

EL VALOR DEL CIRCUITO

Francisco Garat
Mónica Caballero

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En este artículo pensaremos en el concepto de circuito como elemento articulador del fenómeno artístico, definiéndolo como un flujo estable en un momento y lugar dado, y donde ningún actor - artista, obra, público - tiene prioridad sobre el otro. A su vez, se asume a la música como fenómeno y como parte de un código social. El fenómeno musical involucra un espacio, un lugar, un público que elige concurrir, un horario, una determinada forma de escuchar o de bailar, que responden a diversas demandas y funciones. Cuando hablamos de música popular, nunca pensamos en la música aislada y de forma abstracta, sino como una unidad inseparable de su rol social, de su horizonte simbólico, del rol de los artistas y su público. Como analizaremos tomando el caso del Jazz, los grandes cambios y revoluciones en la música se dan por algún cambio o novedad en el contexto.

Palabras clave: Circuitos - Fenómeno artístico – Funcionalidad - Horizonte simbólico - Contexto

Introducción: Pensando en el circuito como articulador de sentido y horizontes simbólicos en la música popular

En este trabajo le daremos peso al concepto de circuito para dar cuenta de manifestaciones populares cuyo valor intrínseco no siempre está en la obra en sí misma sino en sus formas de desenvolverse socialmente, insertas en un momento y una comunidad determinada. Y a su vez, para cuestionar y proponer ciertos recortes o análisis históricos que tengan en cuenta esta categoría, como por ejemplo en el surgimiento de las jam sessions pensados como circuitos que habilitan ciertas maneras de construir significados.

Hay material incalculable sobre lo que refiere al fenómeno artístico, a los componentes del arte, y al valor del contexto, pero en ninguno de estos aparece el circuito como

categoría importante. A su vez, el estudio de la música popular es sí bastante más acotado, sobre todo desde miradas contemporáneas que lo contemplan como un modo de conocimiento.

Pensaremos en el concepto de circuito como elemento articulador del fenómeno artístico, definiéndolo como un flujo estable en un momento y lugar dado, y donde ningún actor - artista, obra, público - tiene prioridad sobre el otro. A su vez, se asume a la música como fenómeno y como parte de un código social. El fenómeno musical involucra un espacio, un lugar, un público que elige concurrir, un horario, una determinada forma de escuchar o de bailar, que responden a diversas demandas y funciones. Cuando hablamos de música popular, nunca pensamos en la música aislada y de forma abstracta, sino como una unidad inseparable de su rol social, de su horizonte simbólico, del rol de los artistas y su público. Al circuito lo podemos pensar también como un flujo espacio-temporal estable entre una comunidad que comparte cierto horizonte simbólico.

¿Es el jazz una música popular?

La experiencia en el análisis de la música (lo que suena) y los contextos, me ha llevado a pensar que más allá de la originalidad de los artistas en particular, los grandes cambios y revoluciones en la música se dan por algún cambio o novedad en el contexto. Entiéndase contexto incluyendo cambios tecnológicos, apertura y clausura de circuitos culturales específicos, cambios en la función social de la música, situaciones económicas y políticas variantes, etc. De esta manera me interesa en general no analizar la música como objeto aislado, sino a la música como fenómeno concreto e integral, incluyendo ese contexto. La música en vivo, es un fenómeno formado por un corpus de individuos, una comunidad, y el artista ha de ser consciente de su posicionamiento al respecto. Es arte en vivo, arte en presente. Cuando hablamos de música popular, nunca pensamos en la música aislada y de forma abstracta, sino como una unidad inseparable de su rol social, de su horizonte simbólico, del rol de los artistas y su público. Es decir, el fenómeno musical involucra un espacio, un lugar, un público que elige concurrir, un horario, una determinada forma de escuchar o de bailar. Es por eso que la concepción de género, es decir, categorizar a la música según a qué género pertenece, por ejemplo, nos limita a la hora de pensar en un fenómeno musical cultural.

Por ejemplo, podemos pensar en el Jazz. ¿Es el jazz una música popular? Para responder esta pregunta, hay que hacer diferenciaciones que mucho tienen que ver con el circuito y sus formas. Una cosa es un show de un artista de jazz en un auditorio,

donde la relación artista-público es más parecida a la relación tradicional contemplativa de la modernidad. Un público que paga una entrada, y en su butaca, pasivamente, "aprecia" la obra y su ejecución.

Otra situación es una "Jam Session", donde se promueve la participación de diferentes músicos, de manera improvisada, y donde, más allá del código en común que es bastante estable, la música se completa en cada noche de manera impredecible, y los límites de intérprete y público, son más maleables, así como la interacción social en general no responde a jerarquías tan marcadas. Si un día llega alguien con unos tambores de candombe, se subirá y lo que sonará excederá lo que solemos llamar jazz.

Tampoco es lo mismo un conjunto de jazz tocando en una situación de evento festivo, como casamientos o recepciones. Aquí el fenómeno musical obedece a un criterio de ambientación, en el que de modo particular cambia el rol del músico, el nivel de atención que aspira esa música es muy diferente al del auditorio, así como su reconocimiento como artista, etc.

Tampoco es lo mismo un conjunto de jazz moderno, que un conjunto de jazz de los años 30'. En este último predomina el swing y puede ser relevante el carácter bailable, manteniendo un carácter popular ligado a la danza como muchas músicas negras de toda América.

Es decir, en un solo género, -visto de manera simple- el Jazz, encontramos fenómenos completamente diferentes, y que es necesario poner a la luz, si es que queremos llevar adelante la idea de cultura y de arte como fenómenos histórica y temporalmente situados, y en los cuales las relaciones del contexto son parte fundamental del fenómeno musical. Dejar de pensar en la música como algo que habla por sí misma y todo lo que tiene para decir está en lo que se oye.

Preguntarse por lo musical como fenómeno obedece a hacerse preguntas por el sentido de esa música. El porqué, el para qué, para quién, en dónde, el cómo.

Volviendo a la relación entre lo que sería popular y lo que no. Podemos pensar tal vez que en la medida que podamos reconocer esos circuitos, es decir, que cumplan los requisitos de tener cierta regularidad, estabilidad, miembros y artistas que le den vida, que lo "habiten", no podemos negarles legítimamente su grado de popularidad. También se puede concebir que dentro de un mismo género, por ejemplo, folklore, podemos encontrar varios tipos de circuitos. Una cosa es el folklore que se toca en una peña. Pero ¿qué pasa con el folklore que se presenta casi exclusivamente en el circuito académico? Esto nos puede llevar a pensar que la categoría de circuitos, podría ser también útil para tratar esa vieja distinción entre lo popular y lo académico. Como sugiere el enfoque de mi análisis, lo académico o popular no pasaría por el

análisis interno de cierta música. Sino que podríamos pensar que lo académico es aquella música cuyo circuito se da en la academia. De esa manera, ningún género podría aislarse y ubicarse de lleno del lado de lo popular o lo académico, ya que cada género comprende multiplicidad de circuitos y funciones diferentes.

El “entre”. Los grises, lo que habita en las tensiones y en las contradicciones

En la historiografía del jazz, pero que también se puede ver en otros casos, se demarcan ciertas regiones temporales con cierta manera de hacer música, ocultando o dejando de lado muchos grises o casos donde hay una tensión entre lo viejo y lo nuevo.

En principio se define tradicionalmente una época en la que predomina el “hot jazz”, el swing, género donde el baile es fundamental, y la cantidad de músicos se expande en formatos de “big band”. Más allá de su importancia y de ser un salario para muchísimos músicos, el circuito del swing y las big bands comenzaba a tener cierta estandarización. Mientras que el “bop” es una reacción a eso. El “bop” comenzó en Harlem. Allí, los sectores afroamericanos toman las riendas de su producción artística, sin la mediación del blanco, que hasta ese momento ejercía el poder de “consentir” que se podía grabar y que no. Se busca lo cool, lo novedoso, la individualidad. Hay poca atención al oyente, y una reacción al “tiosamismo” que habita en la concepción del negro como entretenedor del blanco. El reconocimiento de la población afroamericana en el ámbito artístico se restringía hasta ese momento a su papel de ofrecer entretenimiento y diversión, como lo era el caso de Louis Armstrong. A partir del bop, según algunos autores, se produce un repliegue identitario que busca alejarse de ese estereotipo, una negación al tiosamismo y a la guerra en un país donde los negros participaban del sacrificio pero nunca de los beneficios. Se le asigna al bop la innovación en muchos aspectos relacionados al lenguaje como la armonía y el ritmo, un abandono del baile, y una rienda suelta a la exploración e improvisación individual. Uno de los ámbitos, espacios físicos y fenómenos, que se considera como privilegiado para el surgimiento del bop son las “jam sessions”. En estas, músicos y personas en general, en su mayoría afroamericanos, se reunían en una actividad social, cultural y artística que rompía con la monotonía de la actuación en big bands, que constituía lo que llamaríamos el “mainstream” de la época. En Harlem, hubo una gran migración interna, mucha población negra empezó a llegar allí, lo que produjo el llamado “renacimiento de Harlem”. Pero al mismo tiempo, la vida en Harlem era dura, y muchos edificios estaban sobre habitados. Dentro de ese contexto las jam sessions que allí surgieron eran un lugar colectivo, socialmente inclusivo. La principal

divergencia con respecto a la historiografía tradicional la podemos encontrar cuando nos dicen que todo esto se traducían en una música muy individualista, sin atención al público ni a los otros músicos, como “ensimismada”. Cuando escuchamos grabaciones de las famosas jams de Minton's Playhouse, pareciera haber una falta de correlación entre ese relato y lo que suena. Para empezar, nos encontramos con que mucho de lo que toca la batería, el piano y el contrabajo, se asemeja a la función y a los materiales que utiliza el swing y las hot bands. de hecho, el piano, muchas veces se lo escucha interpretado como “ragtime”, estilo que proviene desde décadas anteriores a esa fecha. Esto ya de por sí, nos habilita a pensar que esa música se presta a bailar. Al mismo tiempo, es cierto que los solos se hacen muy extensos y el solista hace mayor uso de creatividad y originalidad, pero no siempre viene acompañado de un lenguaje nuevo, como por ejemplo sí lo ha sido el lenguaje de Charlie Parker unos años después. Recordemos que en las big bands, la función de muchos instrumentos estaba condicionada por su gran número, y los solistas, tenían un acompañamiento de más de 10 personas tocando detrás de ellos. Pero en las jam sessions, son menos músicos, y lo que pareciera, o al menos una posible interpretación, es que aparece un mayor vacío, y ese mayor vacío se interpreta, se rellena, se mantiene, se lo juega, de maneras muy diversas, y eso habilitó a la individualidad que desde esta época reconocemos en muchos solistas. Un ejemplo a destacar es el del guitarrista Charlie Christian. Uno de los primeros en hacer uso de la guitarra con función solista, haciendo uso de la amplificación que significaba algo novedoso en la época. Los solos de Charlie Christian hacen uso de riffs, sincopas, frases en lugares poco frecuentes, cromatismos, y una forma de tocar que ha influenciado a toda la guitarra de jazz más moderna. Lo mismo con Dizzy Gillespie, Lester Young, Thelonious Monk. Algunos de los términos con los que se ha caracterizado al bop son asociados a rechazo, repliegue, originalidad, individualidad, y sobre todo, genialidad. Pero al escuchar las grabaciones de esas jams sessions en Minton Playhouse, músicos como Charlie Christian nos sugieren también ironía, baile, picardía, complicidad, humor.

Otra divergencia respecto a la historiografía tradicional, es la de otorgar todo el mérito de los cambios al genio de ciertos artistas. Mi interpretación es que no debe interpretarse esta época reduciéndola a una época de grandes genios que se la jugaron a ser originales y deben ser recordados y copiados por sus dotes. Me parece que lo interesante aquí es el momento particular de lo que se estaba viviendo, una música que venía muy ligada a la danza, al cuerpo, con músicos que entendían muy bien lo que era tocar arreglos para orquestas numerosas, se encuentran de pronto en formatos más reducidos, sin las exigencias que procura una big band, que sabemos era muy fuerte en cuanto a la precisión, la concertación, la adaptación a una idea

ajena cristalizada en arreglos escritos y en directores. Considero que músicos con capacidades hubo, hay y habrá siempre, pero los momentos históricos situados son cosa de una sola vez, y me parecen de suma importancia. Las grabaciones en vivo de estas jams nos aportan otro dato: El público se hace notar constantemente, arengas, gritos, risas. Nos alejamos de esa visión de estas jams como ensimismadas, individualizantes. Me animo a decir que lo colectivo está más presente que nunca.

Podríamos animarnos a interpretar que lo que originó el bebop, más allá de ciertas genialidades fue en gran parte gracias a la existencia de un circuito estable de jam sessions, como fenómeno nuevo que se empieza a afianzar en los 30', que incluye a los artistas, al público, a un lugar, y a un código particular que se estructura en ese circuito. La improvisación se pone en el centro, promoviendo y siendo el piso sobre el cual se han gestado muchas innovaciones en el terreno de lo rítmico armónico y melódico. Otra hipótesis para dejar abierta es que la importancia de entender los circuitos, los fenómenos, es también comprender que son construcciones simbólicas donde lo que empezó en algún momento y lugar habilita el surgimiento de lo que vendrá después. Cada nicho y sus pioneros nos son importantes no por su genio sino por generar las condiciones y un marco simbólico común en donde los que vienen después pueden producir. De alguna manera, se construye un “piso de pre-comprensión”. Eso se puede ver en el cambio en los modos de recepción. De alguna manera u otra esa generación logró que el público le dé otro valor a la improvisación y a los discursos solísticos, dejando de lado de a poco el carácter bailable.

Este puñado de grabaciones sea tal vez el último testimonio de un género que conservaba lo popular, lo individual, lo colectivo, lo espontáneo, lo tradicional, el cuerpo, en una tensión de mucha riqueza. El rumbo de la historia prosiguió con una fuerte desligazón del cuerpo y del baile en favor de la especulación armónica, escalística, instrumental, en un género que nunca perdió vigorosidad ni el uso de la improvisación pero si se ha convertido en un género para escuchar, y ha sufrido la fragmentación que supone el estudio de cada uno de sus elementos por separado.

El swing y su nacimiento, una gran puesta en escena

Uno de los precursores del Hot Jazz (después llamado Swing) es Benny Goodman. Se inició tocando en hoteles y otros lugares como músico contratado. Es de los pocos en esa época que lee muy bien partitura y al poco tiempo ya tiene trabajo y contactos. Lo llamaban para grabar de manera frecuente. Un tal Hammond, representante del mercado musical en Inglaterra, le financia un disco. Pero en ese momento las editoriales dueñas de las canciones le pedían que haga arreglos “stock”, convencionales. Benny arma su banda

con músicos negros, y su búsqueda se aleja de la sweet music (dixieland, nueva Orleans, etc., lo tradicional de ese momento). Empieza a comprar los arreglos de Fletcher Henderson, interpretándolos y apropiándose de una manera que caracterizaría a su música. En su próximo paso, hace un set de hot jazz para una radio, contratado en un programa creado por una empresa de publicidad de galletitas. Ese programa de radio llega a todo Estados Unidos, y en los Ángeles se escucha mucho porque cae en un horario estelar para los jóvenes. Consistía en un set de música latina, uno de sweet music, y terminaba con Benny, hot jazz.

Luego, otra empresa lo contrata para hacer shows en importantes bares de New York y Manhattan, pero todos se quejan de que es ruidoso. Fracasa, y el encargado de la empresa lo manda de gira por el oeste americano, tocando en diferentes localidades pero también fracasa. Se decide que vuelvan a hacer un repertorio sweet. Pero resulta que llegan a los Ángeles, y tocan en un lugar imponente, con una pista de baile enorme y lleno de gente. Tocaron un set de sweet música y la gente no respondía. Entonces Benny dice, “bueno si vamos a fracasar, fracasemos haciendo lo que nos gusta”. Y para el segundo set, convence al resto de hacer el “hot jazz”. Toman los arreglos de Fletcher Henderson (el gran arreglador de la época, cuyos arreglos Benny compraba y tocaba con su propio estilo), y les va espectacular. Caen en la cuenta de que su música tiene que ser bailada. Además, se dieron cuenta que ahí muchos ya conocían y disfrutaban su música porque el programa de radio mencionado, Let`s Dance, que se emitía en otro horario, en Los Ángeles por la diferencia horaria caía en un horario ideal para los jóvenes, desde 8pm hasta las 12pm.

Eso marcaría el inicio de la Era del swing, en 1935.

En New York, mientras tanto, un joven llamado Count Basie venía tocando en un bar de Kansas donde el whisky valía 10 centavos y había un puesto de panchos al lado. El público se la pasaba de juerga y la banda tocaba desde las ocho de la noche hasta las cinco de la mañana. Cobraban cada uno (eran más o menos 9) alrededor de 20 dólares semanales, lo que parece escaso pero en ese momento era sostenible. Count Basie, no fue la figurita conocida del swing, basada en la cara de Benny como el “rey del swing”, pero junto con Benny fue el otro pilar que revolucionó la manera de hacer jazz en ese momento. Su uso del piano, los arreglos, la forma de tocar de su baterista y la forma de hacer tocar a sus vientistas, (entre ellos, Lester Young que fue una revelación para muchos incluido él mismo Benny Goodman) fue mucho más estructural y duradero que la influencia de Benny. Fue una de las principales influencias del bop y el cool jazz. Benny también fue influenciado y adoptó la cantidad de músicos que Count Basie usaba, que en ese momento pasó de 9 a 15.

Como decíamos, a Count Basie le fue bien en este bar y después lo llamaron para un bar neoyorkino, y aumentó su número de músicos de 9 a 15. Su intención era que sus finos arreglos, los riffs de los caños, la pregunta y respuesta entre saxos y bronces, etc., sonaran igual de ajustados y aguerridos que cuando solo eran 9. Es decir, la cantidad de vientos pasó de 3 a más de 8, y logró mantener ese deseo de unidad.

La época de swing, que también es la época de las big bands, tiene su caída alrededor de 1945. Sus razones son complejas y

tienen que ver con la aparición de la segunda guerra mundial, la prohibición de grabar, un impuesto a las pistas de baile, un nuevo estilo y otros condicionamientos históricos.

Del relato anterior, nos interesa centrar la óptica al valor del circuito, el espacio físico, el contexto. En el caso de Benny Goodman, es muy notorio, ya que, su música ya estaba definida, y la tocaban en el programa de radio como un condimento final, pero a la hora de hacer giras, estuvieron en muchos lugares donde no fueron bien recibidos. Estos lugares eran más tradicionales, y les resultaba “molesto”, “ruidoso”. Se les exige volver a un repertorio más conservador, adecuado para estos lugares. Su música original parecía no tener modo de canalizarse. Pero un día se encontraron con un lugar diferente, lejano en California, con una pista de baile enorme, y la gente recibió su música de mucha mejor manera. Los dos factores que mencioné en la introducción, el circuito y el espacio físico, había cambiado, no la música. La música solo estaba esperando su lugar donde revitalizarse. Y esto fue, gracias al gran salón de baile (el espacio físico, y el contexto festivo) y gracias a que en California la música de Benny había circulado a través del programa de radio que venía haciendo. Es este caso muy emblemático ya que se reconoce por muchos autores que ese día nació la “Era del swing”, nada más ni nada menos que el día en que se encontraron música, contexto, espacio físico, funcionalidad, y circuito a la vez.

Toda música necesita su canalización en algo que la “supera”, la “contiene”. Todos estos factores son como una gran puesta en escena que hacen posible la convivencia y dialéctica entre los componentes del arte que ya Jiménez definió.

Ciertas carreras universitarias que tienen una ligazón con una epistemología determinada, o con el paradigma de la ciencia moderna, nos proponen planes de estudio sectorizados, que condicionan fuertemente la comprensión más integral, holística, de estos temas. La carrera de música popular significa un quiebre en este sentido al incorporar muchos aspectos contextuales, sociales, de diferentes músicas populares, así como el uso de las tecnologías, el cuerpo y la puesta en escena para el músico del s XXI. También se comprende que para el arte así como es importante la técnica, lo es mayor aún la capacidad de ficcionar, de simulación, de fabulación. Y esa capacidad puede verse no solo en la obra, sino también en las formas de convocar, en las formas de generar circuitos, en el espacio físico que elegimos. De esa manera, con una visión más abarcativa, pensamos la música como una gran puesta en escena, posible y necesaria de analizarse como si se tratase de la obra misma.

Conclusión

En un panorama académico que asume la muerte de los universales abstractos, de la obra como objeto descontextualizado y abstracto, de la centralidad de los criterios de relevancia y calidad burgueses - centroeuropeos, y aboga por recuperar la tensión existente en todo el campo de la cultura, entre centro - periferia, innovación - tradición, y otras dicotomías que hoy ya vemos como en constante diálogo y tensión, nos permitimos asomar un término que opera directamente en las sombras que esos viejos marcos de referencia no nos dejaban ver. Hablar de circuitos, es hablar de los caminos que hacen posibles la integración entre todos los componentes que antes aislábamos. El artista, la obra, el público, el contexto histórico social, espacial y temporal, la tecnología. En cada circuito hay una interrelación integral entre estos elementos, y ninguno de esos factores es posible de explicarse fielmente si no se lo concibe en relación con lo demás.

Como diría Kusch, hay un pre-comprensión en el habla, en este caso, expresada en lo que sería cada circuito con sus particularidades y sus propios horizontes simbólicos, y esto nos puede ayudar a tensionar con los discursos que siguen en busca de un universal abstracto. La complejidad de los objetos estéticos y artísticos de otro universo simbólico, es invisible para los criterios de valoración ajenos, que fácilmente, lo pueden interpretar como algo simple e inferior. Algo al respecto expresa Jimenez hablando de la valoración del arte prehispánico en manos de occidente, convirtiéndolo en “fetiche”, catalogado como primitivo, etc. El concepto de circuito podría llegar a ser un aporte más a intentar desmembrar esa linealidad. Rechazar la noción de obra y forma autónomos, y recuperar esos componentes siempre marginados. En este caso, la importancia del circuito al que pertenece, con todo el peso que en este escrito se intentó dar. En la estética e historiografía tradicional, a lo que se le ha dado peso y con lo que ha nacido su disciplina es al circuito de las academias en un momento y lugar muy determinado. Y eso se ha convertido en la vara con la cual ejercer una crítica sobre la calidad y relevancia de cualquier manifestación cuyos circuitos poseen funciones y criterios de valoración muy diferentes. La misma noción de calidad, como dice Nelly Richard, “pertenece a esa tradición idealista-burguesa del arte, que busca excluir de su campo de apreciación todo el juego socio-contextual de las variables de significación que historiarizan juicios y valores. La afirmación de que la calidad de una obra trasciende cualquier variable (...) tacha el contexto de producción de la obra quitándole su derecho a reivindicar una especificidad de operaciones, y tacha el contexto de quien le niega ese derecho disimulando la maniobra centrista que consiste en sustentarse en una tradición que se cree “la medida de las cosas”. Así como nos alejamos de la idea de universal abstracto, también podemos pensar que en los artistas no hay motivación ni necesidad abstracta por producir obras. También la

composición y la música original responde a una necesidad, a una demanda, proveniente del colectivo al cual el artista pertenece. Esto tampoco significa que el artista compone pensando en lo que el otro quiere escuchar, pero sí que tanto su motivación como su poética va a tener un sentido previo que viene del horizonte simbólico que comparte con su colectivo como miembro de un circuito. De esta manera se intenta rechazar cualquier enfoque que ponga una música por encima de la otra en clave esencialista, sino que cualquier producción va a estar sujeta a los criterios de valoración específicos de cada circuito. Al mismo tiempo, la categoría de circuito por su mismo significado, alude a que tanto artista, obra, público, momento y lugar, son parte de él y los excede.

Bibliografía

- Caballero, Mónica (2016) Teoría de la práctica artística: Fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural. La Plata, Argentina: EDULP
- Jiménez, José (2004) Teoría del Arte. Madrid, España: Tecnos
- Jiménez, José Imágenes del hombre. Fundamentos de estética, Madrid, Tecnos, 1986.
- Alvarado Vargas, Javier (2016) Música popular y modernidad. Aportes para un abordaje desde la Estética contemporánea. En S. García y P. Belén (Comps.) Fundamentos estéticos: Reflexiones en torno a la batalla del arte. La Plata, Argentina: EDULP
- Rodolfo Kusch. Geocultura del hombre americano, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1976.
- Fischerman, Diego (1998) La música del siglo XX. Buenos Aires, Argentina: Paidós
- Nelly Richard. “Intersectando latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural”, en: Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.). Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate), México D.F., Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- Nelly Richard. “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación”, en: AA. VV. Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas, México DF, Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM, 1994.

**4° JORNADAS ESTUDIANTILES E INVESTIGACIÓN EN
DISCIPLINAS ARTÍSTICAS Y PROYECTUALES” (JEIDAP)**

Secretaría de
Ciencia y Técnica

facultad de
bellas artes



- Goia, Ted (1998) “Historia del jazz” Nueva York, Estados unidos. Editorial: Turner.