bien marketero

también, porque es más fácil venderlo, no es música mía, es un concepto, se puede mover más”. La idea de que la música propia no es vendible, o es menos vendible, creemos es la explicitación de una realidad generalizada en el mundo de la música independiente local. Es posible ligar esto con la preferencia por músicas *indie* (“modernas”) del norte del planeta por sobre las locales, abordada por Shannon Garland (2019). Podríamos pensar que la ansiedad ante la “no-modernidad” descrita por la autora también es interiorizada por los mismxs músicxs locales. Esta es una impresión nuestra basada en experiencias y evidencia anecdótica⁸ que merece ser estudiada y profundizada.

En línea con lo anterior, la cantautora indica en la entrevista realizada en Condimentos para el alma que la mayoría de las veces en que el proyecto se ha presentado en vivo “no ha habido plata”, lo que vuelve a afirmar en nuestra entrevista realizada el día 9 de junio. Correspondiendo con lo afirmado por Miranda, Jacobo Vélez de la agrupación Mojarra Eléctrica, entrevistado por Ochoa y Botero, refiriéndose a la producción discográfica, dice que “Es una cosa tenaz, esto no... no da pa’ vivir y lo único es... pues da satisfacciones personales, con el corazón de pronto” (2009), sentimiento que está acompañado y, a su vez, contrastado por la insatisfacción al no ganarse la vida con sus interpretaciones musicales. Este tópico es recurrente en los otrxs músicxs entrevistadxs.

Encontramos una satisfacción personal similar a la de Jacobo Vélez en la cantautora. Sin embargo, Miranda le da la vuelta al obstáculo de no generar ganancias monetarias con sus interpretaciones, al apreciar el tipo de conciertos que se da en espacios más íntimos (se subentiende que son espacios no pensados para lucrar), poniendo como ejemplo la casa/centro cultural llevado por una amiga y su propia casa, a los que asiste gente que realmente quiere escuchar la banda, donde no te cobran grandes sumas de dinero por alcohol, y donde además se desdibujan los roles de banda/público, dándose un intercambio no solo musical, sino que humano. Se advierte aquí una línea en común con la escena *indie* santiaguina, ya que este no es un intercambio propio del mercado “moderno” del anonimato, y que además en él no se prioriza el factor monetario (Garland, 2019), sino que es la relación

⁸ Ambxs estamos ligados de algún modo a la escena independiente local, ya que realizamos nuestros estudios musicales en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, de la que han egresado músicxs que integran diversas agrupaciones independientes y de fusión, como Pascuala Ilabaca, Antonio Monasterio, Franssia Villalobos, Fabián Villalobos, Moa Edmunds, Tomás Carrasco, Daniel Aspillaga.

humana y la cercanía lo que supone parte del disfrute de lxs involucradxs en el Proyecto Paz Miranda (inclúyase al público y quienes ponen los espacios).

Por último, retomando la presentación de Music Paper y lo dicho por Miranda en nuestra entrevista, también podemos interpretar una tendencia similar en lo que respecta al formato físico del álbum y el multicopiado: es el placer que éste proporciona y el intercambio interpersonal, cara a cara, lo que motivan principalmente a su producción, por sobre el beneficio económico.

CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

A modo de conclusión, podríamos decir que nuestra investigación establece un primer acercamiento a la cantautora viñamarina, pues no existen artículos académicos que aborden su proyecto musical. También, la figura de Miranda sincroniza los tres puntos tratados en el estado del arte: es parte de la escena de música independiente emergente, su proyecto se desarrolla en la Quinta Región y es una mujer dedicada a la cantautoría. Respecto a esto último, nos parece necesario decir que, aunque no se investigó desde una perspectiva de género, este trabajo se suma al corpus bibliográfico dedicado a las cantautoras, en este caso de la Quinta Región, que cultivan las músicas de fusión, campo que no ha sido abordado con tal especificidad, por medio del estudio y visibilización del proyecto solista de una exponente mujer. El caso de Miranda, como ejemplo de “música fusión”, aporta en el estudio de estas músicas en Chile, ya que, según lo expuesto en el marco teórico, es un área que no posee un vasto examen por parte de la musicología popular en nuestro país y cuya conceptualización aún está en disputa.

Por otra parte, quisiéramos volver a los principales rasgos sonoros de Paz Miranda. En primer momento, se evidencia que el proyecto, a pesar de cultivar músicas diferentes (desde el jazz al pop y la música latinoamericana), está influenciado sustancialmente por el género jazz. Esto queda demostrado en tres características presentes en todas las canciones del álbum: los solos instrumentales, el formato banda y el empleo de armonía jazz. Sin embargo, en algunas canciones, se encuentran elementos musicales latinoamericanos, especialmente la utilización de ritmos como el landó, el cachimbo y la samba, además de la intención por imitar cierta sonoridad de instrumentos como el cavaquinho y el cajón peruano. Y en segundo momento, es

necesario expresar la importancia que adquiere la voz de Miranda en su música, ya que, según la misma cantautora, se presenta como una unidad, donde diferentes recursos vocales, como los modos de fonación, el ámbito vocal, adornos, melismas y su timbre, son percibidos constantemente en las canciones, estableciendo un sentido sonoro-vocal propio de la música de Miranda.

Como se mencionó, este es un acercamiento preliminar a las músicas de fusión locales. Al preguntarnos por las características sonoras de éstas, el proyecto Paz Miranda, como estudio de caso, nos ofrece una escucha específica a la agrupación. Serán necesarias posteriores investigaciones que indaguen y analicen las sonoridades de otras agrupaciones y proyectos solistas de la zona, para realizar comparaciones y establecer posibles sonidos recurrentes y discrepancias. El mismo principio aplica en el relato de lxs músicxs sobre sus apreciaciones del término fusión y la asignación de éste a sus músicas.

Al mirar el proyecto Paz Miranda más allá de lo sonoro, esto es, considerando las prácticas de producción, difusión y económicas, encontramos que el concepto *amiguismo* trabajado por Shannon Garland (2019) es un sustento teórico de utilidad significativa para entender estas dinámicas. Es el trabajo con amigxs, la difusión de eventos por redes sociales personales y las presentaciones en espacios familiares lo que nos muestra un tipo de intercambio, no desde el anonimato capitalista, que es efectivamente parte del disfrute de quienes participan del proyecto. Lo anterior es análogo a las dinámicas presentes en y entre distintas agrupaciones, y otras personas involucradas en la música de la escena *indie* santiaguina. Situándonos en la Quinta Región, con el objetivo de responder a la pregunta planteada en el inicio de la investigación respecto a cuál es la relación del proyecto Paz Miranda con el escenario local independiente, ampliamos la mirada, revisando las asociaciones entre lxs integrantes de la banda y otras agrupaciones y cantautoras de la zona centro. Se presentan a continuación los resultados:

Llama la atención que todxs lxs integrantes de la banda tienen estudios académicos o superiores en el área musical: como se mencionó, Paz Miranda estudió Pedagogía en música en la Universidad de Valparaíso y se especializó en canto popular en la Universidad de Münster, para posteriormente obtener su “Master of Music” en el área (Paz Miranda Iturriaga, s.f.). Además ha tomado cursos de perfeccionamiento en torno a la pedagogía vocal. Marcel

Bruna es licenciado en música de la Universidad de Valparaíso, con mención en guitarra eléctrica y obtuvo su título de Profesor de educación media en la Universidad Andrés Bello. Cristián Katila Baltazar estudió interpretación en batería en la Escuela Moderna de Música. Y Lucas Munilla estudió interpretación en bajo en la misma institución (información de Facebook).

Al observar las agrupaciones asociadas, ya sea de jazz o de fusión (Ajayu, Antonio Monasterio Ensemble, Andrea Gutiérrez Quinteto, por ejemplo), la gran mayoría, si no la totalidad de lxs músicxs tienen estudios académicos o superiores en el área musical (información de Facebook). Sumado a esto, las cantautoras mencionadas como referentes de Miranda en la entrevista comparten esta característica: de acuerdo a MusicaPopular.cl (s.f.)⁹, Francesca Ancarola destaca por su amplia formación que inicia con su licenciatura en música en la Universidad de Chile; Elizabeth Morris estudió Licenciatura en artes, con mención en ciencias del sonido en la misma institución, y posteriormente composición y arreglos en la Escuela de Artes de la Música Popular de la SCD; Magdalena Matthey estudió Canto popular en la última institución. La cantautora coetánea a Paz Miranda, Nicole Bunout cursó la carrera de Canto popular en la academia Projazz. Y respecto a las cantautoras porteñas, encontramos que Pascuala Ilabaca y Franssia Villalobos comparten la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso como su casa de estudios.

Por otro lado, es interesante que, en diversas agrupaciones locales de jazz y de fusión, se repitan integrantes. Grupos como Ajayu, Franssia Villalobos Grupo, Antonio Monasterio Ensemble, entre otros, están formados en parte por los mismxs músicxs (ver anexo Mapa redes de músicxs locales fusión y/o jazz). Por ende, parece existir un núcleo muy compacto de personas que trabajan y desarrollan el circuito local de la fusión.

De todo lo anterior emergen interrogantes que superan el alcance de esta investigación, pero que aparentan ser cruciales para entender de forma integral las músicas de fusión locales: ¿es el haber tenido estudios musicales académicos o superiores una característica propia de la música de fusión en Valparaíso o en Chile? ¿Cómo se refleja esto en la sonoridad? ¿Son los estudios los que permiten en alguna medida crear en esta sonoridad? En cuanto a las dinámicas de *amiguismo*, concepto que nuevamente podría ser útil para el entendimiento de los fenómenos descritos: ¿es la academia un espacio que sirve como apertura a la red de

⁹ Las entradas de música popular consultadas fueron las específicas a cada cantautora.

contactos de quienes participan en la creación y producción de músicas de fusión locales? ¿Se repiten productoras, distribuidoras digitales, sellos, espacios, entre otros, en la producción y difusión de estas músicas? ¿Cuál es el tipo de público que asiste a los eventos musicales?

BIBLIOGRAFÍA

- Corti, B. (2015). *Jazz argentino: la música "negra" del país "blanco"*. Gourmet Musical Ediciones.
- Corti, B. (2018). Territorios, mapas, y reconfiguraciones musicales desde el Sur. Para pensar un jazz latinoamericano. *Revista musical chilena*, 72(229), 13-32.
- Garland, S. (2019). Amiguismo: capitalism, sociality, and the sustainability of indie music in Santiago, Chile. In *Ethnomusicology Forum* (Vol. 28, No. 1, pp. 26-44). Routledge.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González Fulle, B., & Claro Eyzaguirre, A. (2015). Los Jaivas y la música latinoamericana. *Cuaderno Pedagógico*.
- Jordán González, L. (2019). Músicas en Valparaíso: Bibliografía comentada y estado del arte. *Neuma* (Talca), 12(2), 14-19.
- Leiva, D. Análisis de la escena musical independiente en Chile, en la era de la innovación tecnológica, de la piratería y de la concentración económica transnacional. HAZ TU TESIS EN CULTURA 2009, 221.
- León, C., & Paulo, C. (2010). Centro de difusión de música independiente para bandas emergentes Valparaíso:—Recuperación borde costero zona patrimonial.

- León J. (2015) *El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte*. Lima: PUCP
- Ochoa Gautier, A. M., & Botero, C. (2009). Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro. *A contratiempo*, 13.
- Menanteau, A. (2003). Hacia una redefinición del término “fusión”. Santiago, Chile: Jazz y cultura. Recuperado de: <https://jazzycultura.wordpress.com/2006/08/01/hacia-una-redefinicion-del-termino-fusion-por-alvaro-menanteau/>
- Montero-Díaz, F. (2018). La música fusión, ¿verdadera inclusión?: una exploración de la escena fusión en Lima. *Anthropologica*, 36(40), 97-120.
- Navarro Pinto, V. (2018). Fulano y su búnker sónico: un espacio de resistencia musical en Santiago de Chile, en tiempos de dictadura.
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la Etnomusicología* (Vol. 1). Ediciones Akal.
- Pease, T. (2003). *Jazz composition: theory and practice*. Berklee Pr Pubns.
- Piedade, A. T. (2013). La teoría de los tópicos y la musicalidad brasilera: reflexiones sobre la retoricidad en música. *El oído pensante*, 1(1).
- Rodríguez, Y. (2018). Mujeres en la música chilena. La invisibilización de un legado. Gráfica Andes.
- Rojas, D. (2015). *¿ Por qué los chilenos hablamos como hablamos?: mitos e historia de nuestro lenguaje*. Uqbar Editores.
- Vera Cifras, M. (2018). Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género. *Revista musical chilena*, 72(229), 79-106.

FUENTES PRIMARIAS

Antonio Monasterio Ensamble [amonasterioensamble]. (s.f.). Sexteto que desarrolla en su música instrumental la hibridación de músicas del mundo con el Jazz, entre otros. [Información de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/amonasterioensamble/>

Ajayu [ajayubanda]. (s.f.). Ajayu es un conjunto musical de fusión latinoamericana nacido el año 2007 en Valparaíso. Su música mezcla una serie de ritmos, instrumentos y estilos, teniendo como eje central la creación musical en torno a nuestra identidad latinoamericana. [Información de Facebook]. Recuperado de https://www.facebook.com/Ajayubanda/about/?ref=page_internal

Baltazar Huaraco, C. [cristian.baltazarh] (s.f.). [Información y publicaciones de Facebook] Recuperado de: <https://www.facebook.com/cristian.baltazarh>

Baltazar Huaraco, C. [cristianbaltazarh] (s.f.). [Diversas publicaciones de Instagram] Recuperado de: <https://www.instagram.com/cristianbaltazarh/>

Bruna Vergara, M. [marcelbrunav] (s.f.). [Información y publicaciones de Facebook] Recuperado de: <https://www.facebook.com/marcelbrunav>

Bruna, M. [marcelbruna] (s.f.). [Diversas publicaciones de Instagram] Recuperado de: <https://www.instagram.com/marcelbruna/>

Canal UCV3. (10 de diciembre, 2018). *Análogo (en modo jazz) cap05* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=18-m21qzFsc>

Diputadas y diputados de Chile (23 de septiembre, 2019) Condimentos para el Alma : Paz Miranda / Programa 1 / Tercera Temporada 2019 [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UpufBc4ZRYk&t>

Munilla, L. [lucas.munilla] (s.f.). [Información y publicaciones de Facebook] Recuperado de:
<https://www.facebook.com/lucas.munilla>

Munilla, L. [lucasmunillam] (s.f.). [Diversas publicaciones de Instagram] Recuperado de:
<https://www.instagram.com/lucasmunillam/>

MusicaPopular.cl (s.f.). Ajayu [Entrada en enciclopedia virtual]. Recuperado de
<http://www.musicapopular.cl/artista/ajayu/>

MusicaPopular.cl (s.f.). Elizabeth Morris [Entrada en enciclopedia virtual]. Recuperado de
<http://www.musicapopular.cl/artista/elizabeth-morris/>

MusicaPopular.cl (s.f.). Francesca Ancarola [Entrada en enciclopedia virtual]. Recuperado de
<http://www.musicapopular.cl/artista/francesca-ancarola/>

MusicaPopular.cl (s.f.). Fusión Latinoamericana [Entrada en enciclopedia virtual]. Recuperado de:
<https://www.musicapopular.cl/generos/fusion-latinoamericana/>

MusicaPopular.cl (s.f.). Magdalena Matthey [Entrada en enciclopedia virtual]. Recuperado de
<http://www.musicapopular.cl/artista/magdalena-matthey/>

MusicaPopular.cl (s.f.). Nicole Bunout [Entrada en enciclopedia virtual]. Recuperado de
<http://www.musicapopular.cl/artista/nicole-bunout/>

MusicaPopular.cl (s.f.). Pascuala Ilabaca [Entrada en enciclopedia virtual]. Recuperado de
<http://www.musicapopular.cl/artista/pascuala-ilabaca/>

MusicaPopular.cl (s.f.). Paz Miranda [Entrada en enciclopedia virtual]. Recuperado de
<http://www.musicapopular.cl/artista/paz-miranda/>

MusicaPopular.cl (s.f.). Riveira [Entrada en enciclopedia virtual]. Recuperado de
<https://www.musicapopular.cl/grupo/riveira/>

Music Paper (s.f.). *Somos*. Recuperado de: <http://www.musicpaper.cl/somos.html>

Raíces Estudio Creativo [raicestudiocreativo] (s.f.). Estudio de grabación, mezcla, mastering, producción musical, composición musical, arreglos, sonido corporativo, sonido audiovisual, servicios a distancia. [Información de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/raicestudiocreativo>

Rubiño, B. [beto.rubino] (s.f.). Fundador en Raíces Estudio Creativo. Estudió en Microfusa, Escuela de Sonido. [Información de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/beto.rubino>

Paz Miranda Iturriaga (s.f.) *Bio*. Recuperado de: <https://www.pazmirandaiturriaga.com/bio>

Paz Miranda Iturriaga (s.f.) *Paz Miranda*. Recuperado de: <https://www.pazmirandaiturriaga.com/paz-y-flora-in-fusion>

ANEXOS

Entrevista

¿De qué se trata o cómo definirías el proyecto Paz Miranda? **INFO PROYECTO**

¿Cuál es la importancia del álbum en el proyecto solista? (significado otorgado por Paz) **INFO PROYECTO**

Sobre el título del álbum “Desvelado Punto Cardinal” y las letras del álbum ¿Pensaste en una especie de álbum conceptual? (nos referimos a que creemos que hay “pensamiento de unidad”, hablar sobre el camino perdido, la dualidad, cara o cruz, el desvelo, etc)

¿Quiénes son los auditores ideales o el público objetivo al que apunta la música del proyecto? **INFO PROYECTO**

¿Cuál es tu percepción de la calificación de la música del proyecto Paz Miranda como fusión? ¿Estás satisfecha con ella? **FUSIÓN** (¿te incomoda? ¿te genera ruido? etc) ¿Por qué?

En la entrevista de Análogo en Modo Jazz, te desenmarcabas del mundo del jazz (“no soy jazzista”) y de la composición (“no soy compositora”), ¿aún te sitúas de esa forma? ¿Por qué? **FUSIÓN**

¿Donde (lugares, academia, personas) se genera la influencia del jazz? **CREACIÓN**

¿Cuándo y cómo te acercaste a las músicas latinoamericanas? **CREACIÓN**

Al incluir elementos de Latinoamérica y el jazz en tu música ¿Esperas que estos sean reconocidos por el auditor? (ejemplos: ritmos nortinos, sonido de cavaquiño, Landó, scat, solos de instrumentos) **CREACIÓN / RETÓRICA DE PIEDADE**

Sobre el álbum “Desvelado Punto Cardinal” percibimos que hay cuatro canciones con influencia de notoria música latinoamericana y otras cuatro más ligadas al jazz. Por otro lado, en el canal de diputados comentaste que hubo una preocupación para que el disco tuviera un línea o unidad ¿Qué es lo que uniría estas canciones y haría que fueran de la misma línea? **CREACIÓN**

En la entrevista al canal de diputados, comentaste sobre tu proceso de composición y nos llamó la atención que comienzas desde la armonía (en la mayoría, también comentas que “desde el ritmo”). Nos gustaría saber más sobre este proceso y qué rol le otorgas a la voz en él. **PROCESO CREACIÓN Y VOZ**

Pensando en el proceso de creación musical, en la entrevista del canal de diputados, te referiste al álbum como una “composición viajante”. Nos gustaría ahondar y si puedes desarrollar ese proceso. **PROCESO CREACIÓN**

¿Incluiste elementos musicales propios de las locaciones o aprendidos en las locaciones en las que fue concebido el disco? **PROCESO CREACIÓN**

Sabemos que el álbum fue grabado en Raíces Estudio Creativo con Beto Rubiño ¿Qué te hizo optar por este estudio? **PRODUCCIÓN MUSICAL**

El disco fue mezclado y masterizado por Javier Díaz ¿Cómo y por qué se eligió ese productor o ingeniero en sonido? **PRODUCCIÓN MUSICAL**

¿Tuvo el proceso de producción algún efecto en las composiciones? Por ejemplo, si el productor musical sugirió cambios o si al escuchar las grabaciones decidieron cambiar partes de la idea con la que llegaron al estudio. **PRODUCCIÓN MUSICAL**

¿Dónde multicopiaste el álbum? **PRODUCCIÓN MUSICAL**

¿Quién fue el encargado del arte del álbum? (carátula y contraportada) ¿Quién/cómo se creó la propuesta? **PRODUCCIÓN MUSICAL**

*En línea con las preguntas anteriores, también queremos saber ¿Por qué fueron elegidas estas personas para trabajar en el arte del álbum? **ARTE DE ÁLBUM**

En la entrevista del canal de diputados, comentas que “en general no hay plata y que se toca por tocar” ¿Cómo ha funcionado la sustentabilidad del proyecto después de dicha entrevista? **PRÁCTICAS LABORALES** (pay to play/pay for play - búsqueda bibliográfica)

¿Te desempeñas en otro rubro además del proyecto Paz Miranda? **PRÁCTICAS LABORALES**

¿Participas de otros proyectos musicales? ¿Cuáles? **INFO FIGURA DE PAZ**

¿En qué estado se encuentra el proyecto actualmente? **INFO PROYECTO**

Ficha de análisis *Desvelado Punto Cardinal*

| Nombre de la canción | Tonalidad | Improvisación en vivo | Presencia de solos | Instrumentación | Texturas | Armonía | Ritmos |
|--------------------------|-------------|---|--|--|--|--|---|
| Pa' Volver | D mixolidio | No se encuentra registro | Solo de guitarra eléctrica limpia | Guitarra eléctrica, guitarra acústica, bajo eléctrico, batería, voz | Melodía acompañada: predomina la voz principal y base armónica | Utilización de Re mixolidio. Presencia de paralelismos. Acordes con notas agregadas. | Aire de Cachimbo |
| Cautela | C#m | Batería y bajo eléctrico (Canal UCV3) | Solo de batería jazz y solo de bajo | Guitarra eléctrica, bajo, batería, voz y coros por Paz | Ídem | Secuencia constante de tres acordes. Acordes con notas agregadas. Armonías vocales (1:02-1:26) | Ritmo afroperuano Aire de Landó |
| Que Pasen los Días | E | Bajo eléctrico (Diputadas y diputados de Chile) | Solo de bajo | Guitarra eléctrica 1, guitarra eléctrica 2, bajo eléctrico, batería, voz | Ídem | Intercambios modales en 00:00-00:08 y en 00:50-00:55. Acordes con notas agregadas. | - |
| Soles Sin Días | Em | No se encuentra registro | Solo de Voz (scat) | Guitarra eléctrica 1, bajo eléctrico, batería y voz | Ídem | Acordes con notas agregadas. Aparición de modo dorio | Reminiscencias a bailes y músicas de región andina (taquirari, tarqueada, cacharpaya) |
| Camino | Cambiante | No se encuentra registro | Solo de guitarra eléctrica y solo de bajo | Guitarra eléctrica 1, guitarra eléctrica 2, bajo eléctrico, batería, voz | Ídem | Numerosas funciones transitorias y modulaciones. Acordes con notas agregadas. | - |
| Desvelado Punto Cardinal | E | Guitarra eléctrica, batería y voz (Canal UCV3). | Solo de guitarra eléctrica, de batería y de voz (scat) | Guitarra eléctrica 1, guitarra eléctrica 2, bajo eléctrico, batería, voz | Ídem | Acordes con notas agregadas. | Alternancia entre 5/8 y 6/8 |
| Cara o Cruz | Am | Guitarra eléctrica (Diputadas y diputados de Chile) | Solo de guitarra eléctrica | Guitarra eléctrica 1, guitarra eléctrica 2, bajo eléctrico, batería, voz | Melodía acompañada. Homofonía guitarra + scat | Intercambios modales en 00:40-00:50. Acordes con notas agregadas. | Aire de Samba |
| Deidad | C#m | Bajo eléctrico (Canal UCV3) | Voz scat y bajo eléctrico | Guitarra eléctrica 1, guitarra eléctrica 2, bajo eléctrico, batería, voz y voces | Polifonía homorrítmica y heterorrítmica | Armonías vocales (2:04- 2:42 min). Acordes con notas agregadas. | Figuras rítmicas asincopadas |

Ficha de análisis voz *Desvelado Punto Cardinal*

| Nombre de la canción | Tesitura | Adornos | Modos de fonación | Idioma | Temática, carácter del texto | Hablante en el texto |
|--------------------------|-------------|---|--|---|---|----------------------|
| Pa' Volver | F# 3 - C# 5 | Alta presencia de melismas y acciaccaturas. Aparición de grupetto | Voz de pecho y de cabeza. Paso poco notorio (00:47-01:14) | Español con omisión de la /r/ ("pa") | Nostalgia, viaje, cambio de residencia | Primera persona |
| Cautela | B 3 - A 4 | Presencia de melismas | Voz de pecho y de cabeza. Paso poco notorio (00:38-00:55) | Español con omisión y aspiración de la /s/ | Precaución, prevención y cuidado de desilusiones amorosas | Primera persona |
| Que Pasen los Días | F# 3 - C# 5 | Alta presencia de melismas y acciaccaturas | Voz de pecho y de cabeza. Paso notorio (1:26-1:46) | Español | Cambios, superación del malestar, resiliencia | Primera persona |
| Soles Sin Días | A 3 - D 5 | Presencia de melismas | Voz de pecho y de cabeza. Paso notorio (1:25-2:05) | Español y scat | Invitación a "estar en paz" y consciencia de la realidad presente | Tercera persona |
| Camino | G 3 - C 5 | Alta presencia de melismas | Voz de pecho y de cabeza. Paso notorio (00:48-1:05) | Español | Destino, camino perdido, desolación, desamor | Primera persona |
| Desvelado Punto Cardinal | F# 3 - E 5 | Melodía con figuraciones rápidas. Presencia de acciaccaturas y melismas | Voz de pecho y voz de cabeza. Paso notorio (3:17-3:27) | Español y scat | Dicotomías, ambivalencia | Primera persona |
| Cara o Cruz | A 3 - C 5 | Alta presencia de melismas | Voz de pecho y de cabeza. Paso poco notorio (2:31-2:41) Paso notorio (2:50-2:55) | Español con omisiones de la /r/, /d/ y /s/, y aspiración de | Realidades y vidas distintas: cara o cruz | Primera persona |
| Deidad | F# 3 - B 4 | Alta presencia de melismas y acciaccaturas | Voz de pecho y de cabeza. Paso notorio (1:26-1:45) | Scat en torno a la palabra deidad | Sin texto | Sin texto |

Letras

Cautela

No sé en qué *ehtaba* pensando yo
Solo con bailar me *bahtó*
Con tu *suhpirar*
Forma de mirar
Por tu balancear
Me dejé llevar
Me fui perdiendo en tu landó

Cautela
Me debo ir con cautela
Porque ese baile quema
Si te *acerca ma*

Cautela
Me debo ir con cautela
Porque ese baile quema
Si te *acerca ma*

No me *digah que ehto* se acabó
Que era un baile sin otra intención

Cautela
Me debo ir con cautela
Porque ese baile quema
Si te *acerca ma*

[Solo de batería]

No me *digah que ehto* se acabó
Que era un baile sin otra intención

Cautela
Me debo ir con cautela
Porque ese baile quema
Si te *acerca ma*

[Solo de bajo]

Cara o Cruz

Cara o cruz tener que arrancar
Un pueblo en la oscuridad
Es dicha para un hogar

La muerte no hiere al que a quien va
Sino al que se queda acá
Un alma sin consolar

Arriba en otro lugar
Renace oportunidad
De así poder continuar

Y no falta el pelafustán
Que no puede soportar
Su *ehtirpe* puede afectar

Mi canción es *pa'l* que va
Que viene y que recorrió millas *pa* llegar
acá
Que encontró salida y la vida saludar
Y ese que no quiere ni siquiera escuchar
Que ruegue al cielo no *ma*
Que no tengan que marchar

Y que no le falte *na*
Nunca nunca *na*
Y que no le falte *na*
Nunca nunca *na*

Cara o cruz tener que arrancar

Arriba en otro lugar
Renace oportunidad
De así poder continuar

Y no falta el pelafustán
Que no puede soportar
Su *ehtirpe* puede afectar

Mi canción es *pa'l* que va
Que viene y que recorrió millas *pa'* llegar
acá
Que encontró salida y la vida saludar
Y ese que no quiere ni siquiera escuchar
Que ruegue al cielo no *ma*
Que no tengan que marchar

Y que no le falte *na*
Nunca nunca *na*
Y que no le falte *na*
Nunca nunca *na*

[Solo de guitarra]

Pa' Volver

Formas diversas
La dualidad trazó sin querer
Ciclos que aprietan
Van marcando el acontecer

De partir
De partir
De partir
De partir

Quiero refugiarme junto al mar
Y que me contenga su atardecer
Porque lo que se instaló en mi alma

No lo dejo a pesar de volver
Sigue en la fibra de mi ser
Pa' volver

[Solo de guitarra]

Y con mi aire tan dividido
Suspiro las imágenes de ayer
Cuestionando si valió la pena
Todo lo que yo dejo *pa'* volver

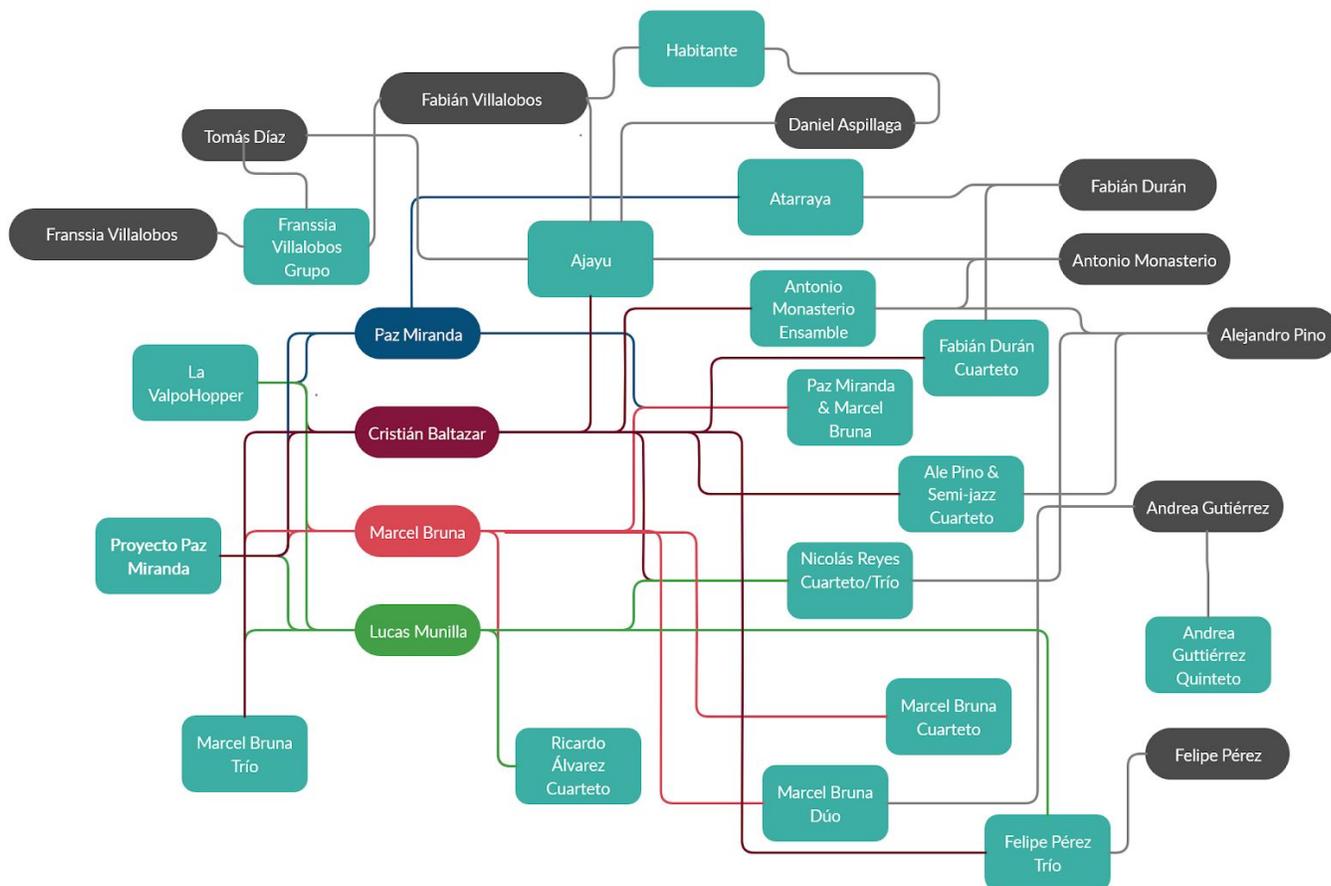
Pa' partir
Pa' partir
Pa' partir
Pa' partir

Quiero refugiarme junto al mar
Y que me contenga su atardecer
Porque lo que se instaló en mi alma
No lo dejo a pesar de volver

Quiero refugiarme junto al mar
Y que me contenga su atardecer
Porque lo que se instaló en mi alma
No lo dejo a pesar de volver

Y me persigue sin querer
Pa' volver
Pa' volver
Pa' volver

Mapa redes de músicxs locales fusión y/o jazz



Los ítems de color calipso corresponden a agrupaciones. Los de color gris corresponden a algunos integrantes de estas agrupaciones, elegidos ya sea porque se repiten en otros proyectos o porque son quienes dan nombre a éstos. Los ítems de otros colores corresponden a lxs integrantes del proyecto Paz Miranda.

La información de las agrupaciones que configuran este mapa fue obtenida de diversas publicaciones en Facebook e Instagram.

