

**HACIA UN “JAZZ ARGENTINO”:  
IDENTIDAD, RELOCALIZACIÓN Y DISCURSO<sup>1</sup>**

Por Berenice Corti  
Maestranda en Comunicación y Cultura  
Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Con el cambio de siglo, y en coincidencia con la última gran crisis socioeconómica de la Argentina que provocó cambios radicales en el campo cultural, comenzó a circular la categoría “jazz argentino” como modo de referirse a una cierta *nueva* música, producida por la generación más joven de jazzistas, que incorpora elementos de otras músicas –sobre todo aquellas del acervo popular local como el tango, el folklore y el rock nacional- tanto en la composición como en la *performance*.

El presente trabajo –que sintetiza los resultados de nuestra tesis de licenciatura- se propone comprender cuáles son las operaciones discursivas que construyen esta idea de “jazz argentino” en la actualidad, en relación a las problemáticas de la identidad y la apropiación de un género tradicionalmente considerado foráneo que, relocalizándose, produce sentidos nuevos asociados a la expresión de una *propia voz*.

*Palabras clave:* JAZZ / ARGENTINA / IDENTIDAD

.....  
By the turn of the century, and in coincidence with the last major socio-economic crisis in Argentina that provoked radical changes in the cultural field, "Argentine jazz" category began to circulate as a way of referring to some new music, produced by the youngest jazzmen generation, which incorporates other music's elements –like tango, folk music and argentine rock- just in the composition as in the performance.

This work –which synthesizes our degree thesis results- intends to understand which are the discursive operations that build this idea of "Argentine jazz" at present, in relation to identity and ownership matters, related to a traditionally considered an abroad genre, that could produce new meanings associated with the expression of an *own voice*, relocating itself.

*Keywords:* JAZZ / ARGENTINA / IDENTITY

## 1. Discursos sobre el discurso

En coincidencia con la última crisis económica y sociocultural sufrida en la Argentina, en los años de transición entre un siglo y otro, la prensa cultural y de espectáculos de Buenos Aires comenzó a registrar<sup>2</sup> la labor artística de una nueva generación de jazzistas percibida, según algunos, como el surgimiento de un nuevo jazz argentino o directamente de un jazz argentino; para otros, de músicos argentinos de jazz reconocibles cuantitativa y cualitativamente<sup>3</sup>. Este punto de inflexión a escala generacional, y que referiría, en principio, a nuevos reacomodamientos en el campo del jazz hecho en Argentina, redefinió su capital simbólico en relación al valor de la actividad artística o de aquello que podría ser deseable que abordara el jazz en la contemporaneidad.

Para el historiador en música popular argentina Sergio Pujol se trataba de un “relevo generacional” (Pujol, 2004: 256) que irrumpió en la escena jazzística local con claros exponentes como Adrián Iaies y Luis Salinas, Luis Nacht, Fernando Tarrés, Ricardo Cavalli, el grupo Escalandrum, el Quinteto Urbano, Ernesto Jodos, El Terceto, y Javier Malosetti, entre otros (Pujol, 2004: 251-272), que “combinan material original y *standards*”, preguntándose el autor 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).

Por su parte, el crítico musical Diego Fischerman cuestionó<sup>4</sup> “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”, porque si se considera al jazz como “un núcleo duro de principios artísticos (...) lo suficientemente internacionales”, resultaría una paradoja que este lenguaje pudiera presentar alguna identidad: “en todo caso lo que sería interesante es preguntarse sobre la posibilidad en el jazz, si es que todavía la hay, de generar lenguajes nuevos individuales” (JazzClubArgentina, 2006<sup>a</sup>: <http://jazzclub.wordpress.com>).

Sin embargo, ya en 1999 el título del primer trabajo discográfico del joven grupo Quinteto Urbano, *Jazz contemporáneo argentino*, podría reconocerse como una declaración de los nuevos principios musicales. Rodrigo Domínguez, su saxofonista, confesó sentirse parte de “un movimiento”, más allá de la “gente que está haciendo cosas que están buenas y creativas”, que 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” (JazzClubArgentina, 2003<sup>a</sup>:  
<http://jazzclub.wordpress.com>).

Entre otros aspectos novedosos, estos músicos no estaba formados, como sus antecesores, en algún ocasional conservatorio clásico, la escucha de discos y las prácticas de las *jam session* -es decir, tocando-, sino también a través de una educación musical sistematizada y específica de nivel terciario, nacional y extranjera, pública y privada<sup>5</sup>, lo que propició, a su vez, la generalización del espacio creativo de la composición –proceso que ya venía transitándose desde la década del sesenta-.

De esta forma, el punto de inflexión estaría dado por la conjunción de los siguientes elementos: a) un contexto económico que, aún en la crisis, terminó favoreciendo la producción local; b) un contexto artístico internacional con lenguajes globales –y con un circuito de festivales- que propicia la diversidad; c) la aparición de una nueva generación educada formalmente en el lenguaje jazzístico; d) una superación de la dicotomía “jazz auténtico / jazz moderno”, por medio de la valorización de la capacidad compositiva, y, por ende, de la propia expresión artística.

## 2. Un abordaje teórico posible

¿Mediante qué operaciones se incorporan materiales ajenos a la tradición jazzística al discurso de los compositores argentinos de jazz?

Estas experiencias aparecieron en forma temprana en Buenos Aires en trabajos reconocidos por propios y/o extraños como inscriptos en el jazz fusión<sup>6</sup>. Sin embargo, en el circuito jazzístico argentino actual continúa asociándose a la fusión como adscripta a una época y su sonoridad –especialmente aquella relacionada al jazz rock de Miles Davis-, y a una cierta tendencia que se limitó, en algunos casos, a una mera integración de materiales.

Dice Néstor García Canclini sobre este tipo de experiencias: “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, por lo que 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, 2000<sup>a</sup>: 11).

Pero también, señala que:

“(…) en la última década se ha hecho bastante para reconocer el carácter contradictorio de los procesos de mezcla intercultural al pasar del simple carácter descriptivo de la noción de hibridación –como fusión de estructuras discretas- a elaborarla como recurso para explicar en qué casos las mezclas pueden ser productivas y cuándo los conflictos siguen operando debido a lo que permanece incompatible o inconciliable en las prácticas reunidas” (García Canclini, 2000<sup>b</sup>: <http://surtidordeespejos.blogspot.com>; <http://vetasdigital.blogspot.com>)

Y cita a Francois Laplantine y Alexis Nouss en cuanto a que no hay sólo “la fusión, la cohesión, la ósmosis, sino (también) la confrontación y el diálogo” (García Canclini, 2000<sup>b</sup>: <http://surtidordeespejos.blogspot.com>; <http://vetasdigital.blogspot.com>)

¿Es posible que el jazz compuesto actualmente en Argentina realice operaciones discursivas que puedan distinguirse de la fusión de estructuras discretas? Un camino para abordar este problema fue propuesto por el catalán Joan-Elis Adell, para entender y considerar a la música popular como un discurso social, porque, a la vez, “cualquier análisis discursivo también debe dar cuenta de las formas de producción, de difusión y de consumo de los textos musicales” (Adell, 1997<sup>a</sup>: 156).

“Una semiótica musical –dice- nos puede revelar mucho sobre la música actual (...). Y el estudio de la música desde un punto de vista crítico nos puede ofrecer ventajosas perspectivas desde donde sospechar de nuestra propia historia social, puesto que los repertorios musicales pueden ser considerados como testimonios elocuentes de los diversos modelos de organización genérica (ya sea hegemónica o de resistencia) disponibles en cada momento dado”. (Adell, 1997<sup>a</sup>: 157).

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, 1987: 125). Lo que nos permite visualizar que: 1) es en la semiosis donde se construye la realidad de lo social; 2) el análisis de los discursos sociales (o culturales) abre camino al estudio de la construcción social de lo real; 3) toda producción de sentido tiene una manifestación material: “paquetes” de materias sensibles investidas de sentido que son productos; 4) y analizando estos productos apuntamos y accedemos a los procesos que los generan (Verón, 1987: 89-155). Consecuentemente, la música puede ser abordada como un producto discursivo más, que circula socialmente como otros discursos, restringido por condiciones determinadas en las tres instancias que conforman un sistema productivo: producción, circulación y reconocimiento<sup>7</sup>.

Por su parte, en la semiótica de la música popular de Philip Tagg se propone acceder también a la comprensión de la música inserta en un contexto global,

“It was (...) necessary to look to the general sociocultural field of study of which the artists, their music and its audience were a small part, in order to discover what particular phenomena within that larger set of reality were being referred to, dealt with, interpreted and thereafter affectively and ideologically recreated and communicated in the song” (Tagg, 1987: 294),

lo que incluye una propuesta metodológica que se construye desde “la consideración del significado y el sentido *en* la música, en el *canal* sonoro”<sup>8</sup> (Correa, 2000: 1), a través de la identificación de *musemas* en la obra -a imagen de los fonemas en lingüística- para realizar asociaciones entre ésta y los aspectos extramusicales.

De esta forma, una visión semiótica pero también política del estudio de la música popular “nos puede conducir a realizar valoraciones críticas sobre nuestro entorno”, en donde “todo lo individual no puede dejar de ser social: ideológico, por tanto” (Adell, 1997<sup>b</sup>: <http://www.sibetrans.com>), tomando posición “frente a la música en el interior de la red discursiva y social de la que forma parte y que, en buena medida, contribuye a conformar” (Adell, 1997<sup>b</sup>: <http://www.sibetrans.com>)

Se impone entonces el análisis sobre el objeto sonoro<sup>9</sup> pero también la búsqueda de otras significaciones y sentidos de la red inter e intradiscursiva -en los niveles poiético y estésico, como diría Nattiez<sup>10</sup>, o en la producción y reconocimiento, al decir de Verón- sobre soportes no musicales: los discursos sobre la música, la performance en vivo -con sus gestualidades y prácticas-, y los usos de la escucha, entre otros, de manera de dar cuenta de los diferentes discursos relacionados que contribuyen a dar sentido al discurso musical.

Entre éstos, uno de los sistemas de significación más relevantes en las músicas de raíz afro es el constituido por el esquema de llamada y respuesta, *call and response* o forma responsorial<sup>11</sup>, en donde el sentido se construye dramáticamente corporeizado puesto que se presenta y se re-presenta sobre el escenario del discurso: el escenario propiamente dicho y su extensión, la sala auditoria o de grabación.

El cuerpo es el soporte enunciativo y a la vez enunciación de una *interpelación* al otro, entre un Yo individual -un solista-, o colectivo -el combo en su conjunto-. El sujeto enunciadador desarrolla su idea y la coloca en el mundo, para obtener una respuesta del Otro individual -un compañero de escena, otro texto o discurso musical-, o colectivo -el público. Esta operación discursiva trasciende el mero diálogo para convertirse en puesta en juego de la propia identidad: “Esto soy -pareciera

decir- ¿estás o no de acuerdo conmigo? Tu respuesta es crucial para saber si eres Yo u Otro, y por tanto, saber quién soy”.

Siguiendo a Simon Frith, para quien “la historia de la música negra (...) evoca y representa el diálogo, la argumentación, la llamada y la respuesta (en donde) las líneas entre el yo y el otro se desdibujan” (Frith, 2003: 200)<sup>12</sup>, nos interesa la idea de estos múltiples discursos *interpeladores* que a la vez de *decir*, *hacen: producen*, también, identidad.

“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, 2003: 200).

Podríamos hablar entonces de una gramática de producción y una gramática *ideal*<sup>13</sup> de reconocimiento del discurso jazzístico, en tanto llamada y respuesta funcionan como reglas que describen operaciones, en la materia significante, de asignación de sentido en la construcción de identidad. En tanto el texto se recrea en su reconocimiento, la llamada que busca la respuesta nos habla de un discurso que pide ser completado, en un “deseo de ‘obras de varias soluciones’ que substituyan, incluso en el campo de la comunicación artística, la tendencia a la univocidad por esa tendencia a la posibilidad que es típica de la cultura contemporánea” (Eco, 1970: 163).

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 significante 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, 1987: 138).

De esta forma, 1) llamada y respuesta es, además de esquema formal significante, condición de producción de las músicas de tradición afroamericana, devenida práctica de discurso y significación (regla de generación); 2) la respuesta del artista en la *performance* en vivo, y del público a ésta, inscribe sentido al discurso (regla *ideal* 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, sobre su identidad.

Para el abordaje de este universo discursivo empleamos una doble y dialéctica situación analítica que incluye lo que Nattiez denomina *poiética inductiva*, por un lado, y *poiética externa*,

por el otro. La primera busca, tras el análisis del nivel neutro – en nuestro caso, el objeto sonoro- obtener conclusiones sobre el nivel poético. El segundo establece como punto de partida los discursos pertinentes a los productores para luego analizar la obra a la luz de esta información (Nattiez, 1990: 140). Los aspectos relacionados al nivel estético, reconocimiento o recepción no fueron abordados en este punto de la investigación.

Contemplamos entre los discursos no musicales lo que se ha dicho de la música, -tanto en los periodísticos como historiográficos-, y en entrevistas realizadas a sus compositores, lo que se contrastará con el análisis de las obras y de las partituras de las obras elegidas. Para esto último empleamos el método de análisis de configuraciones y sus materiales, textura, ritmo y forma, propios de la apreciación musical<sup>14</sup>, en un acercamiento al modelo propuesto por Philip Tagg pero sin agotar ni abundar en las diversas posibilidades que este autor propone, ya que su utilización implicaría un análisis de corte musicológico que excede nuestro trabajo.

Optamos por el análisis de algunos casos relevantes insertos en su contexto específico a modo de acercamiento a la cuestión, en tanto no buscamos una validación cuantitativa de la hipótesis, por cuanto la producción de determinadas operaciones en algunos discursos musicales no implica que ésta se reproduzca de la misma manera en el total del universo. Por otra parte, una mera descripción de elementos y su cuantificación –en cuanto a, por ejemplo, cuántos músicos argentinos de jazz utilizan qué elementos para constituir un jazz argentino- se encontraría en sintonía con las teorías esencialistas de la identidad. Como dice Stuart Hall, “las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso *de devenir* y no *de ser*<sup>15</sup>; no ‘quiénes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. *Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella*<sup>16</sup>” (Hall, 2003: 17-18).

En este sentido, sí nos resulta significativo identificar las operaciones discursivas relacionadas a la idea de identidad en el jazz argentino, analizar su funcionamiento, y precisar aquellas que emergen como novedosas y que de alguna manera redefinen el campo cultural. Proponemos realizar un deslizamiento desde la pregunta *qué es el jazz argentino* hasta el interrogante *cómo y hacia dónde se construye un jazz argentino*.

Hemos seleccionado, entre el mapa de agrupaciones de la nueva generación del jazz local, tres proyectos musicales cuyas composiciones presentan la utilización de materiales de

otras músicas ajenas al jazz y que, a priori, aparecen como diferenciados de la tradición de la fusión que en sus diversas variantes fueron y son practicadas en Argentina<sup>17</sup>: El Quinteto Urbano, que incorpora elementos del tango y el folklore; Escalandrum, del folklore y la música académica; y 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 su música, la armonización presenta una complejidad acorde a la utilizada usualmente en el jazz, y también por sonoridad e instrumentación.

### 3. Análisis de las obras

#### 3.1. El Compadre (Quinteto Urbano)

Con un formato clásico de un quinteto de jazz, el grupo Quinteto Urbano<sup>18</sup> desarrolló un repertorio compuesto por música original con “elementos compositivos de la música popular Argentina” en donde “la improvisación e interacción son desarrollados en profundidad, creando una mixtura particularísima de influencias” (Quinteto Urbano, 2003: <http://carlospages.com/proyecto.htm>).

Seleccionamos el tema “El Compadre” perteneciente a su segundo trabajo discográfico, en virtud de que, tal como nos dijo Rodrigo Domínguez,

“En un principio estaba la cosa de tratar de que suene como algo argentino, con los elementos en crudo, como si fueran los ladrillitos que según nosotros veíamos como elementos constitutivos de la música argentina, del tango y el folklore (...). En los dos últimos discos se hizo más orgánica la cosa, la tocada también está más agarrada (...). A partir del segundo disco, el tema El Compadre, por ejemplo, de Juan Cruz, tiene esta veta tanguera pero está mucho más incorporada en la tocada y en la escritura, y se improvisa de una forma mucho más libre” (JazzClubArgentina, 2006<sup>b</sup>: <http://jazzclub.wordpress.com>)

lo que podría suponer una evolución del grupo hacia uno de sus puntos musicales más altos, en donde la mencionada obra aparece como claro exponente de su propuesta.

En cuanto al análisis de las configuraciones musicales<sup>19</sup>, la melodía presenta motivos que rítmicamente se acercan a la clave 3 3 2 utilizada por Astor Piazzolla<sup>20</sup> como una derivación de la de milonga<sup>21</sup>. A partir del compás 20 del Tema se intercalan las células evocadoras del 3 3 2 con sucesiones de corcheas desarrolladas en tres compases –típicas del *hard bop*<sup>22</sup>–, lo que anticipa un cambio rítmico que se intensifica en el puente mediante un mayor número de alternancias, hasta llegar al final de la sección en donde el cambio es acompañado por el resto de los instrumentos.

Se combinan arreglos escritos y secciones libres para el fondo armónico y rítmico de piano y contrabajo. Los primeros son establecidos específicamente para resaltar determinados pasajes de densidad tímbrica, o acentuar ataques y cadencias rítmicas.

En relación a lo rítmico es posible distinguir dos grandes configuraciones: la primera marcada por las figuras rítmicas del piano, contrabajo y batería –a las que se integran correspondiéndose y diferenciándose las líneas melódicas- construidas sobre la clave de milonga, 3/3 2 y variantes, con una extensión que abarca la introducción, la sección A y hasta el compás 16 del puente. Estas figuras rítmicas están apoyadas en los arreglos escritos para piano y contrabajo, en el acompañamiento libre del piano, y en el toque del platillo. Este último, apenas enunciada la figura principal, comienza a *rodear* la clave estableciendo variaciones sobre ella.

La segunda configuración implica los últimos doce compases de la sección B, en una interrupción que, si bien ya fue adelantada por la línea melódica de saxo y trompeta- muta abruptamente en un *walking*<sup>23</sup> marcado para el contrabajo, que la batería acompaña tocando swing en *corcheas derechas*<sup>24</sup>, en un aumento de velocidad y densidad. Este esquema se reproduce, invierte o desaparece en las vueltas de improvisación.

En cuanto a la sonoridad, los primeros dos acordes ligados de la introducción de la obra, expuestos en los primeros cuatro compases que se repiten cuatro veces, suenan a tango. Constituyen el aspecto referencial más explícito. Al desplegarse las voces en sus respectivos arreglos, con las características tímbricas de cada instrumento –en especial de la trompeta, el saxo y la batería- sabemos que se trata de jazz, identificación que se intensifica hacia el final del puente, como señalábamos más arriba.

Sin embargo, para Rodrigo Domínguez los aspectos sonoros no concluyen allí

“Al principio, sentía que había mucho contraste entre cuando tocábamos swing y cuando tocábamos otros ritmos que tienen más que ver con las músicas de acá, lo que me molestaba un poco. Uno se planteaba qué hacer, si tocar un tema de jazz o estar en la búsqueda ésta, lo que era medio naïf, pero que en la tocada se fue amalgamando en el sonido grupal. Dejó de pasar que había una parte chacarera y de repente aparecía el swing, empezó a funcionar cuando dejamos de pensarlo tanto” (JazzClubArgentina, 2006<sup>b</sup>: <http://www.jazzclub.wordpress.com>).

El músico atribuye al funcionamiento grupal en la *performance* la posibilidad de haber encontrado un sonido particular, que tendría que ver con la interpretación construida sobre una fuerte interacción:

“... cuando la cosa se te hace familiar trascendiste el material. Y ahí es cuando se hace más orgánica, que es cuando podés empezar a usar los elementos en el discurso para decir lo que sea que vos querés decir y ya no lo metés con calzador” (JazzClubArgentina, 2006<sup>b</sup>: <http://www.jazzclub.wordpress.com>)

Lo que se buscaba, entonces, era una cierta pertinencia y relación metonímica de los elementos utilizados en la composición, para hacerlos funcionar en un discurso único, cuyos componentes estuvieran relacionados entre sí, que debía además poder ser expresado sonoramente con fluidez. El mantenimiento del color jazzístico parece haber sido la decisión tomada para lograr la continuidad en el discurso, apoyada en la fuerte interacción lograda en la práctica constante de la *performance* en vivo.

### **3.2. Chacarerosa (Escalandrum)**

La continuidad y repercusión alcanzadas por Escalandrum<sup>25</sup> constituyen un dato fundamental para ubicar su rol en la nueva generación de músicos argentinos de jazz. Con cinco placas en su haber, el proyecto grupal pudo alcanzar un grado de maduración inusual en el jazz argentino. La heterogeneidad de formación de sus integrantes –y sus prácticas, que combinan usos derivados de tradiciones académicas, folklóricas, tangueras y jazzísticas- no les impide contribuir con un producto musical claro y original.

Seleccionamos el tema “Chacarerosa” - que ya desde el título presenta una idea compositiva particular- de su cuarto disco, porque incluye varios elementos característicos de la obra de Escalandrum, como la relevancia de las secciones con arreglos escritos, énfasis en la polifonía, e igualitaria preponderancia de secciones destinadas a la improvisación colectiva.

Las configuraciones formales macro de partes escritas y aquellas destinadas a la improvisación tienen valores diferentes, en tanto las primeras presentan una mayor extensión escrita, y las segundas destinan 24 compases a los solos de saxo tenor y de tenor más saxo alto, y una cantidad indeterminada de compases al solo de piano, que se define en el momento de la ejecución.

En un nivel micro la forma presenta las siguientes configuraciones: Salida, Introducción, Sección A o Tema (con variaciones como A1), Sección B, y Solos Improvisatorios (tenor, tenor + alto, piano) cuyo orden de ejecución está determinado en la partitura, aunque en la grabación la Salida se antepone a la Introducción.

Con la excepción de los primeros 12 compases de la Sección A y la destinada a Solos –en donde no se especifica línea melódica y se indica la armonía mediante cifrado- el resto de las secciones presenta arreglos escritos.

“La música nuestra tiene partes que es en gran porcentaje escrita y otras que no. Y otras que no en absoluto, justamente a propósito, a veces en un solo puede haber 4, 8, 12 o 10 acordes en donde el solista va a hacer algo sobre la base que lo acompaña, nada más. A veces se escribe un *background* para que el solista toque sobre eso, y se puede complementar lo escrito con lo improvisado. Y a veces directamente nos hemos acercado más a lo que se suele referir como *free jazz* (en donde) sólo tocamos para ver qué pasa, aunque tenemos en cuenta ciertos elementos como algunas frases del tema, para que tengan cierta relación con lo que estamos haciendo. O si no trabajamos directamente desde lo tímbrico, escuchamos a ver qué pasa, qué es lo que cada uno propone cuando no hay nada establecido, cuando venimos tocando un tema y de golpe no hay nada” (JazzClubArgentina, 2006<sup>c</sup>: <http://www.jazzclub.wordpress.com>).

Las indicaciones de forma estipuladas en la partitura provienen tanto de la tradición académica (*fine*) como de la jazzística (*intro*, *vamp*<sup>26</sup>).

La obra presenta cinco configuraciones rítmicas establecidas en la partitura y una sexta asumida por la batería y ocasionalmente el contrabajo –presumiblemente derivadas del arreglo compuesto por el baterista-. De esta manera la Salida está escrita en 3/4, la introducción en 12/8, la Sección A en 5/4 y la Sección B en 3/4, más la secciones libres para piano indicadas como *cadenza*, y como *vamp* para la interpretación de la última B.

La sexta configuración a cargo de la batería se introduce superponiéndose paulatinamente al 12/8 del piano en una métrica de 6/8, con variaciones sobre la clave de chacarera.

“... hoy en día siento que estamos en una faceta en donde tratamos de estilizar más la cosa, de sugerirla, tratando de no marcar tanto desde lo rítmico, sino de mezclarlo más con otras cosas. Hubo momentos en que nos interesaba más acentuar un sonido, en donde por ejemplo Pipi tocaba el bombo. Hoy ya no lo toca más, toca la batería, cuando hay que tocar una chacarera la toca mezclada con otra cosa” (JazzClubArgentina, 2006<sup>c</sup>: <http://www.jazzclub.wordpress.com>).

El paso entre una configuración y otra determina cambios de velocidad y densidad tímbrica, acrecentándolas y disminuyéndolas. El caso más extremo está dado en la *cadenza* de piano, que presenta un corte abrupto en relación al resto de la obra, mientras que en la sección de solos el proceso de aceleración y aumento de densidad se desarrolla en su transcurso.

Como aspectos más característicos en relación a la sonoridad, se destacan la superficie compacta en volumen, ataques, y una utilización de un rango dinámico amplio en las secciones con arreglos; la utilización de un instrumento poco utilizado en la sonoridad jazzística moderna como es el clarinete bajo o clarón<sup>27</sup>; y el estilo diferencial otorgado por la sonoridad de sexteto.

### 3.3. La Academia<sup>28</sup> (Pepi Taveira)

José María “Pepi” Taveira es baterista y compositor y uno de los referentes claves de la nueva generación de jazz local. Comenzó su carrera en la década de los ’80 y desarrolló una formación que incluyó estudios académicos en el Conservatorio Nacional y una específica en jazz y percusión africana en Estados Unidos<sup>29</sup>. A su regreso al país se convirtió en profesor de batería y percusión de gran parte de los músicos jóvenes actuales.

Luego de acompañar a jazzistas de diferentes estilos y dos generaciones, Taveira dirigió su carrera hacia el desarrollo de un proyecto propio y trasciende el rol de *sideman*<sup>30</sup> que parecía destinado a los bateristas, en paralelo al reconocimiento que obtenía en el quinteto de Javier Malosetti<sup>31</sup>.

En *Bs As Inferno*, de donde seleccionamos “La Academia”<sup>32</sup>, todos los temas del disco están compuestos por Taveira, con la excepción de una pieza tradicional africana.

Dijo Taveira en una entrevista periodística:

“Es raro, sí, porque los músicos de jazz están como rodeados de un halo de academicismo –dijo Taveira en relación al título del tema, dedicado al club de fútbol Racing Club-. (...) El fútbol es popular, y el jazz debería serlo, como lo era en sus orígenes. La gente cree que va a ver un grupo de jazz y no va a entender nada. ¡Pero si no hay nada que entender! Vas, escuchás, y si te gusta, si te conmueve, fenómeno. Y si no, te levantás y te vas, que es lo que hago yo cuando voy a ver algo y me aburro”. (Clarín, 2006: 13 de enero).

Las configuraciones que percibimos como más relevantes son aquellas relacionadas al ritmo, establecidas en la partitura como *up murga* para las secciones A y *double time swing* para las B. En cuanto a la primera, se suele utilizar la palabra *up* para referirse al concepto de *tempo* rápido, aunque es probable que ésta sea la primera vez que se la asocie a la *murga*<sup>33</sup>, cuya clave, en la versión porteña, es identificable como corchea-corchea-negra, acentuándose esta última, tocada *a tierra*.

En el intento de rastrear la clave rítmica en el estilo referido por Taveira como *up murga*, nos encontramos con dificultades para establecer correspondencias con las versiones de murga uruguaya y porteña, aunque sí podrían percibirse relaciones -a manera de perífrasis- con el candombe porteño<sup>34</sup>. Consultado sobre la cuestión, Taveira indicó que se trataba de una clave muy utilizada conocida como afro cubana, derivada de la del son<sup>35</sup>.

De todas formas, la utilización de estos patrones rítmicos de raigambre afro se evidencia ya en los primeros compases de la introducción de la obra, para luego ser abordados con múltiples variaciones extendidas a lo largo de todo el tema.

“Funcionan perfectamente lo afro con el jazz académico, al menos en el jazz como yo lo concibo. Trato de tocar el jazz con espíritu, con una cierta propulsión rítmica. El espíritu, la energía y la rítmica están relacionadas”. [...] “En realidad no se trata de un proceso conciente. Los ritmos folklóricos están emparentados con el afro y el swing. Tocar una chacarera y tocar arriba a lo Elvin Jones<sup>36</sup> funciona, fluye rítmicamente” (JazzClubArgentina, 2006<sup>d</sup>: <http://www.jazzclub.wordpress.com>).

La segunda configuración identificable es la que se establece, a partir del puente o Sección B, como *double time swing*, en un proceso de ruptura estilística con respecto a la Sección A, por un lado, a la vez que le dobla la velocidad, por el otro. Este cambio de configuración reorganiza toda la obra, porque imprime un nuevo carácter al conjunto de la interpretación en materia de *tempo*, fraseo del conjunto de los instrumentos, estilo y ritmo. La ruptura se mantiene en cada repetición de la forma A A B A.

Este pasaje constituye -a nuestro entender- el aspecto más comprometido de la obra, en tanto se requiere de un alto grado de competencia -no sólo técnica, lo cual es condición indispensable- sino también discursiva, en el sentido que Sean Singer desarrolla este concepto: “varios tipos de relaciones intramusicales dependen de la habilidad del músico y miembros de la audiencia para comprender la importancia *discursiva*<sup>37</sup> de los eventos musicales” (Monson, I., citada en Sean Singer, 1997: <http://www.allaboutjazz.com>).

La *murga* se hace presente, al fin, en la sonoridad. Sobre un solo de batería a modo de introducción del tema, que evoca la percusión festiva del desfile murguero, se le suman silbatos, exclamaciones, risas, y el sonido del instrumento popular de viento utilizado en las canchas de fútbol (la *vaca*), como marca que se relaciona con el título de la obra.

Al incorporarse el resto del combo a la interpretación desaparecen las referencias explícitas, pero se mantiene el carácter en el conjunto de instrumentos. La sonoridad muta con la irrupción de la Sección B, en donde los cambios rítmicos que se trasladan a la melodía y la armonía imprimen también un timbre jazzístico a toda la sección.

Como unidad sonora se encuentra siempre esa propulsión rítmica a la que hacía mención Taveira, espina dorsal, según el músico, de toda buena interpretación, en un sentido no meramente estético sino también funcional en lo social:

“La experiencia con la música africana me cambió la vida. Para los africanos la música es algo natural, forma parte de su vida cotidiana; la disfruta cualquiera, sea músico profesional o no. Por ejemplo, cuando estábamos en clase, algunos se ponían a bailar. Cuando se estudia con ellos uno empieza a entender ese espíritu, que es el que yo trato de captar, esa energía, esa entrega, para que cada concierto sea como una fiesta” (JazzClubArgentina, 2006<sup>d</sup>: <http://www.jazzclub.wordpress.com>).

### 3.4. Análisis discursivo

¿Qué aspectos nos develan el proceso de producción del sentido *jazz argentino*? ¿Cuáles son comunes a los tres casos?

En relación a la composición, su rol presenta un mecanismo similar: un compositor propone una idea germen en lo que podríamos denominar una instancia primaria, y en una segunda, la pone a consideración del resto del grupo. Con diferencias de desarrollo de esa idea en los distintos momentos de la composición –el papel, el ensayo o la *performance* en vivo–, para los tres casos es en la *fase primaria* donde se incorporan elementos ajenos a la tradición musical jazzística.

Pero esta incorporación se realiza desde el vamos con una intención de relectura y reinterpretación: “yo no digo que lo que toco es una baguala o chacarera, sino más bien una *semblanza de*” (Pepi Taveira); o “tratamos de estilizar más la cosa, de sugerirla, de no marcarla tanto desde lo rítmico” (Nicolás Guerschberg). Podría entonces hablarse de grados de utilización de elementos, en donde en un primer nivel éstos son reconocibles como inscriptos en un género determinado (por ejemplo, en una chacarera del repertorio folklórico), y en un segundo se realizan las relecturas para producir la obra como una evocación (al estilo de la proyección folklórica) o como una semblanza o sugerencia del género en cuestión, tal como parece ser el caso de estos grupos de jazz.

En cuanto a los mecanismos elegidos para la producción de un discurso colectivo, para el Quinteto Urbano se trataba de “hacer sonar algo que ya estaba escrito”, ya resuelto compositivamente, aunque se realizaran cambios posteriores en la *performance*.

El aporte del conjunto de integrantes se da en la búsqueda de un sonido común, cohesionado, “orgánico”, como expresión de una identidad grupal lograda en la constante interacción. Es allí, en lo sonoro, donde los elementos jazzísticos y no jazzísticos pueden confluir en un discurso integrado y coherente “cuando podés empezar a usar los elementos en el discurso para decir lo que sea que vos querés decir” (Rodrigo Domínguez).

La búsqueda de Escalandrum también se localiza en el ámbito grupal, ya que, además del compositor, el resto de los integrantes adquiere un rol compositivo en la instantaneidad y la interacción, a la manera de una sesión de improvisación colectiva.

Para Pepi Taveira la composición se completa en la *performance* por lo que minimiza la partitura:

“Como diría Enrique Norris<sup>38</sup>, no soy compositor, soy ‘*temista*’. Yo llevo algo escrito y después lo empezamos a tocar y hay cosas que funcionan mejor y las cambiamos. Es así como tiene que ser. Cada vez escribo menos partes, hay que escribir lo menos posible. La idea es no tener que estar leyendo demasiado para estar más en la música. Y después confío en los músicos que llamo para que toquen como ellos quieren. El espíritu jazzístico es ese”  
(JazzClubArgentina, 2006<sup>d</sup>: <http://www.jazzclub.wordpress.com>).

En definitiva, se trata de diversas estrategias de revalorización del rol del compositor – individual o grupal- en un género musical cuyas prácticas a nivel local se basaban en la reproducción y/o reinterpretación de repertorios ajenos. El sujeto discursivo irrumpe haciendo explícitas sus condiciones de producción, las que son denominadas como influencias de formación, gusto, entorno social y cultural, etc.

La cuestión rítmica -en tanto constituye uno de los elementos que caracteriza y funda al género jazz- asume un rol significativo tanto en la composición, como en la improvisación y la *performance*. Como elemento ya incorporado en la composición, en las tres obras analizadas el ritmo propone cambios de sección, velocidad y carácter, adquiriendo una función organizadora. También es el que explicita en mayor medida las condiciones de producción que mencionábamos en el párrafo anterior.

Pero su característica más llamativa es que en los tres ejemplos el ritmo encarna los puntos de ruptura más relevantes, lo que se presenta con variaciones en cada pieza.

A diferencia de otras composiciones devenidas de la fusión, en donde los elementos rítmicos presentaban un funcionamiento más o menos estable -pudiendo ser mayormente reconocidos como adscriptos a un género determinado a lo largo de toda una obra- el ritmo aquí muta, se transforma, se desarrolla en una dirección y luego en otra en lapsos de diferentes regularidades. Los sentidos de los diversos géneros se contraponen llamando y respondiendo discursivamente, en coincidencia con la estructuración de los cambios rítmicos en secciones para buscar su confluencia y entrelazamiento en la improvisación<sup>39</sup>.

¿Sería posible pensar este esquema como un dispositivo en donde la confrontación de este diálogo rítmico funcione como una puesta en discusión de sus respectivas identidades musicales, culturales, sociales, estéticas? “La diferencia es socialmente organizada y las identidades se construyen a través del límite con los ‘otros’, a través de la diferencia y no al margen de ella” (Alonso, 2005: 8.)

A nuestro entender esa marcación de la diferencia **interpela, tensiona, y obliga**, en una metáfora de búsqueda de resolución del interrogante existencial.

La interacción grupal y la improvisación –ésta última sólo posible en base a la primera-son, además de la composición, las herramientas que permitirían abordar la resolución del conflicto identitario que se plantea entre los elementos utilizados. Es allí, como espacio imaginario, en donde se busca una confluencia del sonido y de las ideas musicales. La improvisación emerge como gramática de producción del discurso y opera en dos niveles: como herramienta interpretativa/compositiva en un sentido estricto o “modo de ejecutar en forma espontánea, sin música escrita” (Schuller, 1973: 396) y también como “contexto (...) marcado por el mensaje: ‘éste es el juego’” (Nachmanovitch, 1991: 59).

El objetivo a alcanzar es la confluencia en un discurso común en el marco de un contexto de libertad expresiva, en donde el cuerpo es el soporte enunciativo y a la vez enunciación de -aquí también- una **interpelación** al otro. En definitiva, se trata de una individualidad que se confronta en lo social, redefiniendo y *negociando* su particularidad en función de una entidad grupal, transpersonal y colectiva.

Por último, es posible identificar otras huellas discursivas presentes en la estrategia performativa de la interacción grupal, en tanto la búsqueda de “coherencia”, “fluidez”, y/o “organicidad”, pretende superar un estadio anterior de desarrollo musical en el jazz (argentino, pero también en el global) en donde la intención de política estética -la fusión como género pero también como ideología- prevalecía sobre los valores estéticos tradicionales del género.

También está presente la cuestión de la sonoridad como recurso de identificación en el reconocimiento –planteada más como posibilidad que como certeza- en cuanto a que el jazz compuesto en la Argentina “suene argentino”.

#### 4. Conclusiones

“Uso identidad para referirme al punto de encuentro, el punto de sutura entre los discursos y las prácticas sociales que intentan ‘interpelarnos’, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades que nos construyen como sujetos susceptibles de ‘decirse’. De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas” (Hall, 2003: 20)

Hemos identificado *dispositivos de interpelación* presentes en el discurso musical de los casos estudiados: a partir de una intencionalidad estética de significar la música con un sentido local, se construye sobre el soporte significativo formal de llamada y respuesta una relectura y reinterpretación de marcas rítmicas provenientes de la subjetividad –como gustos e influencias personales- y la colectividad –influencias sociales y culturales-, cuestionándose su peso ontológico. A su vez, la interacción y la improvisación posibilitan el borramiento de los límites personales favoreciendo las redefiniciones y resignificaciones de discursos preexistentes.

En este proceso el sujeto enunciador emerge con sus marcas para colocarse a disposición del discurso, propiciándose la desaparición del primero en la búsqueda de una nueva reinención colectiva. ¿Metáfora de las experiencias de redireccionamiento de la mirada hacia el entorno inmediato y la privacidad, y el comunitario después –en busca de un nuevo sentido vital-, vividas con la última crisis?<sup>40</sup>

Otro concepto que contribuye al entendimiento de una definición identitaria es el de la alteridad. Siguiendo a Richard Jenkins y Anthony Cohen, “la definición del sí mismo nucleada en el ‘nosotros’ siempre implica una distinción con los valores, características y modos de vida de ‘otros’” (Alonso, 2005: 8).

El jazz argentino también se constituye sobre la alteridad definida en términos temporales –la generación anterior-, cualitativos –los que interpretan repertorio (*standards*), los que utilizan la literalidad para abordar elementos extrajazzísticos (fusión)-, y espaciales –geográficos y estéticos, los que pueden o no improvisar-<sup>41</sup>.

También interviene en las cuestiones de identidad la idea de negociación, que implica “delimitar simbólicamente un territorio tomando en consideración la multiplicidad de actores involucrados” (Alonso, 2005: 8), lo que incluiría, en el caso que nos ocupa: 1) la incorporación de elementos ajenos al jazz desde la propia subjetividad y desde el contexto histórico-sociocultural; 2) composición de obras propias que incluyen esos elementos, luego de un proceso de relectura y reinterpretación, 3) puesta en juego de la obra en un marco colectivo, lo que la redefine, y con ello,

también al autor. La improvisación es el marco por excelencia para este proceso productivo. Si bien este rasgo es común al jazz en general, aquí el compositor adquiere una nueva relevancia en tanto se halla inscripto en sus condiciones colectivas e individuales de producción; 4) se trata, en suma, de la expresión de una *propia voz* singular y colectiva, a través de la apropiación de las prácticas musicales conocidas como lenguaje jazzístico.

De esta forma, para clasificar la identidad es necesario reconocer su capacidad de desdoblamiento en “una percepción subjetiva –que implica el autorreconocimiento de sus miembros, una ‘colectividad autocalificada’ o ‘identidad grupal’- y otra objetiva, donde los actores son clasificados por un observador en una ‘categorización social’” (Alabarces, Pablo, citado Alonso, 2005: 9).

Como dice Simon Frith, “la identidad de sí mismo es identidad cultural” (Frith, 2003: 213). Al respecto, ver los dichos de Rodrigo Domínguez que se reconoce parte de “un movimiento”, con “una identidad que es más que la suma de las partes, es la gente que lo está haciendo”.

La percepción objetiva ha sido abordada también con la descripción de definiciones producidas en textos de periodistas y autores especializados o no en jazz.

Por último, en la línea conceptual de Ernesto Laclau y Renato Ortiz, “los procesos de constitución identitaria no pueden prescindir de una mirada política ya que son en sí mismos un acto de lucha por la composición de sentido, un acto vivo de poder” (Alonso, 2005: 9-10). A partir de una revalorización de lo local –pero releído y reinterpretado, en un reconocimiento de la propia subjetividad individual y colectiva- y lo subjetivo en contraposición a lo global y genérico, se trataría de intentar acceder a una fusión jazzística pero *verdadera*. La disputa por la resignificación del término fusión no estaría aquí planteada en los términos que propone Alvaro Menanteau en el caso chileno como “la combinación de la música tradicional de un país con cualquier otra música foránea, ya sea popular, docta o folclórica” (Menanteau, 2003: <http://www.purojazz.com>).

En suma, el punto de sutura parece estar dado, por un lado, por la operación discursiva “somos los que hacemos esto”, o mejor, como dice Leonor Arfuch, identidad “no ya en el viejo sentido esencialista de ‘quiénes o cómo somos’ sino en *lo que vamos llegando a ser*”<sup>42</sup> (Arfuch, 2002: 39). Por el otro, la puesta en escena del juego de las diferencias devela que el gentilicio *argentino* asociado al jazz<sup>43</sup> se constituye por oposición y/o discriminación particular en lo global, poniendo en evidencia la superficialidad de la paradoja aparente que refiere a que un género

musical foráneo no podría *argentinizarse*, o directamente *ser argentino*<sup>44</sup>. La recurrencia a esta idea y su desmantelamiento sólo pueden explicarse ubicando este dispositivo en el tramado cultural.

Con resultados y estrategias diferentes, hace cincuenta años Astor Piazzolla iniciaba un camino de resignificación del tango expresándolo con elementos de lenguajes globales<sup>45</sup>.

La nueva generación de jazz en Argentina realiza el camino inverso, en donde Piazzolla aparece como referente en cuanto a experimentación, corrimiento de límites, utilización de estrategias de diversas músicas y recursos rítmicos, y revalorización de la composición, individual, como en el caso de Astor, o individual/colectiva, como en el jazz.

Piazzolla usaba el término *swing* “para referirse a la conciencia rítmica. ‘Quienes no conocen el significado del swing en la música, no pueden tocarla’” (Azzi, 2000: 6)<sup>46</sup>. Como hipótesis de un futuro trabajo entendemos que esto conlleva la revalorización de los elementos de raíz afro en la música argentina, reconociéndolos como un componente clave de nuestro acervo cultural, tanto en la tradición como en la actualidad.

Esta impronta de política estética que ha dejado Piazzolla es una lección que el jazz argentino valora, para recuperar cuerpo, juego y reflexión en la música popular argentina.

## Notas

---

<sup>1</sup> Este trabajo sintetiza algunos de los aspectos desarrollados en la Tesis de Licenciatura “Identidad del ‘Jazz Argentino’: Cultura y Semiótica de un discurso de interpelación”. Aquí, a fines prácticos, abordaremos con mayor énfasis algunas de las ideas expuestas en las secciones conclusivas.

<sup>2</sup> A mediados del 2001 el periodista César Pradines publicó la nota “Cómo sobrevive el *jazz nacional*”, que lleva como subtítulo “contra la crisis económica, siguen surgiendo propuestas musicales que denotan una escena cargada de vitalidad”. El baterista y compositor Norberto Minichillo 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*, 2001: 16-06). El diario ABC de España publicó una nota 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, en donde el autor se interroga si la razón para ello no residiría en que “es tan difícil vivir en Argentina como tocar jazz” (ABC, 2001: 15-09). La Revista Noticias tituló un informe como “Círculo de *jazz argentino*”: “Con la crisis de fines de 2001 (...) la movida volvió a tomar curso (...) el jazz tenía mayor convocatoria y más creación y producción local, (...) (se) 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 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 (...) Hoy, Adrián Iaies 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” (*Noticias*, 2003: Ed. Extra Nov.).

<sup>3</sup> Se percibe aquí una asimilación de las prácticas culturales porteñas y bonaerenses con *lo argentino*, operación de construcción de un tipo de discurso *nacional* que no es novedosa. Sin abundar en las razones que contribuyen a este proceso, seguiremos utilizando esta categoría porque así fue construida, aunque el objeto de nuestro trabajo se refiere al ámbito de la ciudad de Buenos Aires y alrededores.

<sup>4</sup> En una mesa redonda con el título “Identidad del jazz argentino”, organizada por la autora de este trabajo en el 2º Festival Buenos Aires Jazz y otras Músicas, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2003 (JazzClubArgentina: 2006<sup>a</sup>).

<sup>5</sup> 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, y más tarde se abrió una subsidiaria de esta institución en Buenos Aires. Por otra parte, los intercambios con músicas de otras regiones –principalmente Estados Unidos y Europa- fue facilitada también por la posibilidad de acceder a viajes de estudio en ese momento al alcance de las clases medias.

<sup>6</sup> Por ejemplo, *Sanata y Clarificación* (1972) de Rodolfo Alchourrón, *Quintepus* (1972) del grupo homónimo, e *Inspiración* (1975) de Enrique Mono Villegas y Ara Tokatlian. En los años ochenta e inicios de los noventa las propuestas se diversificaron según perfiles estilísticos como los de Pino Marone, Buenos Aires Jazz Fusión, Lito Epumer, El Ghetto –en relación al rock-, o Quique Sinesi, Minichillo, el “Mono” Hurtado, los Fattoruso, etc., en relación al folklore nacional y latinoamericano, entre otros.

<sup>7</sup> Desde el campo de la semiótica musicológica, la propuesta de Jean Molino y Jean Jacques Nattiez presenta visibles puntos de contacto con la desarrollada por Verón, en tanto ambas se construyen sobre la tripartición del signo en Charles Peirce. Para Nattiez la música es una forma simbólica “lo que designa (su) capacidad (...) de dar lugar a una red compleja e infinita de interpretantes”<sup>7</sup> (Nattiez, 1990: 37). El programa que adopta tiene tres objetos: los procesos poiéticos (producción), estésicos (reconocimiento) y la obra en su realidad material, la huella física resultante del proceso poiético. A dichos objetos se corresponden tres niveles de análisis: el poiético, el estésico (ambos procesos), y el que se aboca al nivel neutro, el producto, las configuraciones inmanentes de la obra organizadas en estructuras o cuasi estructuras (Nattiez, 1990: 15). Sin embargo, para Verón “un conjunto discursivo no puede jamás ser analizado en sí mismo” (Verón, 1987: 127), por lo que podría resultar contradictorio analizar “configuraciones inmanentes” y a la vez reconocerlas inscriptas en la cadena de la 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). Es en el papel como soporte significante donde sería posible reconocer esas configuraciones inmanentes, ya que 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). 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 condición de producción de la obra definitiva –a la vez efímera-, que es aquello *que suena*. El mismo Jean Molino admite que “ningún método de análisis, sea tradicional o no, no debe marcar a priori un límite y afirmar: la música se detiene allí” (Molino, 2006: 24).

<sup>8</sup> En cursiva en el original.

<sup>9</sup> En este punto hemos planteado en nuestra tesis algunas observaciones sobre la metodología de transcripción en la música popular y específicamente en el jazz; por falta de espacio no las incluiremos aquí.

<sup>10</sup> Ver nota 8.

<sup>11</sup> El esquema fue retomado en el jazz a través de fórmulas dialógicas mantenidas en la improvisación solista o en el llamado 4 y 4, momento de suspensión del desarrollo formal del esquema AABA, en donde el combo liderado por un solista improvisa colectivamente sobre cuatro compases, seguido de una improvisación del baterista sobre otros cuatro compases. Esta fórmula nos remite inmediatamente a la llamada y respuesta característica del lenguaje musical africano y funciona como un aspecto fundamental de la estructuración del jazz (Ortiz Oderigo, 1952: 54).

<sup>12</sup> Al respecto “la lección más importante que la música aún debe enseñarnos es que sus secretos internos y sus reglas étnicas pueden transmitirse y aprenderse”, Paul Gilroy, citado por Simon Frith, sobre el antiesencialismo de la experiencia musical –y las posibilidades de rastrear el discurso jazzístico actual en la historia de la música negra, acotaríamos- (Frith, 2003: 209).

<sup>13</sup> Ideal en tanto existe una por cada receptor específico.

<sup>14</sup> Según la metodología propuesta por Belinche y Larregle: “¿Cómo se relacionan los sonidos? ¿Qué les confiere sentido? ¿En qué contexto se da esa relación? ¿Cuántas unidades de sentido reconocemos? ¿Qué comportamientos se repiten o varían? ¿Cuáles son modificaciones graduales de las anteriores? ¿Cómo funcionan estas combinaciones en el interior de la obra?” (Belinche y Larregle, 2006: 48).

<sup>15</sup> El resaltado es nuestro.

<sup>16</sup> El resaltado es nuestro.

<sup>17</sup> Uno de los aspectos del llamado *efecto Piazzolla* –aquél que debido a la relevancia de este músico tiñó con su influencia a músicos de tango y cercanos a éste por varias décadas- estuvo constituido por la confluencia entre tango y

jazz. A fines de los noventa el pianista Adrián Iaies propuso una relectura del repertorio tanguero tradicional desde una visión jazzística, lo que a nuestro entender se inscribió en las lógicas de la fusión. El mérito indudable de Iaies fue haberse posicionado por fuera de ese *efecto Piazzolla*, aunque no aportó estrategias discursivas novedosas. Es por esto que optamos por no incluirlo en nuestro análisis, a pesar de la relevancia que obtuvo como artista a nivel nacional e internacional.

<sup>18</sup> Integrado por Juan Cruz de Urquiza (trompeta), Rodrigo Domínguez (saxos), Diego Schissi (piano), Guillermo Delgado (contrabajo) y Oscar Giunta (batería), el Quinteto Urbano se formó en 1999, y tras un año de presentaciones semanales ininterrumpidas grabó en forma independiente su primer disco denominado *Quinteto Urbano – Jazz Contemporáneo Argentino* (2000). Sus siguientes placas fueron el álbum doble titulado *Jazz Contemporáneo Argentino II* (Estudio + Vivo) (2001) y *En Subida* (2003), este último editado en el sello europeo Fresh Sound. Todos los integrantes cuentan con una formación musical específica en jazz, se han desempeñado profesionalmente en el género y como sesionistas en rock, pop y otros; el pianista Schissi ha desarrollado actividad también dentro del tango.

<sup>19</sup> Transcribimos aquí los aspectos que aparecen como más relevantes

<sup>20</sup> Algunos ejemplos, los casos de “Libertango”, “Fracanapa”, “Oblivion”, “Milonga del ángel”, etc.

<sup>21</sup> Al respecto, el investigador de la música afroporteña Pablo Cirio señala como usual el recurso utilizado por compositores de tango que escribieron obras vinculadas a la negritud de “utilizar en cuanto lugar cuadrarse la célula básica del candombe porteño, también presente en la milonga y el tango (semicorchea – 2 corcheas – corchea con puntillo), o con ligeras variantes, realizándola a través de *scatatos* y/o en su obstinada reiteración en el diseño melódico”, como una forma de evocación afro (Cirio, 2006: 31). Este mecanismo está utilizado aquí por el Quinteto Urbano para citar a Piazzolla y toda una tradición musical local.

<sup>22</sup> El jazz moderno de fines de los cincuenta en Nueva York, con exponentes como Art Blakey, Max Roach, Horace Silver, Clifford Brown, Sonny Rollins, entre otros.

<sup>23</sup> Se denomina *walking bass* cuando el contrabajo ejecuta las cuatro negras de un compás de 4/4.

<sup>24</sup> Figura muy utilizado en el *hard bop*, en donde se reemplaza el ritmo sincopado del swing por figuras rítmicas de igual duración. Aunque técnicamente no es un ritmo swingeado, se necesita swing para interpretarlo, manteniendo la intención de la síncopa. Esto puede llevar a un levísimo retraso en la ejecución de cada golpe, lo que a veces contribuye a constituir el estilo de un baterista.

<sup>25</sup> Liderado por Daniel “Pipi” Piazzolla –nieto de Astor- (batería) y Nicolás Guerschberg (piano y composición), el grupo se integra con Damián Fogiel (saxo tenor), Gustavo Musso (saxos alto y soprano), Martín Pantyrer (clarinete, clarinete bajo, saxo tenor y barítono) y Mariano Sívori (contrabajo). Escalandrum se inició en 1999 como agrupación de *latin jazz*, influenciado por la presencia del bajista y compositor Guido Martínez, quien después conformó su propia agrupación en formato Big Band llamada Latinaje. Con esa formación –que también incluía al percusionista Javier Mokdad- grabó su primer disco *Bar Los Amigos* (2000), en donde la mayoría de los temas propios asumían una impronta latina. También se incluía una versión jazzística de Escualo, el tema de Astor Piazzolla. A partir de su segunda placa, *Estados Alterados* (2002), y la incorporación de Sívori y Pantyrer, comienza un proceso de desarrollo grupal que los llevó a constituirse como el combo de mayor continuidad en su generación, mediante la estabilidad de sus integrantes y una progresiva producción discográfica: *Sexteto en Movimiento* (2004), *Misterioso* (2006), y una quinta que se presenta en estos días, *Visiones*.

<sup>26</sup> Secuencia corta de acordes repetidos como *ostinatos* rítmicos.

<sup>27</sup> El clarinete en Si bemol fue muy utilizado en el jazz tradicional y las grandes bandas. Si bien fue utilizado por músicos modernos como Eric Dolphy o Anthony Braxton, este hecho resultó una excepción frente a la predominancia del saxofón que en sus variantes tenor, alto, soprano y barítono, poseen mayor volumen en virtud de su construcción en metal.

<sup>28</sup> Se refiere al así denominado club de fútbol muy popular, Racing Club de Avellaneda.

<sup>29</sup> Los Angeles Jazz Workshop (1982), Berklee College of Music de Boston (1985-1987) y 1992, en donde obtuvo las distinciones *Summa Cum Laude* y *Magna Cum Laude*, Manhattan School of Music (1994) y Faretta School of African Dance & Drums de New York (1995).

<sup>30</sup> Acompañante y no compositor u organizador de proyectos musicales.

<sup>31</sup> El primer proyecto que codirigió junto al guitarrista Pablo Bobrowicky se denominó Afrojazz, en formato de sexteto primero y en trío después. Con esta formación grabó un disco con composiciones de Bobrowicky y *standards* para el sello italiano Red Records. Luego inició su propia agrupación con quien grabó la placa *Dahomey Dance* para el sello independiente BAU Records (2003). En 2005 llegó el reconocimiento público con la nominación al premio Clarín como Revelación en Jazz y la convocatoria de la multinacional EMI, a través de su subsello S’Jazz<sup>31</sup>, para grabar su segundo disco propio, *BsAs Inferno* (2005). En la actualidad se encuentra presentando su tercer disco solista, *Reunión* (2008).

---

<sup>32</sup> Los músicos que acompañaron a Taveira fueron Paula Shocron (piano), Pablo Puntoriero (saxos), Jerónimo Carmona (contrabajo), y Mariana Baraj (percusión y voz). Joaquín DeFrancisco (trombón), Sergio Verdinelli (batería y percusión), y Fermín Merlo (marimbula) participaron como invitados

<sup>33</sup> En las partituras de jazz se suele utilizar las denominaciones *slow*, *medium* o *fast* o *up* para las indicaciones de velocidad, asociadas a referencias al estilo y/o carácter del tema, tales como *ballad*, *latin*, *swing*, etc.

<sup>34</sup> Al respecto, Pablo Cirio identifica la clave del candombe porteño como semicorchea – 2 corcheas – corchea con puntillo, y la reconoce presente en la milonga y el tango. La clave rítmica uruguaya suele escribirse como corchea con puntillo – semicorchea – silencio de corchea – corchea – silencio de corchea – corchea - corchea con puntillo – semicorchea (<http://www.eltoquedecandombe.com.ar>).

<sup>35</sup> La clave del son suele escribirse como negra con puntillo – corchea – silencio de negra – negra (primer compás) y silencio de negra – negra – negra - silencio de negra (segundo compás). La que utiliza Taveira es negra con puntillo - negra con puntillo – negra (primer compás) y silencio de negra – negra – negra - silencio de negra (segundo compás).

<sup>36</sup> Uno de los bateristas más destacados del jazz moderno, integrante de varias formaciones de John Coltrane.

<sup>37</sup> En cursiva en el original.

<sup>38</sup> Cornetista, pianista y compositor de jazz contemporáneo de la escena local.

<sup>39</sup> En el llamado *jazz latino* es usual la utilización de cambios bien definidos de claves rítmicas entre ritmos regionales y el 4/4 y el swing del jazz.

<sup>40</sup> Con la crisis vivida en nuestro país son conocidas las diversas experiencias con sentidos equivalentes, tanto las de tipo económico como social o cultural, tras la puesta en cuestión de los paradigmas implementados en el marco del modelo neoliberal. En el plano del reconocimiento de los discursos culturales, dice Ana Wortman que “contradiendo cierta imagen pasiva de un sujeto consumidor de cultura que acompañaría la dinámica cultural (del modelo neoliberal), se manifiesta una respuesta positiva a actividades del hacer cultural en el espacio público [...]. Estas formas de consumo cultural podrían estar asociadas a la búsqueda de vínculos de carácter comunitario o a formas sociales de carácter local que se enfrentan a la propuesta globalizada [...] Hay una mayor presencia del cuerpo en las manifestaciones culturales” (Wortman, 2001: 3).

<sup>41</sup> Sobre la distinción planteada por Larrain Ibáñez transcrita por Alonso.

<sup>42</sup> En cursiva en el original.

<sup>43</sup> Como ya hemos señalado, aunque se refiera específicamente al jazz hecho en Buenos Aires aunque se utilicen elementos de distintas regiones del país. Podríamos citar algunos ejemplos de referencia clara a lo local regional como el *Jazz Calchaquí* de Daniel Tinte o el *Jazz Cuyano* de Tito Oliva.

<sup>44</sup> En relación a la idea de Sartre, citada por Sergio Pujol, en cuanto a que “el jazz es como las bananas: está en todas partes, pero conviene consumirlo allí de donde es oriundo” (Pujol, 2004: 13).

<sup>45</sup> El saxofonista de jazz latino Paquito De Rivera describió a la música de Piazzolla como “un vehículo para fusionar la música latina con el jazz” (Azzi, 2000: 2). Entre los músicos de este género cosechó los más importantes admiradores contemporáneos, lo que le permitió presentarse en reconocidos festivales de jazz y grabar con algunos de ellos. Decía Piazzolla: “Mi sueño es darle a conocer al mundo entero mi música y la música de mi país” (Azzi, 2000: 12)

<sup>46</sup> En una apropiación de la célebre frase de Duke Ellington: “No significa nada si no tiene ese swing”.

---

## Referencias Bibliográficas

Adell, Joan Elies. 1997<sup>a</sup>. *La música en la era digital*. Barcelona: Editorial Milenio.

\_\_\_\_\_ 1997<sup>b</sup>. “La música popular contemporánea y la construcción de sentido. Más allá de la sociología y la musicología”, en *Revista Transcultural de Música* N° 3 ISSN: 1967-0101. En <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/adell.htm>

Alonso, Belén. 2005. “El Juego de las Diferencias. Lecturas sobre Identidad y Cultura”. Actas de las III Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales UBA, septiembre 2005.

<[http://www.iigg.fsoc.uba.ar/Jovenes\\_Investigadores/3JornadasJovenes/Templates/Eje%20identidad-alteridad/alonso-identidad.pdf](http://www.iigg.fsoc.uba.ar/Jovenes_Investigadores/3JornadasJovenes/Templates/Eje%20identidad-alteridad/alonso-identidad.pdf)> [Consultado el 4/10/2006]

Arfuch, Leonor. 2002. “Problemáticas de la identidad”. En L. Arfuch y otros (comps.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires: Trama editorial/Prometeo libros, 19-40.

Azzi, Susana. 2000. “Le Grand Tango: La vida y la música de Astor Piazzolla”. *Encuentros*, Banco Interamericano de Desarrollo. Washington: Mayo, N° 36.

Belinche, Daniel y Larregle, Maria Elena. 2006. *Apuntes de Apreciación Musical*. La Plata: EDULP.

Berendt, Joachim. 1998. *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. México: Fondo de Cultura Económica.

Boerr, Guillermo. 2006. “El Jazz debería ser popular”. *Diario Clarín*. Buenos Aires: 13 de enero.

Cirio, Norberto Pablo. 2006. “La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines”, en *Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*, Maronese, Leticia (comp.). Buenos Aires: CPPHC.

Correa, Gabriel. 2000. *Relaciones a partir de Tagg*. Seminario de Metodología de la Investigación Artística de la Maestría en Arte Latinoamericano, UNC, 2000.

<<http://prodmusical.unsl.edu.ar/articulos/relacionesapartirdeTagg.pdf>> [Consultado el 20/09/2007]

Corti, Berenice. 2007. *Identidad del “jazz argentino”: Cultura y Semiótica de un discurso de interpelación*. Tesina de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales UBA.

Eco, Umberto. 1970. *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.

Escalandrum. 2007. *Biografía*. En <<http://www.escalandum.com.ar>> [Consultado el 20/03/2007]

Frith, Simon. 2003. “Música e Identidad”, en *Cuestiones de Identidad Cultural*, Hall, Stuart y du Gay, Paul (comps.). Buenos Aires: Amorrortu.

García Canclini, Néstor. 2000<sup>a</sup>. “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?”. Actas del III Congreso Latinoamérica IASPM. Bogotá 2000.

\_\_\_\_\_ 2000<sup>b</sup>. “Noticias recientes sobre la hibridación”. VI Congreso de la SibE, Faro, julio 2000. En <<http://surtidordeespejos.blogspot.com/2006/11/nelson-garcia-canclini-noticias.html>> [Consultado el 18/11/2006]

García, Valeria. 2003. “Círculo del jazz argentino”, en *Revista Noticias*, Buenos Aires: Noviembre, Edición Extra N° 42.

- Hall, Stuart. 2003. “Introducción: ‘¿quién necesita identidad?’” en *Cuestiones de Identidad Cultural*, Hall, Stuart y du Gay, Paul (comps.). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hojman, Eduardo. 2001. “Jazz y Argentina”, en *Diario ABC*. Madrid: 15 de septiembre.
- JazzClubArgentina. 2006<sup>a</sup>. “Identidad del jazz argentino”. En <http://jazzclub.wordpress.com/2006/09/01/identidad-del-jazz-argentino/>. Buenos Aires: septiembre 1 [Consultado el 20/03/2007]
- \_\_\_\_\_ 2006<sup>b</sup>. “Entrevista a Rodrigo Dominguez – Sonar orgánico”. En <http://jazzclub.wordpress.com/2006/07/13/entrevista-a-rodrigo-dominguez-sonar-organico/>. Buenos Aires: julio 13 [Consultado el 20/03/2007]
- \_\_\_\_\_ 2006<sup>c</sup>. “Entrevista a Nicolás Guerschberg – Cocinar en grupo”. En <http://jazzclub.wordpress.com/2006/07/11/entrevista-a-nicolas-guerschberg-cocinar-en-grupo/>. Buenos Aires: julio 11 [Consultado el 20/03/2007]
- \_\_\_\_\_ 2006<sup>d</sup>. “Entrevista a Pepi Taveira- Jazz con Espíritu”. En <http://jazzclub.wordpress.com/2006/06/27/entrevista-a-pepi-taveira-jazz-con-espiritu/>. Buenos Aires: junio 27 [Consultado el 20/03/2007]
- Menanteau, Alvaro. 2003. “Hacia una redefinición del término ‘fusión’”, en Actas del II Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, Santiago 2003. En [http://www.purojazz.com/articulos/articulos/redefinicion\\_fusion.html](http://www.purojazz.com/articulos/articulos/redefinicion_fusion.html) [Consultado el 15/07/2006]
- Molino, Jean. 2006. “Hecho musical y semiología de la música”, Brouchoud, F. Alí, Sad, Jorge y Milán, Marta Julia (trads.). Seminario de Semiología Musical, Prof. Jorge Sad, C. C. Ricardo Rojas, UBA. Buenos Aires: Mimeo. Original 1975. “Fait musical et sémiologie de la musique”, en *Musique en Jeu*, Paris: N° 17
- Muñoz, Willy. 1999. “Ritmo” en *El Toque de Candombe*. En <http://www.eltoquedecandombe.com.ar/es/menu.html> [Consultado el 20/03/2007]
- Nachmanovitch, Stephen. 1991. *La improvisación*. Buenos Aires: Planeta.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse*. New Jersey: Princeton University Press.
- Ortiz Oderigo, Néstor. 1952. *Historia del Jazz*. Buenos Aires: Ricordi.
- Pradines, César. 2001. “Cómo sobrevive el jazz nacional”, en *Diario La Nación*. Buenos Aires: 16 de Junio.
- Pujol, Sergio. 2004. *Jazz al Sur*. Buenos Aires: Emecé.

- Quinteto Urbano. 2003. *Proyecto. Prensa*. En <<http://www.carlospages.com.ar/5u/proyecto.htm>> [Consultado el 20/03/2007]
- Singer, Sean. 1997. “Velocity of Celebration: Jazz and Semiotics”, en *All About Jazz*. New York: febrero. En <[http://www.allaboutjazz.com/articles/ac0297\\_02.htm](http://www.allaboutjazz.com/articles/ac0297_02.htm)> [Consultado el 05/09/2006]
- Schuller, Günther. 1973. *El Jazz, sus raíces y desarrollo*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.
- Tagg, Philip. 1987. “Musicology and semiotics of popular music”, en *Revista Semiotica*. Amsterdam: Mouton de Gruyter 66-1/3.
- Taveira, Pepi. 2007. *Biografía. Prensa*. En <<http://www.pepitaveira.com>> [Consultado el 20/03/2007]
- Verón, Eliseo. 1987. *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.
- Wortman, Ana. 2001. “El desafío de las políticas culturales en la Argentina”, en *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en tiempos de globalización/2*, Mato, Daniel (ed.). Caracas: UNESCO/IESALC CLACSO.

### **Referencias Discográficas**

- Escalandrum. Bar Los Amigos 2000. Papi Records, Buenos Aires.
- Escalandrum. Estados Alterados 2002. Papi Records, Buenos Aires.
- Escalandrum. Misterioso 2006. MDR Records, Buenos Aires.
- Escalandrum. Sexteto en Movimiento 2004. Papi Records, Buenos Aires.
- Pablo Bobrowicky. Where we are 2000. Red Records, Milán.
- Pepi Taveira. Bs. As. Inferno 2005. S’Jazz, Buenos Aires.
- Pepi Taveira. Dahomey Dance 2003. BAU Records, Buenos Aires.
- Quinteto Urbano. En Subida 2003. Fresh Sound Records, Barcelona.
- Quinteto Urbano. Jazz Contemporáneo Argentino 2000. Quinteto Urbano Records, Buenos Aires.
- Quinteto Urbano. Jazz Contemporáneo Argentino II, Estudio + Vivo 2001. Acqua Records, Buenos Aires.