

IDENTIDAD, “JAZZ ARGENTINO” Y NUEVOS LENGUAJES¹

Berenice Corti

1. Nota introductoria

Dice el semiólogo Jean-Jacques Nattiez que “el conocimiento de la música en una escala más global presupondría un intercambio, una interacción entre los documentos que están a nuestra disposición: las palabras,² la praxis musical, las obras en sí” (Nattiez, 1990,197). Sin la pretensión de agotar todas las posibilidades o completar los estudios en torno a lo que se ha dado en llamar “jazz argentino” –equivocadamente para algunos, o categoría dinámica en construcción, según nuestra hipótesis–, nuestro trabajo se aboca a explorar aquello que se ha dicho y dice de la música –paralelamente a la producción de la obra– y, por otra parte, cuál es la pertinencia del concepto de identidad en su generación/producción. Por último, se propondrá identificar algunos de los elementos que intervienen en el proceso de producción de sentido en músicas que, a priori, podrían ser sus exponentes, y se preguntará sobre su supuesto carácter novedoso.

Hasta el momento, como parte de la investigación para la tesina, hemos recogido material de referencia y abordado el marco teórico, lo que se reflejará en este artículo. También se formularán algunas hipótesis a partir de un análisis preliminar de obras de tres proyectos jazzísticos locales, y de entrevistas ya realizadas a sus autores.

2. El punto de partida: discursos sobre el discurso

Coincidieron en tiempo y espacio la última crisis en nuestro país con la aparición de una nueva categoría que empezó a circular en el periodismo especializado: la que se conoció como “jazz argentino”. En efecto, a mediados del 2001 el periodista César Pradines publicó en el diario La Nación la nota “Cómo sobrevive el *jazz nacional*”, que lleva como subtítulo la frase “contra la crisis económica, siguen surgiendo propuestas musicales que denotan una escena cargada de vitalidad”. Allí se da cuenta de las peripecias a las que se ven sometidos los músicos argentinos, a la vez que desarrollan una nueva creatividad. El baterista y compositor Norberto Minichillo, consultado por el periodista, declaró allí que “no sólo la escena se ve renovada, sino que hay nuevos compositores, lo cual es muy interesante, pues fue lo que faltó en Buenos Aires” (*La Nación*, Junio 16, 2001). También se registró el fenómeno desde más allá de las fronteras: el diario *ABC* de España publicó un artículo de Eduardo Hojman en donde se mencionan a los “agónicos, felices, melancólicos y poco fáciles sonidos del *jazz argentino* (que) se desarrollan tenazmente en (los) suelos infértiles” de la crisis, y el autor se interroga si la razón para ello no residiría en que “es tan difícil vivir en Argentina como tocar jazz”³ (*ABC*, 15 de septiembre, 2001). Un poco más acá en el tiempo, en una edición especial correspondiente a noviembre de 2003, la Revista *Noticias* tituló un informe como “Circuito de *jazz argentino*”, en donde explica los orígenes y características de esta movida.⁴

¹ Avances de la tesina “Un acercamiento semiótico al discurso jazzístico en Argentina a partir de tres proyectos locales contemporáneos”. Tesina de graduación de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Queremos mencionar también al Seminario Música y Comunicación de la misma Carrera, Cátedra Amparo Rocha y Elena Larrègle, disparador de la tesis.

² Lo que se dice de la música por parte de los músicos, críticos, estudiosos, etc.

³ El artículo fue también recogido por el sitio web Jazzhouse.org de la Asociación de Periodistas de Jazz (JJA) con sede en Chicago, Estados Unidos.

⁴ Vale la pena reproducir el párrafo en forma casi completa: “Con la crisis de fines de 2001 (...) la movida volvió a tomar curso. Pero esta vez (...) el jazz tenía mayor convocatoria y más creación y producción local, (...) la nueva camada de músicos dejó de imitar a los grandes exponentes del género. Comenzó a incorporar un toque personal y a definir estilos con una marca más local. A su

Desde un punto de vista historiográfico, Sergio Pujol menciona en su fundante obra *Jazz al Sur*, a un “relevo generacional” a cargo de nuevos improvisadores argentinos que “combinan material original y *standards*”,⁵ y se pregunta cuáles son “esos acentos y giros que remiten a una determinada cultura sin exigir una deserción del jazz ni obligar a mezclar aquello que quizá nunca pueda ni deba mezclarse del todo” (Pujol, 2004, 258).

Pero el hecho es que ya en 1999 el grupo Quinteto Urbano, integrado por jóvenes pero reconocidos músicos del circuito porteño, titularon a su primer trabajo discográfico *Jazz contemporáneo argentino*, lo que podría reconocerse como toda una declaración de principios en cuanto a de qué música se trataba. El combo, de instrumentación clásica de quinteto de jazz (trompeta, saxo, piano, contrabajo y batería) presentó una placa de composiciones originales fruto de un año de conciertos semanales ininterrumpidos. La cuestión estaba planteada, y pronto comenzarían a surgir algunos debates al respecto. En una mesa redonda organizada por el sitio web JazzClubArgentina.com para la 2° edición del Festival Buenos Aires Jazz y otras Músicas (2003) ([http:// www.jazzclub.wordpress.com](http://www.jazzclub.wordpress.com)), el título disparador “Identidad del jazz argentino” generó polémica. El escritor y periodista Diego Fischerman se preguntó “que sería, en principio, el jazz argentino y si existe algo que se pueda llamar de esa manera y que tenga sentido, y que sea deseable llamar así”. Y agregó que si se considera al jazz como “un núcleo duro de principios artísticos (...) lo suficientemente internacionales”, resulta una paradoja que este lenguaje pueda tener identidad nacional. Y que, “en todo caso lo que sería interesante es preguntarse sobre la personalidad, sobre la posibilidad en el jazz, si es que todavía la hay, de generar lenguajes nuevos individuales”. También mencionó las necesidades del mercado global, que exigen que “un guitarrista etíope deba tener algo de ritmos etíopes en su música” y “que parezca etíope además de serlo; y con los argentinos, aunque nos duela, tal vez suceda lo mismo”. El guitarrista y compositor Guillermo Bazzolla hizo hincapié en tratar el tema desde el punto de vista del músico, para quien “el jazz es una manera de procesar las ideas musicales, (que) está suficientemente internacionalizada para que en cualquier lugar del planeta se produzcan cosas completamente originales”, lo que tiene más que ver con “quiénes lo hacen que por su nacionalidad en sí”. “Si yo quiero hacer mi música de acuerdo a mis ideas, el hecho de que estén influidas por un músico (de cualquier nacionalidad) no me va a restar originalidad o argentinidad”, agregó.

Jorge Freytag, productor y conductor del programa radial especializado *Radiomontaje*,⁶ puso el acento en la creatividad, en tanto “son pocos los músicos argentinos de jazz que se vuelcan directamente a la búsqueda de esos ritmos populares” porque muchos lo hacen “por el lado de la fusión con resultados no muy claros o concretos (...) Se tiende a pensar en la identidad únicamente como buscar en la rítmica argentina”, agregó, “y no hay que olvidarse que el jazz es un híbrido desde sus orígenes”. Por lo tanto, “buscar la identidad a algo que recibe tantas influencias” no sería lo importante, y sí analizar si el jazz argentino es creativo.

vez, el público, sin la posibilidad de ver a las figuras extranjeras, empezó a mirar hacia adentro y registró que en el país había una movida interesante. Lo que a fines de los 90 comenzaba a gestarse, ahora ya tenía entidad propia (...) Hoy, Adrián laies hace tangos interpretados a partir de un lenguaje jazzístico, el Quinteto Urbano incorpora folclore, Escalandrum juega con los ritmos latinos y Javier Malosetti lo fusiona con rock. *Por eso, la gente que va a un show, y que no entiende particularmente del género, se encuentra con sonidos más familiares. Todo apunta a un movimiento con identidad propia que genera, por ende, mayor identificación* (la cursiva es nuestra)". (*Noticias*, Ed. Extra, nov. 2003).

⁵ Se denomina *standards* a los temas que forman parte del repertorio jazzístico reconocido por artistas y público, en donde ingresan como producto de múltiples relecturas realizadas tanto en el campo de la producción como en el del reconocimiento del discurso musical.

⁶ Programa que se emite por FM *La Tribu* desde el año 2000. En sus emisiones y conciertos pasaron algunos de los más importantes músicos de la nueva generación de jazz.

Precisó entonces Fischerman sobre la calidad de los músicos argentinos “que saben tocar, y por lo tanto trabajan bien el material, no tienen repuestas ingenuas porque no se hacen preguntas ingenuas, no inventan la pólvora, no salen a imitar mal lo que ya otros hicieron bien antes. Ahí entonces empieza a haber una música que tiene una cierta personalidad, cierta identidad, no identidad nacional, identidad”.

Y el saxofonista Rodrigo Domínguez⁷ confesó sentirse parte de “un movimiento”, más allá de la “gente que está haciendo cosas que están buenas y creativas”, que está creciendo con el impulso de una nueva generación. Ese movimiento tendría “una identidad que es más que la suma de las partes, es la gente que lo está haciendo, y que no tiene que ver con los elementos musicales que se utilizan”, pero que tiene una “manera común de sentir determinadas cosas, como el ritmo”.

Los ya citados Pradines y Pujol coinciden también en esta idea de nueva generación/ movimiento de músicos de jazz en sendos artículos publicados especialmente para el III Festival Buenos Aires Jazz y Otras Músicas (*Pugliese*, mayo 2004). Y, extendiéndose un poco más allá sobre la existencia de un jazz *argentino*, Pujol argumenta que la pregunta no puede resolverse “con un mero inventario de argentinismos” incorporados al discurso musical, ya que no garantizan la existencia de un nuevo estilo: “en todo caso, estamos ante un abanico de estrategias sonoras más o menos novedosas” y “músicos argentinos que se preguntan, a la hora de tocar, qué cosas los vinculan y qué cosas los diferencian de músicos de otros lugares” ([http:// www.revistatodavia.com.ar](http://www.revistatodavia.com.ar)).

Recapitulando el abanico de opiniones sobre la existencia de un jazz argentino, sí se podría precisar la aparición, con el nuevo siglo, de los siguientes elementos:

- Un contexto económico que, aún en la crisis, terminó favoreciendo la producción local.
- Un contexto artístico internacional con lenguajes globales que propician la diversidad.
- La aparición de una nueva generación formada en el lenguaje jazzístico no sólo en la escucha de discos y en las prácticas de la *jam session*⁸ —es decir, tocando—, sino también a través de una educación musical sistematizada y específica de nivel terciario, nacional y extranjera.⁹

3. Un solo mundo, voces múltiples

El jazz es una música internacional. Ha trascendido las fronteras de su país de origen y los límites de estilo que cada época definió. En su origen y desarrollo lleva el germen de su evolución: la libertad de hacer propios nuevos materiales sonoros para decir cosas nuevas que siguen siendo jazz.

Joachim Berendt, autor de una de las obras más reconocidas sobre su historia, identifica los siguientes elementos como los fundamentales para reconocer esta música de otras:

formación de sonido y fraseo personal; la improvisación; la composición y arreglos que incluyen la improvisación como desarrollo necesario de las ideas compositivas; una “voz” popular que se expresa, en el caso norteamericano, a través el blues y los gospel y spirituals; y el ritmo y el swing (Berendt, 1962, 262-329).

Estos elementos se han mantenido, con variantes, en cien años de historia estilística del jazz. “Hay una poderosa corriente que fluye desde Nueva Orleans hasta llegar a nuestra

⁷ Integrante y compositor del Quinteto Urbano y el Rodrigo Domínguez Trío. También participó en Arida Conta, Ernesto Jodos Sexteto, Pepi Taveira Cuarteto, entre otras agrupaciones.

⁸ Sesión improvisatoria colectiva que se organiza en clubes de jazz.

⁹ Desde 1986 existe la Escuela de Música Popular de Avellaneda con carreras de instrumentistas de jazz y dirigida por músicos del circuito. Desde 1989, la Escuela Popular de Música dependiente del Sindicato del sector, con la Carrera de Músico Intérprete con contenidos de jazz y profesores del área. También muchos músicos argentinos obtuvieron becas en la Berklee College of Music de Boston, famosa por su método de enseñanza jazzística. Más tarde se abrió una subsidiaria de esta institución en Buenos Aires, donde dictan clase los egresados argentinos de la institución norteamericana.

música contemporánea” dice Berendt. Y, en los setenta, esa corriente se expresó en las primeras experiencias de integración de músicas ajenas a la tradición jazzística, lo que se conoció como fusión.¹⁰

El musicólogo chileno especialista en jazz Alvaro Menanteau propone reposicionar este término desde una perspectiva local y periférica, porque la práctica de la fusión en Latinoamérica trasciende la definición norteamericana de “síntesis del jazz en combinación con cualquier otra música popular”. Para Menanteau tal resignificación se justifica en “los altos niveles de autonomía estilística alcanzados por algunas músicas latinoamericanas” como la bossa nova, Piazzolla, Jaime Roos, Nueva Trova, etcétera (<http://www.purojazz.com>).

Sin embargo, en Argentina se sigue reconociendo a la fusión como la utopía integradora que desde el jazz aborda otras músicas, aunque muchas veces se limite a una integración de materiales. En efecto, la suma de una instrumentación y armonía jazzísticas más ritmos folklóricos (o al revés, o al mismo tiempo, como piezas intercambiables) no garantiza la riqueza y creatividad de una propuesta estética, ni mucho menos la gestación de una identidad musical (adelantaríamos en este momento, lo que intentaremos demostrar más adelante). Como dice Berendt en relación a una de las vertientes en donde desembocó la fusión con el rock, una y dos décadas más tarde, aquella que abrazó a las músicas del mundo –y que con pocos años de diferencia se adoptó en la Argentina¹¹–: quien intercambia no fusiona, sin profundidad se navega apenas en la superficialidad (Berendt, 1962, 111-112).

Pero, a la vez, el auge de la *world music* que atraviesa al mercado discográfico internacional –tanto en sus versiones de revalorización de lo tradicional como de incorporaciones al pop, al rock y también al jazz– nos habla de un espíritu de época: la globalización es hegemonía pero también reconocimiento (justo o no) de lo diverso y particular.

Dice Néstor García Canclini: “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar *nuevas* estructuras, objetos y prácticas” (la cursiva es nuestra). Allí estarían incluidas todas las vertientes de la fusión en la música. Y propone el estudio de los **procesos de producción** de esas hibridaciones, desplazando hacia allí el objeto de estudio de las categorías identitarias ancladas en la abstracción de rasgos como localización, lengua, conductas estereotipadas y tradiciones (García Canclini, p.11).

Como primer medida, entonces, reubiquemos las comillas en el título de este trabajo: preguntémonos entonces sobre la “Identidad”, sea cual fuere, del jazz local.

4. Un abordaje teórico posible

En un sesudo pero no por eso menos divertido artículo, Pablo Alabarces, a la sazón investigador de los fenómenos en torno al rock nacional, señala los vacíos teórico-metodológicos en el abordaje de estudios sobre música popular en Argentina. Ciertamente, “es imposible analizar(la)... por fuera de una mirada de totalidad, que reponga el mapa de lo cultural” en una sociedad determinada (Alabarces, p. 20).

Enumera diversas estrategias utilizadas hasta la fecha y sus límites, como la semiológica de los discursos escritos (“letras sobre letras”, sintetiza), la periodística (insuficiente o, en el peor de los casos, pobre), y la sociológica (con sus matices según su época de origen). Todas adolecerían de un desconocimiento de las cuestiones musicales. ¿Cómo hablar entonces de una música a la que no se invita a la cita?

¹⁰ Miles Davis fue su precursor con trabajos como *Bitches Brew* (1970), en donde incorporó elementos rítmicos e instrumentación del rock a su música.

¹¹ En propuestas como la de Pino Marone, Buenos Aires Jazz Fusión, Lito Epumer, El Ghetto –con el rock–, o Quique Sinesi, Minichillo, el “Mono Hurtado”, los Fattoruso, etc., en relación a la música latinoamericana, entre otros.

Así como la musicología se acerca cada vez más a la sociología, ejemplifica, se impone el movimiento inverso de tratamiento de lo musical enmarcado en los estudios culturales. Ahora bien, como estudiante pregraduada de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, ese raro híbrido (¡otra vez!) que engloba todo lo que se dice, lo que se escucha, lo simbólico y la cultura ¿qué camino tomar?

En un trabajo anterior optamos por acercarnos a la música como discurso, en tanto “todo fenómeno social –y/o cultural, agregaríamos– es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido” (Verón, p. 125). Huelga aquí reproducir *in extensis* los componentes de este corpus teórico, pero mencionaremos algunos: es en la semiosis donde se construye la realidad de lo social, el análisis de los discursos sociales (o culturales) abre camino al estudio de la construcción social de lo real, toda producción de sentido tiene una manifestación material –“paquetes” de materias sensibles investidas de sentido que son productos–, y analizando estos productos apuntamos y accedemos a los procesos que los generan.

Utilizamos estas herramientas para abordar el esquema formal (significante) de llamada y respuesta en el discurso jazzístico, y asumirlo como convertido en gramática –compuesta por reglas de generación y de lectura– que describe operaciones de asignación de sentido en esa materia significativa (la antífona). Y señalamos algunas de las operaciones que asignan sentido en relación a cuestiones identitarias:

- 1) Llamada y respuesta es, a priori, condición de producción de las músicas de tradición afroamericana, devenida práctica de discurso y significación (regla de generación).
- 2) La respuesta del público a la performance en vivo inscribe sentido al discurso (regla de lectura).
- 3) El sentido de llamar y responder apunta a **interpelar** al otro y a sí mismo sobre su lugar en el mundo y su existencia, en suma, su identidad (<http://www.jazzclub.wordpress.com>).

“Cada momento jazzístico verdadero (...) brota de una contienda en que el artista desafía a todo el resto; cada arranque o improvisación solista representa (...) una definición de su identidad; como individuo, como miembro de la colectividad y como un eslabón en la cadena de la tradición (...) el hombre de jazz debe perder su identidad al propio tiempo que la encuentra” (Frith, S., p. 200).

Lo que nos interesa, entonces, no es la identidad producida o qué identidad se produce, sino el hecho de que en la semiosis se produce identidad. Dice Verón: “un paquete significativo cualquiera (...) jamás es un lugar de sentido”; por consiguiente la semiosis “sólo puede tener la forma de una red de relaciones entre el producto y su producción; sólo se la puede señalar como sistema puramente relacional: tejido de enlaces entre el discurso y su ‘otro’” (Verón, p. 138).

Nos resta, entonces, abocarnos al análisis de las obras musicales y “describir las huellas de las condiciones productivas en los discursos, ya sean las de su generación o las que dan cuenta de sus ‘efectos’” (Verón, p. 127).

Pero antes, demos una vuelta por las propuestas teórico metodológicas provenientes del campo de la musicología y que tienen puntos de contacto con las que hemos adoptado, la semiología musical.¹²

Jean-Jacques Nattiez propone una semiología que aborda la música en tanto forma simbólica “lo que designa (su) capacidad (...) de dar lugar a una red compleja e infinita de interpretantes”.¹³ (Nattiez, p. 37). El programa que adopta tiene tres objetos: los procesos poéticos (producción), estéticos (reconocimiento) y la obra en su realidad material, la huella física resultante del proceso poético. A los que se corresponden tres niveles de análisis: el poético, el estético (ambos procesos) y el que se aboca al nivel

¹² Aunque por supuesto excede este trabajo su desarrollo pormenorizado.

¹³ La semiosis ilimitada en Verón. Como éste, Nattiez abreva en las teorías de la tripartición del signo enunciadas por Charles Peirce,

neutro, las configuraciones inmanentes de la obra organizadas en estructuras o cuasi estructuras (Nattiez, p. 15).

Y aquí comienzan a aparecer algunos de los vacíos a los que hacía mención Alabarces pero en el campo de la semiología, que desarrollaremos con mayor amplitud en la tesina. Según la perspectiva de Verón, para quien “un conjunto discursivo no puede jamás ser analizado en sí mismo” (Verón, 1987, 127), podría resultar contradictorio analizar “configuraciones inmanentes” y a la vez reconocerlas inscriptas en la cadena de semiosis ilimitada.

La respuesta podría encontrarse en el concepto de obra musical propuesto por Nattiez: “una entidad comprendida por relaciones que están sujetas en la partitura, el signo gráfico **es** la obra” (en cursiva en el original) (Nattiez, 1990, 72). De allí sería posible reconocer esas configuraciones inmanentes, pero, como el autor señala, “en la tradición occidental, lo que resulta del acto creativo del compositor es la partitura (que) posibilita que la obra sea interpretable y reconocible como una entidad, y que trascienda los siglos” (Nattiez, 1990, 71). De más estaría decir que en la música popular y especialmente en el jazz –que asigna a la improvisación el carácter de fuente creativa más importante– la partitura es un punto de partida, una obra germen, una condición de producción de la obra definitiva –pero a la vez efímera, por contraposición a la obra académica– que es aquello **que suena**.

En el jazz la obra nunca puede ser la partitura, puesto que ésta recoge –con mayor o menor desarrollo o arreglos– el tema en donde se basa la improvisación del intérprete/compositor. “Lo improvisado queda unido a quien lo improvisó” (Berendt, 1962, 273), en tiempo y lugar, constituyendo cada versión en una obra única.¹⁴

Nattiez propone –escasamente– para el caso de las músicas improvisatorias, la necesidad de un análisis que alterne el que aborda el nivel neutro –ya no sobre la partitura, sino sobre la transcripción de las improvisaciones– y el poiético, para poder dar cuenta de los procesos de significación. Lo que nos trae, a nuestro entender, un nuevo problema: ¿qué es posible de transcribir?

Existe en el jazz el uso de transcripción de solos con fines pedagógicos, “para que el jazzista pueda adaptar provechosamente un acercamiento similar (...) estudiando la obra” (Baker, 1980, 2). Pero, si la pretensión fuera llevar al papel la obra completa, hacerlo presentaría limitaciones tales como que no existe notación para el *tono*, las inflexiones, o el sentido del *swing*. Como dice el prólogo de un célebre libro de transcripciones de solos de Charlie Parker: “sólo un mínimo de articulaciones han sido incluidas en este libro. Sentimos que el jazz (...) es a menudo mejor imitado escuchando una y otra vez (...). Después de todo, ¿quién objetaría escuchar? De eso se trata la música” (Aebersold,¹⁵ p. 4).

Proponemos entonces, provisoriamente, una situación analítica que Nattiez denomina **poiética inductiva**, que establece un punto de partida –discursos pertinentes a la producción– para luego analizar la obra a la luz de esta información (Nattiez, 1990, 140). Contemplaremos entre esos discursos aquellos a los que nos referimos en el punto 2) de este trabajo, las partituras de las obras elegidas, y entrevistas realizadas a sus compositores. Contrastaremos esta información con un posible análisis de las obras, situados en el lugar de la escucha, es decir, del reconocimiento.¹⁶ Y para ello

¹⁴ Si transcribiéramos el tema *Giant Steps* de John Coltrane por él mismo, y luego el de Kenny Garret realizado en un disco homenaje al primero, tendríamos dos obras diferentes. Lo mismo sucedería si tomáramos la grabación original y la de un imitador.

¹⁵ Aebersold es el autor de la colección más importante de grabaciones de secciones rítmicas destinadas a la práctica improvisatoria de estudiantes.

¹⁶ Lo que nos invalidaría para “salir de la red (...), (y) tomar los discursos que ocupan posiciones determinadas en la red como objetos” (Verón, p. 133). Pero, como hemos dicho; es el abordaje que encontramos posible!

emplearemos el método de análisis de configuraciones y sus materiales, textura, ritmo, forma y sentido, de utilización en la apreciación musical.

5. A modo de hipótesis (y conclusión parcial)

En el mapa de agrupaciones de la nueva generación del jazz local seleccionamos tres que en sus composiciones presentan la utilización de materiales de otras músicas ajenas al jazz. El Quinteto Urbano, que incorpora elementos del tango y el folklore; Escalandrum, del folklore y la música académica; y a Pepi Taveira, que incursiona también en el folklore y las músicas afro. Los tres casos se reconocen a sí mismos como grupos de jazz –en tanto la improvisación es fundamental en el desarrollo de la música y también por sonoridad e instrumentación.

Algunas hipótesis:

- 1) El esquema de llamada y respuesta se reproduce no sólo en lo formal y gestual sino también en la composición, en lo que se suele llamar “ideas” musicales.
- 2) La idea musical giraría en torno a la confrontación de lenguajes, una puesta en juego, una interpelación mutua más que un diálogo.
- 3) De allí el proceso de perseguir una síntesis, que trascendería el concepto conocido como “fusión”.
- 4) La novedad del resultado no depende de los materiales utilizados, sino de la posibilidad de alcanzar esa síntesis.
- 5) Los materiales que se utilizan forman parte de las condiciones de producción de los discursos de cada artista.
- 6) Los procesos de significación de los discursos tendrían que ver con relecturas de materiales de otras músicas para reverlos a la luz de la impronta jazzística.
- 7) Lo que da identidad es esta operación discursiva: “somos los que hacemos esto”, en contraposición a la tradición del jazz local que reinterpreta repertorio norteamericano, cuyos exponentes no se reconocen parte de este movimiento, sino, específicamente, como *músicos de jazz*.

“¿Cómo fusiona la hibridación estructuras o prácticas sociales discretas para generar nuevas estructuras y nuevas prácticas?”, dice García Canclini. “A veces ocurre de modo no planeado (...) pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva, no sólo en las artes (...)” como producto de estrategias de reconversión simbólica (García Canclini, p. 10).

“La identidad de sí mismo es identidad cultural”, propone Simon Frith (2001, 213). La cualidad de *argentino* asociada al jazz local podría referir entonces a la percepción sobre un sí mismo (y de los otros) que construye un discurso de política identitaria: “somos quienes hacemos jazz con nuestros propios materiales (ya provengan de la tradición popular o no), quienes se buscan a sí mismos haciendo jazz” en este momento y desde este lugar del mundo, lo que no produciría ni un estilo ni lenguaje vernáculos, sino más bien una música que se hace como desde los tiempos de Congo Square: complejizando, cuestionando y liberando el sentido de lo popular en el arte.

Bibliografía

- AEBERSOLD, Jamey y SLONE, Ken: *Charlie Parker Omnibook*, New York, Atlantic Music Corp., 1978.
- ALABARCES, Pablo: *11 Apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina*, en Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. En <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/baires/Articulos/PabloAlabarces.pdf>.
- BAKER, David N: *The Jazz Style of John Coltrane*, Miami, Studio 224, 1980.
- BELINCHE, D.; LARRÉGLE, M. E. y MARDONES, M.: *Apuntes de Apreciación Musical*, en Material de Trabajo de la Cátedra de Apreciación Musical, Facultad de Bellas Artes, UNLP, CEBA, 2002.
- BERENDT, Joachim: *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- CORTI, Berenice: *The feeling of jazz: llamada y respuesta como gramática del discurso jazzístico*, Monografía para el Seminario Música y Comunicación, Fac. de Cs. Sociales, UBA, 2006. En <http://jazzclub.wordpress.com/2006/07/26/the-feeling-of-jazz-llamada-y-respuesta-como-gramatica->
- FISCHERMAN, Diego: *Efecto Beethoven*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- FISCHERMAN, Diego: *La música del azar*, entrevista a Sergio Pujol, en Suplemento *Radar*, Diario *Página 12*, 18 de abril de 2004.
- FRITH, Simon: "Hacia una estética de la música popular", en Francisco Cruces y otros (eds.): *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001.
- FRITH, Simon: "Música e Identidad", en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.): *Cuestiones de Identidad Cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- GARCÍA, Valeria: "Círculo del jazz argentino", en Revista *Noticias*, Edición Extra N° 42, noviembre de 2003.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: "La globalización: ¿productora de culturas híbridas?", en Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>
- HOJMAN, Eduardo: "Jazz y Argentina", en Diario *ABC*, 15 de septiembre de 2001. También en <http://www.jazzhouse.org/files/hojman1.php3>.
- JazzClubArgentina.com. *Identidad del jazz argentino*. Transcripción de la mesa redonda realizada en el II Festival Buenos Aires Jazz y otras Músicas, Centro Cultural General San Martín, Buenos Aires, 12 de abril de 2003, en <http://jazzclub.wordpress.com/2006/09/01/identidad-del-jazz-argentino/>
- KWABENA NKETIA, J. H.: *The music of Africa*, New York, W. W. Norton & Company, 1974.
- MENANTEAU, Alvaro: "Hacia una redefinición del término 'fusión'", fragmento de la ponencia presentada en el II Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, 17 de enero de 2003, en http://www.purojazz.com/articulos/articulos/redefinicion_fusion.html
- MOLINA, Stella Maris: "Lo popular en la música". Ponencia presentada a las VII Jornadas de Investigadores en Comunicación, Fac. de Derecho y Cs. Sociales, Universidad Nacional Del Comahue. CD ISSN 1515-6362, Red Nacional de Investigadores en Comunicación, 2003.
- NACHMANOVITCH, Stephen: *La improvisación*, Buenos Aires, Planeta, 1991.
- NATTIEZ, Jean-Jacques: *Music and Discourse*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- OCHOA, Ana María: *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Norma, 2003.
- PRADINES, César: "Cómo sobrevive el jazz nacional", en Diario *La Nación*, 16 de Junio de 2001.
- PRADINES, César: "Jazz por compositores", en *Pugliese*, Dirección de Música GCBA, Buenos Aires, mayo 2004 – segunda época.

PUJOL, Sergio: *Jazz al Sur*, Buenos Aires, Emecé, 2004.

PUJO, Sergio: "Jazz en el país del tango", en *Pugliese*, Dirección de Música GCBA, Buenos Aires, Mayo 2004 – segunda época.

PUJOL, Sergio: "La impronta sonora: jazz, identidad y estilo", en Revista *Todavía* N° 11, agosto 2005. También en <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia11/notas/pujol/pujol.html>

VERÓN, Eliseo: *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.

Discografía

Escalandrum, *Misterioso*, Buenos Aires, MDR Records, 2006.

Pepi Taveira, *Bs. As. Inferno*. Buenos Aires, S'Jazz-EMI Odeón, 2005.

Quinteto Urbano, *Jazz Contemporáneo Argentino II*, Buenos Aires, Acqua Records, 2001.