
Formaciones culturales del Atlántico Negro: Jazz del Cono Sur

Eje temático: Elementos identitarios y cruzamientos en la música popular.

Berenice Corti

Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires

bcorti@buenosaires.gov.ar

Resumen

Si bien es reciente el abordaje del jazz latinoamericano como objeto de estudio no lo son los intercambios musicales que desde hace décadas se producen entre Brasil, Argentina, Chile y Uruguay, específicamente en el ámbito jazzístico.

Estos movimientos propiciaron una producción musical que escasamente puede etiquetarse bajo el rótulo de *latin jazz*, denominación que suele referir a la música de jazz con base en la diversidad de ritmos caribeños –aunque a veces puedan ser incluidos entre éstos a los provenientes de Brasil-.

Este trabajo propone una vía de acceso para pensar el jazz de la región como una de las formaciones culturales del Atlántico Negro, pero en la especificidad de las asimetrías Norte-Sur que son justamente las que dificultaron su inscripción en las narrativas legitimantes del jazz.

Se persigue de esta forma la apertura conceptual de ciertos tópicos discursivos que a fuerza de su reiteración llevan décadas de cristalización. Entre ellos, los relatos sobre el *origen*, los límites estilísticos, los mecanismos de legitimación y los imaginarios asépticos de la hibridez.

Se ofrecerá a este fin una discusión sobre las perspectivas nacionalizantes de la identidad en la música, para hacer hincapié en los valores éticos y estéticos compartidos en la región y que organizan estas prácticas musicales como parte del legado y producción actual de los afrodescendientes en nuestros países.

Latin Jazz, jazz latino, jazz latinoamericano

A fines de los años noventa, cuando todavía me dedicaba a la organización de conciertos de jazz en el club que dirigía en Buenos Aires, algunos músicos argentinos recién llegados de Estados Unidos solían comentar sus dificultades para insertarse en esa escena musical como artistas *latinos*. Era la época en que prácticamente dos



generaciones de músicos –muchos de ellos becados, otros con calificaciones distinguidas- realizaban sus estudios de especialización fundamentalmente en la Berklee College of Music, la Manhattan School of Music u otras instituciones de la Costa Oeste de ese país.

Algo que llamó mi atención fue lo que entendí como una no correspondencia entre lo que se esperaba de los argentinos como latinos para la práctica, justamente, del jazz *latino*, y lo que podía influenciar la distancia geográfica – ¿también estética? - de la Argentina con el Caribe.

Es probable que esto reposara en un malentendido de identificación entre *lo latino* y *lo latinoamericano*, producto de una lectura cultural imprecisa por parte de algunos músicos del país del norte. Es que la construcción de un *jazz latino* –o en su denominación nativa *latin jazz*- se realizó fronteras adentro de los Estados Unidos, y fue creada originariamente para referir, describir pero también categorizar al encuentro entre las músicas afrocaribeñas, principalmente de Cuba y Puerto Rico, con el jazz que se tocaba en Nueva York. Según qué autor esté a cargo del relato cronológico, el momento dado como inicial puede variar desde los comienzos, la mitad o hasta los fines de la década del cuarenta del siglo veinte (Berendt 1998; Delannoy, 2001, 2005; Fernández *apud* Sloan 2012).¹

Para Luc Delannoy lo vago del término “jazz latino” permite aventurarse más allá de sus restricciones y de su posibilidad ficcional –muchas cosas podrían no ser *jazz latino* pero muchas otras sí-, por lo que “no renunciamos al concepto, aunque sus contenidos los desbordan”. Dice Delannoy: “queremos un jazz latino que se mueva en sus márgenes en vez de en su centro, por cierto inexistente —insisto—” (Delannoy 2012: 41).

¹ La bibliografía sobre jazz latino también suele incluir a los cruces tempranamente documentados entre el jazz de Nueva Orleans y otras músicas del Caribe, aquello que Jelly Roll Morton denominó el “spanish tinge”, el patrón rítmico de la habanera (Díaz Ayala, 2012); o al entendimiento de que el surgimiento de lo que conocemos como jazz excedió el espacio territorial de lo que luego serían los Estados Unidos para ser ubicado en una región más amplia que incluye al Gran Caribe y el Golfo de México (Ochoa 2006, Sublette, 2010; Acosta *apud* Díaz Ayala, 2012).



Otra posibilidad –pero no contradictoria con lo anterior- es la que propone Darío Tejeda, para quien el jazz latino “fue asimilado en algunas de las Antillas (y parcialmente en Brasil) como parte de una revalorización de las ‘culturas negras’ por citar un concepto que estuvo en boga hace algún tiempo” (ibídem: 80). Los límites excederían aquí las cuestiones de nacionalidad para incluir también las referencias étnicas y culturales.

Es que al modificarse el punto de vista desde donde se produce una idea también se producen cambios en la idea, como sucede con una historia del jazz que no es contada exclusivamente desde la mirada metropolitana. Para Raúl A. Fernández, Cuba tuvo su propia historia de cien años de jazz dentro de sus propias fronteras con una tradición separada e independiente que, llevada adelante por músicos cubanos tanto expatriados como residentes a lo largo del siglo XX, posibilitó la fundación de “un nuevo híbrido de híbridos, una mixtura del jazz y de la música afrocubana, que se convirtió en el género más excitante de todos los conocidos bajo el nombre de Latin Jazz” (2003: 3).

Más recientemente, el Congreso bautizado con el nombre de “El Jazz desde la perspectiva caribeña” y que se realizó en 2011 en República Dominicana, contó con una variedad de nuevos aportes. El venezolano Leopoldo Tablante destacó la contribución del tresista cubano Arsenio Rodríguez (1911-1970) en la gestación del *latin jazz*, a través de la incorporación del segmento de improvisación denominado *diablo* al son montuno; así como el rol del cantante Miguelito Valdés (1912-1978) en la introducción de ritmos afrocubanos en Nueva York (Tablante, 2012: 223).² Para este autor ambos músicos fueron fundamentales en el proceso de hibridación que conectó “las sensibilidades afronorteamericana y caribeña”, antes del famoso encuentro entre Mario Bauzá y Dizzy Gillespie, largamente señalado como hito de inicio del *latin jazz*.

Por su parte, el baterista y percusionista Bobby Sanabria, además de mencionar el rol de las jerarquías raciales y nacionales a la hora de adjudicar créditos en la fundación de géneros –citando, justamente, la alta probabilidad de que haya sido la ascendencia africana de Arsenio Rodríguez la causa principal para su olvido en las

² Valdés es recordado por la interpretación de la pieza Babalu junto al “Creador del Mambo” Dámaso Pérez Prado y el conguero Cano Pozo, quien tocaría también con Dizzy Gillespie.

genealogías del jazz-, propuso un sentido *pan latino* del *latin jazz*, poniendo como ejemplo al grupo que fundó en 1977 en la Berklee College of Music junto a un músico costarricense, tres argentinos y uno brasileño (Sanabria, 2012: 231).

A lo largo de las sesiones del Congreso tampoco faltaron definiciones más clásicas de *latin jazz*, aunque también se describieron los diversos cruces con músicas afrocaribeñas –religiosas, populares, danzarias o de concierto- o con aquellas consideradas *nacionales* en cada país. De esta forma se abren a su vez experiencias dominicanas, haitianas, cubanas, portorriqueñas, venezolanas, colombianas o brasileñas del jazz, que no dejan de ser consideradas jazz aunque su práctica sea relatada desde fuera de los Estados Unidos (Tejeda y Yunén, 2012).

Tal como fue expresado en la relatoría final del citado Congreso, una manera de analizar estos fenómenos consiste en pensarlos como parte de los procesos que el sociólogo de origen británico y guayanés Paul Gilroy denominó *Atlántico Negro* (1993). Para este autor las formas culturales transnacionales, estereofónicas, bilingües o bifocales que se originaron con la esclavización de africanos para alimentar la constitución del capitalismo, se reconvirtieron y resignificaron luego con la expansión global de las industrias culturales en el siglo XX. El jazz justamente cumplió allí un rol importantísimo como mercancía cultural, aunque, como dice la relatoría,

Antes que enfocar una influencia unívoca de una música sobre otra (la del jazz por sobre el jazz latino), o de ver al jazz caribeño como una variante del estadounidense, este Congreso reconoce expresamente las influencias recíprocas entre el jazz y los ritmos caribeños como parte de un diálogo e interacción musical entre pueblos con varios ancestros y herencias culturales comunes (Tejeda y Yunén, 2012: 48).

Pensar esta idea de Atlántico Negro habilita miradas más amplias y abarcativas incluso del Cono Sur, como la del músico y antropólogo uruguayo Luis Ferreira quien encuentra un común “núcleo de sensibilidad” en las músicas de esta gran región transoceánica y transhemisférica. Cada caso específico, dice, es una “forma particular de una sensibilidad polirrítmica más general” orientadora de la producción musical en las diversas locaciones del Oeste de Africa y Norte, Centro y Sur América. Esta sensibilidad está basada en el interés compartido por “una manera particular de interrelación de específicos patrones musicales”, tal como sucede en el *candombe*



uruguayo o en la conga afrocubana. Y, además, cada una de estas manifestaciones particulares articulan situaciones de interacción musical entre los ejecutantes, los diversos contextos locales del “mundo del arte”, y los procesos de constitución de los estados nacionales y de implantación de sucesivos proyectos de modernidad, como resulta en el caso del *swing* del jazz, el *groove* del soul, el *sabor* de la salsa o la *alegría* del samba (Ferreira, 2005).

Como señala el mismo autor la idea de Atlántico Negro debe incluir también una mirada sobre los intercambios desde y hacia el Cono Sur, tarea que se encuentra en proceso actualmente. De esta forma, Ferreira hace suyas las críticas de José Jorge de Carvalho en el sentido de que “una cultura atlántica negra bi-focal” debe ser considerada plural por “constituirse en una geohistoria marcada por las asimetrías norte/sur” (Ferreira, 2008: 234).³

Jazz desde el Cono Sur

En el Cono Sur, en tanto, los últimos años fueron también escenario de reflexiones en torno al jazz de esta zona del mundo. En abril de 2012 se realizó en Córdoba, Argentina, el I Simposio “Jazz en América Latina” en el marco del X Congreso de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular, Rama Latinoamericana. El objetivo fue avanzar en el intercambio de experiencias y estudios sobre el jazz de la región, proceso ya iniciado en 2010 con la constitución del Grupo de Trabajo homónimo de esta Asociación. Tal como fue expresado en la convocatoria del simposio, se trató de “emprender la construcción de una mirada local sobre las propias prácticas que estuviera inscripta en un marco conceptual también localmente situado”.

Con ponencias de Brasil, Chile y Argentina, y la participación de investigadores de Colombia, Cuba y México se debatió tanto sobre temas conceptuales -género, identificaciones genéricas (musicales) de la música del jazz regional, sus relaciones

³ Para abundar en estas cuestiones ver José Jorge de Carvalho 2002; Ferreira, 2008; Guerreiro 2010. Ésta autora realiza en su reciente libro *Terceira Diaspora* una invitación a recorrer en imágenes, textos y músicas las diversas trayectorias simbólicas del Mundo Atlántico partiendo de la ciudad de Salvador de Bahía como “GPS”.

como música global/local-, como en la visualización de las influencias musicales continentales y regionales que atraviesan los repertorios jazzísticos locales.

Esta actividad de intercambio académico tiene sus antecedentes en los debates sobre la llamada *identidad* de la música de jazz en América Latina –y sus marcas de nacionalidad o regionalidad-, que adquirieron una notable visibilidad en los últimos años tanto en los campos artísticos de distintos países como en publicaciones académicas (Pujol 2004; Menanteau 2006; Piedade, 2003; Corti 2009, 2011; Corti y Vera Cifras, 2009; Ferreira y Corti, 2012). Muchas de esas preocupaciones continuaron presentes en los trabajos presentados en el simposio.

Para mencionar a algunos de esos debates citamos al historiador musical argentino Sergio Pujol (2005), quien al preguntarse sobre la existencia de un jazz *argentino* argumentó que la cuestión no podría resolverse “con un mero inventario de argentinismos” incorporados al discurso musical. Al respecto y por mi parte, propuse hace algunos años un análisis poético de los sentidos de identidad construidos por algunos músicos argentinos de jazz, para exceder el clásico registro de las referencias nacionalizadas presentes en la superficie significativa musical. Se trata de proponer un análisis construido más allá de la sola invocación, claramente esencialista, de esas marcas –un giro melódico, una clave rítmica determinada- que era lo que solía garantizar *per se* una *identidad* musical. En cambio, se trata de pensarla como un proceso inacabado de producción de sentido en donde intervienen tanto sus condiciones de producción como los modos en que es construido, más allá de lo sígnico musical, lo que posibilita el acceso a una construcción también política y performática de un “jazz argentino” (Corti, 2007).

En Brasil, Acácio Piedade indagó en el funcionamiento discursivo del jazz de su país sirviéndose de su propia noción de musicalidad como conjunto de elementos musicales y simbólicos, profundamente interconectados, que constituyen el sistema regulador del mundo musical de una comunidad específica (2003: 53). En el caso del jazz de Brasil su musicalidad estaría dada, según Piedade, por una amalgama de musicalidades regionales que se sitúa vinculada a la del jazz de los Estados Unidos. A esta relación dialéctica la denomina *fricción de musicalidades*, porque presenta



movimientos tanto de tensión como de síntesis, de acercamiento o alejamiento. Esta metáfora mecánica, agrega, implica que “los objetos en contacto tocan y frotan entre sí sus capas más externas, quizás intercambiando partículas, pero la sustancia más dura del núcleo tiende a ser preservada” (Piedade, 2003: 54-55). Es decir, aunque el discurso de los músicos nativos se identifique con referencias identitarias a tendencias musicales denominadas *brazuca* –la más nacionalizada-, *fusión*, o *ecm*⁴, el tipo de funcionamiento de fricción aparece en todas ellas, tanto en el plano sonoro como el performático.

Alvaro Menanteau (2003), por su parte, propuso una inscripción del jazz de Chile dentro las experiencias que históricamente han sido caracterizadas como de *fusión*, pero trascendiendo la conceptualización tradicional que las designa como las “síntesis más generales del jazz en combinación con cualquier otro estilo de música popular”. Su argumento está basado en que la práctica de la fusión en nuestros países excedería lo específico jazzístico debido a su relativa autonomía, gestada en el marco de condiciones localizadas y periféricas. Sugiere entonces repensar las categorías estilísticas por fuera de las instaladas como dominantes desde el discurso jazzístico hegemónico, para quien la fusión resultaría algo así como todo lo que se relaciona con el jazz pero que no es jazz. En cuanto a las cuestiones de nacionalidad, califica al movimiento del jazz local de fines del siglo XX y comienzos del XXI como una “tercera etapa” del cultivo del jazz en Chile cuyo desarrollo “aún está abierto”, lo que “nos deja instalado un cúmulo de preguntas y cuestionamientos, tales como la existencia de un jazz chileno o el determinar dónde radicaría la chilenidad en esta práctica local del jazz” (Menanteau, 2006: 141).

En Uruguay, según Luis Ferreira, ya desde los años setenta se inició un proceso de otorgamiento de “tintes locales al jazz” [...] pudiéndoselo entender “como un lenguaje con elementos en común y articulable musicalmente a otras maneras y estructuras locales, especialmente aquellas de matrices africanas como el *candombe*” (Ferreira y Corti, 2012: 1).⁵ Ferreira propone acceder a este tipo de lenguaje jazzístico

⁴ Por el sello discográfico independiente de jazz contemporáneo y experimental de ese nombre.

⁵ *Candombe* es la denominación que adquirieron las prácticas musicales de tambores y danza de los afrodescendientes en Uruguay, constituyendo el principal y más sonoro aspecto de la

como una práctica multisituada que ha trascendido a los Estados Unidos “porque hay músicos en todo el mundo que tocan no solamente las formas creadas históricamente en EUA por los afrodescendientes”, sino que también “en muchos casos crean nuevas formas a partir de elementos y conocimientos musicales locales como parte de la diáspora africana en América del Sur y el Caribe” (Ferreira y Corti, 2012: 15).

Cruces invisibles

Estos debates, como es de esperar, se producen a partir de experiencias musicales concretas. Y muchas de ellas revelan la presencia de los cruces de músicas también hacia adentro mismo del Cono Sur. Específicamente en Argentina, he podido observar cómo en el caso de algunos músicos en particular, América Latina –y muy especialmente Afrolatinoamérica y Afroamérica- constituye una referencia necesaria para producir jazz en la región. Los intercambios musicales en estos casos son recurrentes, no sólo en la producción artística sino también en experiencias de vida (Corti, 2011).

En tanto la producción musical de jazz en cada país del Cono Sur es más conocida y ya ha sido largamente tratada, veamos algunos ejemplos documentados de intercambio y mutua influencia de músicos entre distintos países, y escucharemos algunos de ellos.

- Una de las primeras grabaciones de la Orquesta de Jazz de Roberto Firpo en 1926 fue el shimmy “Promesse” cuyo autor fue el pianista y compositor chileno Carlos Melo Cruz (1897-1974) (Menanteau, 2006: 28).
- En 1938 llegó a nuestro país el violinista trasandino Hernán Oliva, quien luego acompañó, entre otros, a la Cotton Pickers de Ahmed Ratip y al Quinteto de Oscar Alemán.

diáspora africana en el extremo sur del continente americano. *Las Llamadas de tambores*, el desfile local durante la época de carnaval, cierra el ciclo de *salidas de tambores* que se producen durante todo el año, a cargo de grupos basados en tres tipos de tambores de duelas: chico (en registro agudo, con función de péndulo), repique (medio, improvisador, con función de regulador) y piano (bajo, con función de base y respondedor). En los tempranos cincuenta adoptó un patrón musical similar al de la clave afrocubana (Ferreira, 2002).

- En el mismo año el crítico argentino León Klimovsky visitó Santiago de Chile y es entrevistado como “paladín del Hot Jazz en Argentina” y “promotor de una correcta difusión del jazz” (Corti, 2011: 63).
- En 1945, como tantas otras agrupaciones, la recién formada Orquesta de Roger Santander (Buenos Aires) realiza una gira por Uruguay, Chile y Paraguay.
- Con la creación de sendos Hot Club en Buenos Aires (1948) y Montevideo (1950) se estrechan los intercambios regionales: según el saxofonista Edgardo Falero, a partir de 1955 se sucedieron las visitas de varios músicos brasileños que tocaron en el Hot Club oriental, como Zé Bodega, Vavá, Kuntz Neagle, Dick Farney, Roubinho, Darcy Barbosa y Ary Silva. En 1957 los músicos de la Orquesta de Lalo Schiffrin visitaron el Hot Club de Uruguay y en 1958 la agrupación Hot Blowers participó en el Jubileo Argentino del Dixieland en Buenos Aires.
- En 1962 la orquesta de jazz y ritmos latinoamericanos Huambalay, oriunda de Chile, realizó una gira por Argentina.
- En 1964 el grupo del pianista radicado en Uruguay fundador del Hot Club Paco Mañosa se presenta en Chile, con Roberto Capobianco en bajo y Osvaldo Fattoruso en batería.
- Diez años después Fernando Gelbard, utilizando un moderno Fender Rhodes, graba en Buenos Aires su tema “Alevacolariea” con la participación del saxofonista Horacio “Chivo” Borraro, el percusionista “Chino” Rossi en cuica y el uruguayo Rubén Rada en voz y percusión.
- En 1978 el pianista Ricardo León regresa a Montevideo luego de una experiencia de cinco años en Río de Janeiro tocando *bossa nova* y en el emergente *samba jazz*, habiendo participado también en la pieza de teatro *Roda Viva* con Chico Buarque (Ferreira y Corti, 2012:5).
- También en Buenos Aires, en 1979, se graba el LP *La Banda* del grupo homónimo, integrado por Benny Izaguirre en trompeta, Bernardo Baraj en saxo, Jorge Navarro en teclados, Luis Cerávolo en batería, Ricardo Sanz en bajo y Rubén Rada en voz y percusión.



- El pianista brasileño Wagner Tiso y grupo es invitado al Festival Mardel Jazz de 1981, realizado en la ciudad de Mar del Plata (Thiers, 1999: 258).
- En 1982 el combo de Horacio Larumbe en teclados, el "Negro" González en bajo, Roberto "Fats" Fernández en trompeta y Andrés Boiarsky en saxo visitan el Hot Club de Montevideo.
- El trío de Paco Mañosa, Luis Ferreira y Osvaldo Fattorusso es invitado al Festival Mardel Jazz realizado en Buenos Aires en 1983.

Estos son apenas algunos ejemplos que podemos incluir aquí que nos permiten sugerir que la historia del jazz en nuestros países se encuentra más estrechamente interrelacionada de lo que se suele suponer, aunque la influencia de la música de los Estados Unidos sea la que siempre aparece privilegiada.

Con la recuperación de las democracias en los distintos países los intercambios se aceleraron, a través de giras y radicaciones temporales de diversa extensión. Músicos uruguayos se establecieron en Argentina, y varios argentinos en Brasil, a la vez que ya a partir de los años dos mil se vuelve más fluida la relación de artistas de ambos lados de la Cordillera de los Andes (Corti y Vera Crifras, 2009). Algunos festivales, como el de Providencia en Chile, el de Buenos Aires y el clásico Lapataia de Punta del Este de Uruguay presentan a músicos de la región entre sus figuras estelares. Los resultados de estos cruces más recientes podrán ser valorados en los próximos años.

Bibliografía

Carvalho, José Jorge de (2002) "Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable" en *Cuadernos de Antropología* N° 311, Universidad Federal de Brasilia, Brasilia.

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: UBA.

(2009) "Nuevos sentidos en el jazz argentino". En *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*, compilado por Ana Wortman. Buenos Aires: Eudeba.

(2011) *Lo 'afro' en el jazz argentino: identidades y alteridades en la música popular*. Tesis de Maestría. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

(2012) "Argentina: Poéticas sonoras de la diversidad". En *Convergencias. Encuentros y desencuentros en el jazz latino*, editado por Luc Delannoy. México: FCE.

Corti Berenice y Vera Cifras, Miguel (2009) "La Cordillera Transparente: los nuevos circuitos de jazz en Chile y Argentina". En *Por las huellas de la integración. Experiencias de la identidad y la diferencia*, editado por Gloria María Hintze, Mendoza: Centro de Estudios Trasandinos y Latinoamericanos-Qelqasqa,

Delannoy, Luc (2001) *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, México: FCE.

(2005) *Carambola, vidas en el jazz latino*, México: FCE.

(2012) *Convergencias. Encuentros y desencuentros en el jazz latino*. México: FCE.

Díaz Ayala, Cristóbal (2012) "Influencias recíprocas entre el jazz y la música caribeña". En *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Santiago de los Caballeros: INEC-Centro León-Ministerio de Cultura República Dominicana.

Fernández, Raúl A. (2003) “Si no tiene swing no vaya’ a la rumba”. En E. Taylor Atkins (ed.), *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi.

Ferreira Makl, Luis (2005) “Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas musicales en el Atlántico Negro”. En *Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Buenos Aires. Disponible en <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/luisferreira.pdf> [Consulta 30 de mayo de 2007].

(2008) “Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina”, en Gladys Lechini (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: CLACSO.

Ferreira Makl, Luis y Corti, Berenice (2012) “El Jazz Uruguayo en tres décadas del Hot Club de Montevideo”, en Ruesga Bono, Julián (ed.), *Jazz en español: las escenas locales* (en prensa). Sevilla: Arte-facto Colectivo Cultura Contemporánea / Veracruz: Jazzuv – Universidad Veracruzana.

Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.

Guerreiro, Goli (2010) *Terceira diáspora. Culturas negras no mundo atlântico*. Salvador da Bahia: Corrupio.

Menanteau, Alvaro (2003) “Hacia una redefinición del término ‘fusión’” (frag.), ponencia presentada en el II Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, 17 de enero de 2003. Disponible en http://www.purojazz.com/articulos/articulos/redefinicion_fusion.html [Consulta: 15 de julio de 2006].

(2006) *Historia del Jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores.



Ochoa, Ana María (2006) “Nueva Orleans, la permeable margen norte del Caribe”. En *Revista Nueva sociedad*, ISSN 0251-3552, N°. 201, ejemplar dedicado a Cultura latina en Estados Unidos, pp. 61-72. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1402230> [Consulta: 12 de julio de 2007].

Piedade, Acácio Tadeu de C. (2003) “Brazilian Jazz and Friction of Musicalities”. En *Jazz Planet*, editado por E. Taylor Atkins. Jackson: University Press of Mississippi.

Pujol, Sergio (2004) *Jazz al Sur*. Historia de la música negra en Argentina. Buenos Aires: Emecé.

(2005) “La impronta sonora: jazz, identidad y estilo”, en *Revista Todavía* N° 11, Buenos Aires, Agosto 2005. Disponible en <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia27/11.pujolnota.html> [Consulta: 2 de agosto de 2006].

Sanabria, Bobby (2012) “Testimonio sobre el jazz latino en la ciudad de Nueva York”. En *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Santiago de los Caballeros: INEC-Centro León-Ministerio de Cultura República Dominicana.

Sloan, Heather (2012) “The Influence of Vibraphonist Cal Tjader in the World of Latin Jazz”. En *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Santiago de los Caballeros: INEC-Centro León-Ministerio de Cultura República Dominicana.

Sublette, Ned (2010) *The Latin and the Jazz*, en sitio web del programa Jazz at the Lincoln Center. New York: Jazz at the Lincoln Center. Disponible en <http://jalc.org/cuba> [Consulta: 7 de junio de 2011]

Tablante, Leopoldo (2012) “Imaginación estética e innovaciones técnicas de los músicos latinos: impacto en el Latin Jazz y en la música popular estadounidense. En *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música,*



Identidad y Cultura en el Caribe. Santiago de los Caballeros: INEC-Centro León-
Ministerio de Cultura República Dominicana.

Tejeda, Darío y Yunén, Rafael (2012) *El jazz desde la perspectiva caribeña. Memorias del IV Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Santiago de los Caballeros: INEC-Centro León-Ministerio de Cultura República Dominicana.

Thiers, Walter 1999. *El jazz criollo y otras yerbas*. Buenos Aires: Corregidor.