

Cous-Cous y Zen:

Myra MELFORD

pianista y compositora

Don Hillegas

Fotografía: Alison Loerke

No es casualidad que Myra Melford creciese en una casa diseñada por Frank Lloyd Wright: ambos son maestros únicos de la forma, la gracia y la función como epítome del espíritu innovador de América. Enraizada en los valores y tradiciones de lo más esencial de la cultura americana, Myra, como Wright, y a través de su peculiar talento individual como compositora, es capaz de crear un arte que es siempre desafiante, provocador y pleno del mismo espíritu e ingenuidad que envió el hombre a la Luna. Verla tocar tales composiciones es apreciar a una artista totalmente dedicada a su arte: no sólo en cuerpo y alma, sino también con su cerebro, sus manos, hombros, piernas y brazos. Maneja el teclado como un vaquero montaría a un toro salvaje. Es una auténtica americana.



A comienzos de junio nos sentamos a charlar en la cocina de su apartamento del Upper Westside de Manhattan; hablamos de su vida y su carrera ante humeantes tazas de su delicioso café solo. Lo que sigue es parte de lo que allí sucedió.

– *Tu nuevo disco, Now & Now. ¿Por qué Now & Now? (Ahora y ahora)?*

– Es el título de uno de los temas, que es el tercero de una "suite"...

– *¿Y cuáles son los otros dos?*

– *Ancient airs* y *Between now and then*. Es una especie de viaje en el tiempo. Aparecen diferentes cosas que han influido en mi forma de tocar, una de las cuales es la música *folk*. *Between and then* aborda diferentes sentidos del tiempo; comienza casi sin uno concreto, para entrar luego en dos tipos de tiempo diferentes, regresando luego al inicio a través de éstos. *Now & Now* contiene un lenguaje más contemporáneo, más disonante y muy energético. Soy estudiante de Budismo Zen y me interesa mucho la experiencia del momento presente, de ahí la reiteración.

– *Ancient airs* es muy romántico. Tiene un aire de vals, especialmente al principio, para convertirse luego en un vals de jazz.

– Sí.

– Y *Between now and then* adopta un aire rítmico totalmente distinto. Empieza casi a ritmo de tango, avanza hacia él y llega un fantástico solo de batería. Y entonces apareces tú con un mambo...

– Así es.

– Pensando en *Now & Now*, veo que las tres piezas funcionan juntas, como una unidad.

– La primera vez que las tocamos fue la primavera pasada en el Alternative Museum; pero de ahí a cuando las grabamos al verano siguiente habían evolucionado, habían tenido la oportunidad de desarrollarse.

– Estuve en ese concierto y de él recuerdo especialmente *Ancient airs*. Me encantó verla en el nuevo disco. No obstante, pensar en todos ellos como en una pieza de tres movimientos supone una perspectiva nueva para mí. Otro tema que me encantó en el CD fue *Turning point*; me gustó su aire "bluesy". Hay en él algunos elementos muy enraizados en la tradición de

esta música, muchas influencias de Waller y Ellington.

– Cierto.

– Parece que siempre tienes una perspectiva interesante que aportar relativa a la historia de la música. En estos términos, ¿qué es lo que has estudiado que te lleva a adoptar este punto de vista?

– Bueno, de niña empecé a ir a clases de música clásica. Lo que pasa es que mi profesor de piano, Erwin Helfer, era un gran intérprete de blues y boogie-woogie de Chicago. Aprendí también mucho de los viejos guitarristas de blues; escuché un montón de blues en Chicago, y eso me influyó antes que el jazz, que no lo escuché hasta la Facultad. Así que mis raíces originarias realmente están en ese blues de Chicago, y en eso es en lo que trabajé en *Some kind of blues*. Y *The turning point* fue una especie de desarrollo posterior de eso, mi visión del blues.

– *Some kind of blues* aparece en *Jump*, el primer disco del trío. Existe una relación entre ambos temas. Hay mucho blues y muchas referencias al *stride*, lo cual es inusual hoy día. No escuchas cosas así en la escena del post-bop actual.

– Sí. Nunca estudié *stride* per se. Al principio tocaba algo de Scott Joplin y de ragtime. Y, desde luego, escuché a Fats Waller; James P. Johnson es uno de mis favoritos, así que eso a lo que aludes... bueno, es mi interpretación particular, una referencia. No creo que haya tocado nunca una auténtica pieza *stride*, pero me encanta su aspecto rítmico, me gusta utilizarlo cuando toco.

– El bebop ha vivido un renacimiento enorme en los cinco o seis últimos años, y tú no tocas bebop.

– No, no lo toco.

– ¿Tú crees que eso te ha supuesto alguna dificultad a la hora de encontrar trabajo?

– No lo sé... Pienso que la gente me aprecia porque hago algo diferente, que está enraizado en la tradición pero a la vez es realmente mío. Y es posible que algunos no me consideren una pianista de jazz legítima porque no toco bebop, pero eso es algo que no me preocupa. Me encanta el bebop, pero nunca ha sido lo mío. Lo estudié un poco en la Facultad, y rápidamente me interesé por música más contemporánea y jazz antiguo, de modo que no es algo

que considere que tengo que incorporar a lo que toco.

– Pero en términos de mercado, ¿crees que esa actitud te crea problemas? ¿O no lo tomas en consideración?

– Sí, la verdad es que no lo tomo en consideración. Hay tantísimos buenos intérpretes de bebop que no hay motivo para que yo lo toque peor; y además tengo lo otro, lo mío, que ofrecer.

– ¿Qué planes tienes de cara a futuras grabaciones?

– Aún no tengo nada escrito. No obstante, y en términos de proyecto discográfico, hace poco di un concierto en el Roulette en el que añadí dos vientos al trío: Marty Ehrlich al clarinete y Thomas Chapin al saxo alto y la flauta, ¡y fue extraordinario! Fue una combinación fenomenal... Mi idea era empezar con el trío como grupo base y luego desarrollar la música composicional y orquestalmente a partir de ahí añadiendo los vientos. Y los dos comprendieron muy bien la música, encajaron perfectamente en ella. De modo que el próximo proyecto de grabación será un disco en trío con invitados; puede que sean estos mismos (Ehrlich y Chapin) u otros, no lo sé.

– Sí, tus composiciones sugieren una visión casi sinfónica en algunas de tus piezas, incluso tu propia forma de tocar. Tienes una coloratura realmente estupenda, y tu elección de grupos de acordes hace pensar en diferentes voces orquestales. Así que sería interesante comprobar ese tipo de desarrollo. Tu música se beneficiará de él.

– Creo que sí, especialmente si encuentro los músicos apropiados, como lo son Marty y Thomas. Y puede que luego, después del quinteto el próximo grupo sea un octeto. En todo caso, trato de ir poco a poco y asegurarme de que sea gente que entienda de verdad mi música, y no se dedique simplemente a leer unas partituras. No creo que algo así funcionase en absoluto...

– Ya has trabajado antes con formaciones amplias. El año pasado salió un disco excelente de Butch Morris, *Dust To Dust*, en el que estabas tú. ¿Has estudiado con él?

– No, sólo he tocado con él unas cuantas veces en los últimos cinco o seis años. Creo que

ha sido una influencia real en mí, tanto composicional como conceptualmente. Me gusta mucho cómo ensambla su música. Siento una gran afinidad por su forma de escribir, los tipos de acordes que usa y cómo compone para piano. También me ha inspirado su forma de utilizar a los improvisadores; es capaz de hacer tocar a un grupo amplio música muy compleja y volverla a arreglar en el acto, o de mezclar secciones libres con otras muy escritas. Es lo mismo que a mí me gustaría hacer con un tipo de grupo así.

— Es verdad, cuando vi a Butch con su grupo en el Vanguard este año y el pasado me impresionó ver cómo evoluciona su música. ¿Fue una situación parecida a cuando estabais en el estudio grabando Dust To Dust?

do, pero ambas exigen estar completamente relajado y a la vez muy concentrado. En particular el Aikido te hace utilizar el Ki, una fuerza o energía vital universal que vas desarrollando a medida que practicas. Y estoy segura de que esa práctica está presente en mi música. Para empezar, ahí está la energía...

— Only in change [de Jump] es un buen ejemplo de ello...

— Sí. El título lo saqué de un libro de un maestro de Zen japonés, cuando habla del hecho de que la vida sólo existe en transformación, en cambio. Me pareció apropiado ya que era un tema dedicado a mi padre, poco después de que muriese. Así que los conceptos del Budismo, la idea de que todo está en cambio

Records, estaba distribuyendo los discos del Knitting Factory en Europa, de modo que acompañó la gira en Alemania y nos escuchó varias veces. Nos dijo que se lo había perdido la primera noche, pero que alguien a quien él respetaba mucho le había dicho: "Tienes que grabar a ese grupo". Así que cada vez que tocábamos, al terminar nos decía: "Sigo pensando en grabaros", y tras el último concierto dijo: "Definitivamente, quiero grabaros". Fue estupendo.

— ¿Vas a trabajar con el trío este otoño?

— Sí. Vamos a ir a Europa unas cinco semanas. Empezaremos en Finlandia, y luego creo que iremos a Estonia a tocar en el Festival de Tallinn. Luego estaremos sobre todo por Alemania, Austria, Bélgica y no estoy segura de donde más, puede que en algún otro sitio... pero esos van a ser los países principales.

— De modo que vas a estar en Europa casi dos meses...

— Sí... bueno, no tanto. Nos vamos el 10 de octubre, así que serán unas cinco semanas, creo.

— Estudiaste con Don Pullen. ¿Qué tal fue?

— Fenómeno. Realmente fenómeno. Es gracioso, acudí a él porque creí que me faltaba algo de feeling para tocar jazz más tradicional y estándares, cosas así, y me encantaba la forma en que toca sobre acordes y se sale de ellos. Y desde el momento en que ésa parecía ser una dirección que mi música iba siguiendo, pensé que estaría bien solucionar con él algunos de los problemas que surgían en este tema. Me dio un montón de ideas, pero a la vez me dijo que yo sabía cómo solucionar esos problemas, que siguiera adelante con ellos. Ese ánimo que me infundió fue cuando menos tan importante como las ideas musicales que me impartió.

— También estudiaste con Jaki Byard; ¿fue antes o después que con Don Pullen?

— Antes. Cuando me vine a Nueva York, le llamé y di con él unas cinco clases. Fue muy interesante. Me dio algunas ideas sobre stride, bebop, estructuras modales. En aquel momento no me parecía que seguir tocando estándares fuera lo correcto; quería hacer mi propia música, pero pensaba que los aspectos básicos que me enseñó podía utilizarlos a mi manera, aunque no me sirviera de ellos como lo hace el jazz más tradicional.

— ¿Qué piensas acerca del uso de la electrónica en la música?

— Depende. Me gustan algunas cosas. Como yo no la he utilizado mucho, sólo puedo opinar sobre lo que otros han hecho. Me gusta especialmente cómo Butch Morris incorpora la electrónica a su música, y me interesa la conexión entre acústica y electrónica, pero no hacer música totalmente electrónica. Usarla añade una dimensión que no puedes obtener con instru-

Es posible que algunos no me consideren una pianista de jazz legítima porque no toco bebop, pero eso es algo que no me preocupa. Me encanta el bebop, pero nunca ha sido lo mío.

— Sí, mucho. Tienes que tener la vista pegada a él todo el rato, porque nunca sabes cuándo se va a apartar de la partitura escrita.

[En este momento nos detuvimos un instante mientras Myra nos preparaba una taza de café.]

— ¿Cocinas mucho?

— Me encanta cocinar, pero no lo hago muy a menudo.

— ¿Qué tipo de platos?

— Mucho pescado, pollo y pasta. Me gusta preparar ensaladas raras con ingredientes extraños, cosas así. Tengo algunos libros de cocina muy buenos, pero casi nunca los uso.

— ¿Cuál es tu plato favorito?

— Me gusta hacer cous-cous, un guiso de pollo con especias marroquíes. Y hago también muchos fritos al estilo oriental.

— ¿Fue eso un resultado de tu interés por el Zen?

— Pues... la verdad es que son intereses paralelos... Durante mucho tiempo viví en Seattle y en Olympia, cuando estaba en la Facultad, y como solía ir a los mercados chinos y japoneses empecé a cocinar a su manera. Luego volví a Nueva York, conocí a un instructor de Aikido y empecé a practicarlo, a partir de lo cual me metí en el Zen y en el Budismo.

— ¿Cómo describirías las influencias de todo eso en tu música?

— Tanto el Aikido como el Zen son formas de meditación; una en movimiento, otra senta-

do, constante y la necesidad de estar presente en el momento para apercebirse de estos cambios cuando tienen lugar, han influido también en mi música.

— Tienes mucha suerte de tener dos músicos como los que completan tu trío. Tanto Lindsey Horner (contrabajo) como Reggie Nicholson (batería) trabajan tan brillantemente como tú. Cuando escuchas tus discos y tus actuaciones, noto un alto grado de integración, de anticipación y de empatía. Y eso surge no sólo de tocar juntos, sino de ser capaces de comunicar juntos. ¿Cuánto lleváis tocando como grupo?

— Dos años. Reuní el grupo en la primavera de 1990 para hacer la gira por Europa del Knitting Factory. Nunca habíamos tocado juntos antes; había coincidido con ellos en otros grupos y les había visto tocar con Marty Ehrlich y Muhai Richard Abrams. Me gustaba su forma de tocar, y tuve la sensación, aunque en realidad aún no lo sabía bien, de que encajarían en mi música. Me parece que ensayamos unas tres veces y luego nos fuimos con la gira. Y desde la primera noche, todo fue mágico. La verdad es que es una suerte, porque los tres, como tú dices, sentimos una empatía mutua y hay una comunicación entre todos.

— He leído algunas crónicas y artículos sobre esa gira, y parece que los tres fuisteis muy bien recibidos en Europa. ¿Fue eso lo que te llevó a obtener tu primer contrato discográfico?

— En efecto. Michael Knuth, de Enemy

mentos acústicos y que, si se utiliza con gusto, puede funcionar realmente bien. Quiero comprarme algunos aparatos: un sampler y algo de equipo de grabación para poder grabar algunas cosas y luego añadirle músicos, probablemente dos. Todavía no sé si será con el trío o trabajaré con otra gente.

— ¿Qué opinas sobre la tendencia actual dentro del jazz de engrandecer a músicos muy, muy jóvenes?

— Creo que es un mundo totalmente distinto al mío. No sé. Quiero decir, lo hemos visto en la música pop, y en Hollywood. Yo creo que, aunque la gran mayoría son técnicamente excelentes, para mí, y con unas pocas excepciones, no hay una experiencia vital o madurez en lo que tocan. Y escuchar a alguien tocar técnicamente no me interesa en absoluto. Me interesa quien tenga algo personal que decir. Para mí, Geoff Keezer es una excepción. Muchas de las cosas que hace me parecen interesantes y originales. Y también Gonzalo Rubalcaba. En estos casos, no me importa lo jóvenes que sean. Pero respecto a toda la gente que se está poniendo de moda, los Harry Connicks y compañía, no me dicen nada.



— En tu primer disco había un tema llamado Frank Lloyd Wright goes West to rest (Frank Lloyd Wright se va al Oeste a descansar). ¿Por qué ese título?

— Bueno, lo primero de todo es que yo crecí en una casa diseñada por Wright. Mis padres le conocían, y pasamos alguna temporada en verano en una granja cerca de Taliesin East en Spring Green, Wisconsin, así que pude ver su casa y su estudio, y también todos sus edificios en Chicago. Además, cuando estaba en el Instituto me entró un gran interés por él y me estu-

dié todo lo referente a sus edificios y su arquitectura con cierta profundidad. También conozco bastante qué tipo de temperamento tenía y la clase de persona que era.

En cierto sentido, el tema es un homenaje a él. Además... mi inspiración más grande como músico y artista siempre ha venido de artistas originales, visionarios, y yo le considero a él uno de ellos. Pensé en escribir un tema que incorporase alguna de mis ideas sobre su arquitectura y su personalidad, como un homenaje. Un día estaba leyendo el *New York Times* y encontré un editorial que decía "Frank Lloyd Wright Goes West To Rest" y pensé, "¡qué gran título! Me gusta como suena". Así que me apropié de él.

— ¿Estudiaste en la Costa Oeste?

— Sí. Fui al Evergreen State College en Olympia, Washington, y estuve también un año en el Cornish Institute, una escuela de música de Seattle.

— ¿Con quién estudiaste allí?

— Con un saxofonista llamado Bert Wilson; es un músico increíble, increíble. Es parapléjico, así que no actúa mucho por ahí. Toca una especie de post-Coltrane-Dolphy-Coleman, y también bebop muy bien. De modo que además de ser un músico de vanguardia, posee también todo el sentido de la tradición del jazz. Me influyó mucho cuando empecé a tocar. Luego me marché a estudiar a Seattle con Art Lande y Gary Peacock, y un poquito con Julian Priester y Carter Jefferson.

— Un nombre que siempre aparece cada vez que se habla de tu música es el de Cecil Taylor. ¿Crees que es en verdad una influencia sobre ti, o que se trata de alguien a quien puedes admirar pero que no ha tenido un impacto real en tu música? ¿O se trata simplemente de algo que los críticos asumen porque escuchan en ti algo que está un poco fuera? Lo digo porque yo no veo la conexión en absoluto.

— Yo diría que Cecil es uno de mis pianistas favoritos, y que he escuchado casi toda su música, especialmente en solitario. Pero, una vez más, estoy de acuerdo contigo. No creo que suene como Cecil, ni lo he intentado nunca, aunque hay algo... él es un pianista muy físico, y creo que yo también veo el piano tanto desde un punto de vista físico como auditivo o sonoro. El me ha servido de inspiración para encontrar mi propio camino. Pero no creo que realmente mi música suene como la suya.

— Es tan sólo un punto de comparación, un puerto seguro para los críticos.

— Sí. Si de verdad escuchan a Cecil y me escuchan a mí, no creo que puedan decir eso. Pero si están poco familiarizados con la llamada música de vanguardia para piano, y escuchan



Plaza del Angel, 10
28012 Madrid
Tel. 369 41 43

El mejor JAZZ de Europa y América en el mejor marco

Próximas actuaciones

Joe Lee Wilson (voz)
Kirk Lightsey (piano)
Jack Gregg (cb)
Samgoma Everett (bat)
(2 al 8 de noviembre)

Pedro Iturralde Cuarteto
(9 al 15 de noviembre)

Joaquín Chacón Trío
con Ben Besiakov
y Uffe Markussen
(16 al 22 de noviembre)

Lou Bennett Trio
(23 al 29 de noviembre)

María Pía de Vito,
Carlo Morena, Javier Colina,
Guillermo McGill
(30 noviembre al 6 de diciembre)



algo que es atonal y energético, entonces piensan en Cecil.

– Sabes, hay algo de verdad interesante respecto a tu música: muchas de tus estructuras positivas tienen un montón de influencias atonales, y sin embargo te las has arreglado para que, dentro de ese sistema, todo resulte muy melódico. ¿Cómo lo haces?

– (Ríe) Bueno...

– Quiero decir, que la música resulta muy accesible.

– Creo que en mí hay dos tendencias, y una de ellas es... quiero decir, me encantan la melodía y la armonía, y cuando me siento a escribir... es curioso, porque cuando empecé a componer hace unos pocos años, después de haberme trasladado a Nueva York, tocaba muy fuera. Tocaba dentro del piano y usaba un montón de improvisación libre, explorando el instrumento y la estructura de la música. Y a la vez, me sentaba a escribir un tema y me salía una melodía con su armonía y sus cambios de acordes y un aire rítmico. Y entonces pensaba: ¿Cómo voy a integrar estas dos tendencias?

No puedo decir que haya sido una solución intelectual. Seguí trabajando en busca de la forma de integrar referencias melódicas y rítmicas en mi música, y no intentando que fuese más accesible, simplemente por sintetizar diferentes partes de mí misma.

– Hay una pasión auténtica tanto en tus composiciones como en tu forma de tocar, y la gente conecta con ella, con esa honestidad. Sé que no es fácil tocar una música como la tuya, que es un poquito más exigente, en cierto modo, y que está desde luego más allá de las referencias tradicionales que la gente tiene en términos de música. Y es esa calidez, esa emoción que surge de tu composición la que la hace accesible. Exiges mucho a tu audiencia, pero también les ofreces grandes recompensas a cambio.

– Sí. Iba a decirte que, además de estar interesada en un tipo de expresión personal u original, la gente que más me ha inspirado toca también con gran feeling, alma y pasión. Y aunque he estudiado mucha música y la he intelectualizado, mi impulso básico para tocar es muy instintivo. Y creo que eso es muy importante; es lo que me atrae de la música de otros, y lo que siempre he querido que esté presente en la mía.

– Mientras Alison te hacía unas fotos antes de empezar la entrevista estuve hurgando en tu colección de discos para ver qué es lo que escuchas. Había mucho que esperaba encontrarme, jazz progresivo y cosas así, pero también viejos amigos míos como Aretha Franklin y Sly Stone, y me dije: ¡Estupendo!

– Sí, desde luego. Aretha es una de mis favoritas.



Como compositora e improvisadora pienso que, cuantos más sonidos e ideas escucho, más libre me siento para aportar mis propias cosas y acumular más influencias aparte de las de la música occidental.



– Cuando se trata de Aretha, te hallas ante lo emocional. Y además toca el piano en la tradición del blues y el rhythm and blues...

– Y el gospel.

– ... es muy, muy fuerte.

– Sí. Sabes, uno puede escuchar cosas como *You send me* una y otra vez sin cansarse, precisamente por eso. Y aunque su forma de tocar el piano es muy simple, funciona. Creo que algo de eso está presente un poco en mi forma de tocar, como en *Only in change*, cuando entra en la sección gospel. Me gusta ese tratamiento simple con mucho feeling.

– Hablando de tus discos y tu estilo, ¿cuál ha sido la respuesta a *Now & Now*?

– Buena. Todas las críticas que he leído han sido fenomenales. Algunos han dicho cosas del tipo "No esperábamos que alguien volviera un año atrás, hiciera algo muy similar a su primer disco, y guste". Y los comentarios han sido que les gustó, que notaban que había habido progresos en mi música, un desarrollo. No obstante, ha habido menos reseñas que del primer disco, no sé si porque la compañía no le está dando el mismo impulso o algunos escucharon algo en *Jump* que les gustó y que no encontraron en *Now & Now*. Pero como te he dicho, no he leído malas críticas, todas han sido buenas.

– Desde luego, *Jump* es un álbum difícil de seguir. ¿Te preocupa eso antes de grabar?

– Sí, mucho. ¡Estaba hecha un manojo de nervios! Fue la primera vez en mi vida que empecé a sufrir insomnio.

– La composición es realmente fuerte y al mismo nivel que en *Jump*. De hecho, hay un par de temas que me parece que son superiores a algunos de los de aquí.

– Sí, a mí también me lo parece.

– Muestra maduración.

– Sí.

– Los segundos discos siempre son difíciles.

– Cierto. Psicológicamente es difícil.

– Especialmente después de un monstruo como *Jump*. ¿Qué tal la posibilidad de un disco en directo? ¿Estás pensando en ello?

– Sí. Me gustaría, y de hecho me lo estoy planteando.

– ¿Con el trío?

– Sí. Grabaríamos los últimos conciertos de nuestra gira europea en otoño.

– Eso sería fantástico...

– Sí, desde luego que quiero hacerlo. Más que nada, porque pienso que hay cosas que pasan en un concierto al tocar en directo que es imposible obtener en el estudio. Probablemente tocaremos algo del material antiguo y también de lo que estoy trabajando ahora; creo que las interpretaciones serán muy distintas.

– ¿Te interesa la *World Music* o *Third Stream*?

– Sí.

– ¿Encuentras una línea de separación entre ella y, digamos, la música eurocéntrica, en términos de interés y/o inspiración?

– Me encantan la música eurocéntrica y la americana, eso está claro. Pero he disfrutado y sacado provecho de escuchar otros tipos de música. Puede ser algo totalmente distinto, porque se organiza de formas muy diferentes. Como compositora e improvisadora pienso que, cuantos más sonidos e ideas escucho, más libre me siento para aportar mis propias cosas y acumular más influencias aparte de las de la música occidental. Y eso ha sido muy importante para mí.

– Has trabajado en el Festival de Mujeres Improvisadoras desde hace un par de años.

– Ha sido más, realmente. Creo que la primera vez fue en 1985, actuando. Luego, al año siguiente mi compañero de entonces, Marion Brandis, y yo nos hicimos cargo como co-directores. Lo llevamos durante un par de años con algunos ayudantes. Desde el 87 sigo vinculada de otra forma, como asesora.

– ¿Cuál es el objetivo del festival?

– Empezó como respuesta al hecho de que la New Music Community, y especialmente los promotores de nueva música presentaban a muy pocas mujeres artistas. Y pensábamos que era importante dejar claro que hay muchas mujeres excelentes músicos e improvisadoras, en Nueva York y en todo el país –e incluso quisimos involucrar a gente de Europa y del Lejano Oriente–, y llamar la atención sobre la creencia de que esas mujeres también deberían estar en festivales y circuitos. También había un algo de fiesta, de pasárselo bien escuchando un montón



de buena música y poner énfasis en que la hacían mujeres.

– *¿Crees que el sexismo asoma su feo rostro en demasía en tu campo de actividad?*

– Desde luego existe, tanto por parte de los músicos varones como por la de la gente del mundillo –programadores, compañías de discos, agencias y todo eso–. Y aunque en teoría se supone que no hay prejuicios, a veces tienes la sensación de que sí. En mi caso, lo principal ha sido el que ha habido gente que antes de escucharme o de conocerme parece como si no me tomaran en serio como músico, y a menudo se sorprenden de cómo toco, porque lo hago muy físicamente y con mucha energía, y eso es algo que ellos no esperan en una mujer, y mucho menos de una mujer de poca estatura. Escucho muchos comentarios de ese tipo. Pero he descubierto que una vez que la gente me escucha, en su mayor parte me aceptan.

– *¿Ha tenido algún impacto negativo en tu carrera?*

– Es difícil de decir. Este mundo es muy duro en todos los aspectos. Muy competitivo.

Hay toneladas de músicos fenomenales por ahí. Es difícil vender este tipo de música. Así que es complicado decir en qué medida ser mujer me ha perjudicado. En algunos casos lo cierto es que me ha ayudado; quiero decir, he tocado en otros festivales de mujeres además de éste de Nueva York, y normalmente...

– *¿Estuviste en el que hubo...? ¿dónde fue?, el invierno pasado, en Chicago...*

– Sí.

– *Porque recuerdo haber leído algunas críticas muy buenas sobre ti.*

– Sí. Fue el Women in New Jazz Festival de Chicago. Y cada vez que he tocado en uno de esos festivales, me ha salido algún trabajo sin tener nada que ver con el hecho de ser mujer. Así que ese tipo de cosas me han ayudado. Han sido escaparates fenomenales para mí, y me han dado a conocer a una audiencia más amplia. Ese fue otro de los motivos por los que hicimos el Festival de Mujeres Improvisadoras, para alcanzar una audiencia más amplia.

Pienso incluso que para algunas personas es atractivo contratar a una mujer. Es algo en cierta

medida distinto a contratar a los mismos viejos músicos de siempre todo el rato.

De modo que diría que, probablemente, me ha ayudado y perjudicado a la vez. Pero tampoco creo que sea algo serio... quiero decir, tengo la esperanza de que a la larga la gente me escuche como músico, y no como una mujer músico. ■

(Traducción: Mario Benso)

DISCOGRAFIA REFERENCIAL

- 1992: *Now & Now* (Enemy).
- 1991: *Jump* (Enemy).
- 1989: *Live At The Knitting Factory. Vol. Two* (A & M).
- 1989: *Dances For Deposed Dictators* (Nisus).
- 1988: *Without Borders* (Mode).
- 1986: *One For Now* (Nisus).
- 1986: *The Absolute Truth* (Nisus).
- 1985: *Current Events* (Nisus).