

Miguel Zenón y Letieres Leite. Dos casos de reconfiguración de la escena jazzística latinoamericana.

Berenice Corti

Resumen

Se presentan en este trabajo dos estudios de caso: Miguel Zenón y Letieres Leite. Se considera que ambos dan cuenta de una reconfiguración de la escena jazzística latinoamericana, con sus efectos a una escala aún mayor. Sus propuestas artísticas relocalizan los modos y los temas de la enunciación musical jazzística en relación al modelo canónico norteamericano, sin por ello abandonar el paradigma jazzístico de producción discursiva, performática y performativa que continúa constituyéndose en el equilibrio entre la tradición y la innovación. Sin agotar las múltiples posibilidades de análisis que ofrecen estas propuestas artísticas, se atenderá aquí a cómo éstas, desde la periferia del canon, pueden reconfigurarlo rindiendo culto a su vez a uno de sus axiomas principales.

Palabras clave

Miguel Zenón. Letieres Leite. Jazz latinoamericano

Resumo

Dois estudos de caso são apresentados neste artigo: Miguel Zenón e Letieres Leite. Ambos explicam uma reconfiguração da cena jazzística latino-americana com seus efeitos em escala ainda maior. Essas propostas artísticas estão relocalizando os modos e temas da enunciação musical jazzística em relação ao modelo canônico americano, sem abandonar o paradigma do jazz e sua produção discursiva, performática e performativa que continua sendo o equilíbrio entre tradição e inovação. Sem esgotar as múltiplas possibilidades de análise oferecidas por essas propostas artísticas, será dada atenção a como estas, a partir da periferia do cânon, podem reconfigurá-la enquanto homenageiam um de seus principais axiomas.

Palavras chave

Miguel Zenón. Letieres Leite. Jazz latino-americano.

Berenice Corti

Investigadora del Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires. Profesora en el Conservatorio Manuel de Falla y en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Magíster en Comunicación y Cultura y doctoranda en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Coeditó con Claudio Díaz Música y Discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina (EdUViM, 2017), y es autora del libro Jazz Argentino. La música "negra" del país "blanco" (Gourmet Musical, 2015), por el que obtuvo el IASPM Book Prize

a obra novel en idioma no inglés (2017). Fue productora independiente de conciertos con su local Jazz Club en el Paseo La Plaza (1997-2000) y en otros espacios como el Centro Cultural Konex (2002-2004). Correo: berenice.corti@gmail.com.

1. Introducción

Se presentan en este trabajo dos estudios de caso: Miguel Zenón y Letieres Leite. Se considera que ambos dan cuenta de una reconfiguración de la escena jazzística latinoamericana de la última década como parte de un proceso de *cambio musical* (Blacking, 1986), que podría producir efectos a una escala aún mayor.¹ Considerando el señalamiento de Mendivil y Spencer (2016) acerca de la necesidad de atender los sentidos diversos y divergentes que se producen en la(s) escena(s) musical(es) regional(es), se sostendrá aquí que estas propuestas artísticas relocalizan los modos y los temas de la enunciación musical jazzística con respecto al modelo canónico norteamericano, sin por ello abandonar el paradigma jazzístico de producción discursiva, performática y performativa (Corti, 2018) que en uno de sus aspectos continúa constituyéndose en el punto de equilibrio entre tradición e innovación (Corti, 2015).² Si, como dice Raymond

1 John Blacking denomina "cambio musical" a los "cambios significativos que sean específicos de los sistemas musicales, y no simplemente las consecuencias musicales de cambios sociales, políticos, económicos, etc." (Blacking 1986: 2).

2 A partir de las referencias a valores estéticos y éticos presentes en los discursos musicales y no musicales, sugerí en otro trabajo cómo esta información permite analizar los procesos de construcción identitaria que los músicos de jazz realizan según el tipo de vínculo preponderante que establecen con la llamada tradición jazzística, es decir, mediante su adscripción a determinados referentes y, por consiguiente, valores (Corti 2015: 99). La innovación estará marcada por el tipo familia identitaria en la que se inscriba el músico, ya sea a través del estilo personal, en la relectura de la tradición o en la composición, o en más de una de estas opciones (ídem: 150-152).

Williams, "en el conjunto de una sociedad, y en todas sus actividades específicas, la tradición puede verse como una selección y re-selección continua de ancestros" (2003: 61) en una interpretación presente de los materiales del pasado, se trata de observar cómo en la afrodiáspora del Atlántico Negro no sólo es relevante la organización de la tradición desde el presente sino cómo esa organización es realizada además de manera encarnada –en el sentido *merleau-pontiano* del término–, de una manera particular y en modos que aparentemente parecen contradictorios y de difícil lectura, los cuales son constitutivos de la producción social y subjetiva de identidad.³ Siguiendo a Stuart Hall, y entendiendo que "la identidad es una narrativa del sí mismo, [...] la historia que nos contamos de nosotros mismos para saber quiénes somos" (2010: 345), se trata aquí de ver y analizar esa encarnadura en dos casos puntuales de la escena jazzística latinoamericana.

Para ello partimos de los trabajos de reflexión ya realizados sobre esta escena en los últimos ocho años del Grupo de Trabajo "Jazz en América Latina" de la IASPM LA, en donde se compartieron y analizaron las experiencias particulares de los países y se discutieron preocupaciones comunes en torno a las características de las escenas locales y con especial énfasis en las cuestiones de "identidad" (hibridación, mestizajes, género), observándose la existencia de ciertas particularidades de la escena regional. Puntualmente, se han verificado:

3 Sigo aquí las ideas de Paul Gilroy cuando refiere al Atlántico Negro como las "formas culturales transnacionales, estereofónicas, bilingües o bifocales originadas con la esclavización de africanos –pero no más de su exclusiva propiedad–, [...] que presentan características rizomórficas estructuradas fractal, transcultural e internacionalmente" (Gilroy 1993: 3), las cuales luego se reconvirtieron y resignificaron con la expansión global de las industrias culturales en el siglo XX. El jazz por cierto es una de las sus más importantes exponentes.

- Un creciente proceso de creación local que incorpora la diversidad y riqueza musical de América Latina al repertorio y la composición jazzísticas.
- Una relectura de los repertorios ya canonizados y/o la canonización de otros nuevos.
- La institucionalización de la enseñanza del jazz en la región.
- Particulares condiciones socioeconómicas de la música en vivo y de inserción en los circuitos locales, nacionales y regionales de jazz, con diferentes modelos de gestión cultural asociados, sean éstos públicos, privados, independientes/autogestionados o mixtos.

Dada la vastedad e inabarcabilidad de los casos posibles de la escena jazzística latinoamericana, los que aquí se presentan surgen del interés de esta autora como *scholar fan*, lo que facilitó la presencia en conciertos y la realización de entrevistas. Sin agotar las múltiples posibilidades de análisis que ofrecen las propuestas artísticas de Miguel Zenón y Letieres Leite, se atenderá aquí a cómo éstas, a través de la reflexión musical jazzística -siguiendo a Muniz Sodré, una "especie de filosofía social en acción" como "fenómeno y pensamiento simultáneos" (Sodré 2017: 176)- producida desde la periferia del canon puede reconfigurar a éste rindiendo culto a uno de los axiomas principales de la producción discursiva, performática y performativa jazzística, basado en el punto de equilibrio del eje tradición/innovación. El carácter periférico refiere también a relaciones de poder, por cuanto la tradición también está inscripta en este marco, que por cierto

implica construcciones de nación y posiciones hegemónicas y subalternas en la escena musical global.

2. Miguel Zenón

El primero de los casos estudiados refiere a la propuesta artística del saxofonista alto Miguel Zenón (41). Oriundo de Puerto Rico y radicado en Nueva York, en los últimos años se ha consolidado como una de las figuras más relevantes de la escena neoyorquina, realizando además giras por Europa y Latinoamérica. De las diez placas que lleva editadas como líder me detendré aquí en cuatro de ellas, algunas de las últimas y más significativas desde el punto de vista de la originalidad de su propuesta musical, que pueden ser analizadas como fases de una misma serie discursiva.

El disco "Esta Plena" (2009) presenta diez *tracks* de composiciones propias cuya mitad incorpora letras en castellano: "Esta Plena", "Oyelo", "Pandero y pagode", "¿Qué será de Puerto Rico?" y "Despedida", con una importante presencia de instrumentos de percusión característicos de la Plena y la Bomba portorriqueñas: el pandero, el requinto, el segundo y el seguidor. La vocalidad utilizada -en emisión e inflexiones- se corresponde también con el estilo tradicional del canto en esos géneros, organizado en torno al liderazgo de una voz solista acompañada por coro.

El diálogo entre la Plena y el jazz está presentado de distintas formas a lo largo de la placa: ya sea constituyéndose la primera con el rol de único locutor o locutor enunciador principal en las

sucesivas secciones, o entramándose en una misma textura musical con el locutor jazzístico encarnado en Zenón y conjunto.⁴ De esta forma, y por momentos, la sonoridad significativa total no resulta jazzística hasta que el primer plano es tomado por el cuarteto de jazz compuesto por saxo, piano, contrabajo y batería.⁵ Este sistema discursivo permite la emergencia de un sujeto enunciador encarnado en Puerto Rico, estableciéndose lazos con la tradición musical local más allá de las apropiaciones, las relecturas y las semblanzas de estas músicas, procedimientos éstos conocidos con el nombre de hibridación o *fusión jazzística*.⁶

Una estrategia diferente es la utilizada en "Alma Adentro" (2011), en donde Zenón aborda repertorio de la música popular de Puerto Rico con procedimiento de "Songbook", esto es, en tanto *contrato de escucha* para el oyente.⁷ Si bien se trata de versiones jazzísticas libres de un conjunto de canciones del repertorio

4 Propongo esta conceptualización que distingue entre las figuras de locutor/alocutario y enunciador/enunciatorio según la teoría de la enunciación de Emile Benveniste (1991).

5 Personal: Miguel Zenón saxo alto y coros; Luis Perdomo piano; Hans Glawischnig contrabajo; Henry Cole batería; Héctor "Tito" Matos voz solista y percusión (requinto); Obanilu Allende coros y percusión (segundo); Juan Gutiérrez coros y percusión (seguidor).

6 Por falta de espacio no voy a profundizar en estos conceptos aquí pero al respecto, sobre las distintas discusiones sobre hibridación y *fusión* y el jazz, ver (Corti 2015: 29-32), Menanteau (2003), Piedade (2003, 2011). Como ejemplo de lo que estoy comentando, en entrevistas a músicos argentinos de jazz se me señaló que, en relación a sus músicas de la primera década del siglo veintiuno, en varios casos las composiciones originales o las versiones de clásicos populares no buscaban una interpretación "folklórica", sino proponer "relecturas o semblanzas de" (Corti 2015: 116-123; 134), procedimiento que estaría enmarcado, según mi análisis, por fuera de lo que clásicamente se entendía por *fusión* en la escena local.

7 *Contrato de escucha* es una propuesta basada en la idea de contrato de lectura del semiólogo Eliseo Verón, quien lo entiende como la "relación entre un soporte y su lectura [...]". El discurso del soporte por una parte, y sus lectores, por la otra. Ellas son las dos 'partes', entre las cuales se establece, como en todo contrato, un nexo, el de la lectura. En el caso de las comunicaciones de masa, es el medio el que *propone* el contrato" (Verón 1985: 2, subrayado en el original). La tipología básica que propone Verón incluye al modelo objetivo, al pedagógico y al inclusivo. En este caso, es Zenón quien propone, al incorporar la palabra *Songbook* como subtítulo de su placa, la invitación a que ésta sea escuchada de ese modo.

popular del país, el énfasis está puesto en el tratamiento melódico (Ej.: "Incomprendido"), pero estilística y particularmente marcado por el enunciador construido en el formato de cuarteto de jazz y conjunto orquestal de vientos.⁸ En palabras de Zenón:

Ambos proyectos nacen del deseo de entender e internalizar ciertos aspectos de la música de mi país. Lo que los diferencia es cómo trabajé con las fuentes de información. "Esta Plena" está formado por composiciones originales, todas inspiradas en el ritmo de La Plena y en el lugar que ocupa esta música dentro de la cultura Puertorriqueña. Por otro lado, "Alma Adentro" contiene canciones provenientes del Cancionero Puertorriqueño, re-imaginadas para un formato de Jazz moderno. "Esta Plena" está ligado directamente a un elemento folklórico mientras que "Alma Adentro" trabaja más desde el punto de canciones que en su momento fueron muy populares.

En el noveno trabajo discográfico solista de su carrera, *Identities are changeable* (2014), su propuesta adquirió una complejidad discursiva poco usual en el paradigma jazzístico. Se trata de una obra conceptual que reflexiona sobre la identidad de puertorriqueños y sus descendientes residentes en Nueva York: además de lo estrictamente musical, estructurado como obra total en seis movimientos, Zenón se sirvió de entrevistas etnográficas que funcionan tanto como insumo para su reflexión como de material significativo de la propuesta artística, en tanto son incorporadas como piezas gráficas del libro interno y se constituyen como textos de locutores diversos de la pieza de video arte que integra

8 Personal: Miguel Zenón saxo alto y coros; Luis Perdomo piano; Hans Glawischnig contrabajo; Henry Cole batería; Guillermo Klein Director; Nathalie Joachin flauta; Domenica Fossati flauta; Julietta Curenton flauta; Romie de Guise-Langlois clarinete; Carol McGonnell clarinete; James Smith oboe; Brad Balliet clarinete bajo; Keve Wilson corno inglés; Jennifer Kessler corno francés; French Horn y David Byrd-Marrow corno francés. Arreglos de Zenón y orquestación de Klein.

la obra, como video clip del tema *Through Culture and Tradition*.⁹ Aquí un ejemplo de esos textos:

And through the music / I was able to understand my family / and understand the language / and understand the food, / But music was the starting point. [...] That kind of opened the door for me / understand my family / and understanding my past / and understanding myself eventually.

Una mención aparte merece el concierto de cuarteto y de la Identities Big Band en 2014 realizado para el festival de Newport en Nueva York, en donde se puede observar cómo la integración de distintos elementos musicales requirió además la creación de un estilo de dirección orquestal que pudiera contenerlos: el funcionamiento de diversas capas rítmicas a la vez, dice Zenón "me obliga a dirigir de una manera particular, utilizando mi cuerpo para marcar todas estas células en combinación", en las piernas, en los brazos y en el pulso marcado con la totalidad del cuerpo.

Por último, en su último trabajo discográfico, *Típico* (2017), Zenón propone una recapitulación de las fases anteriores de reflexión en torno a la identidad, pero con la utilización de un lenguaje jazzístico de estilo contemporáneo construido sobre la base de los roles marcados por el cuarteto de saxos, piano, contrabajo y batería.¹⁰ De esta forma, propone un contrapunto entre este estilo y lo que se sugiere discursivamente con el nombre de la placa, la imagen de la portada (un cuarteto *típico* de música popular de Puerto Rico) y los nombres en castellano de las composiciones. La sugerencia podría estar dada aquí en que quizás ambos sentidos podrían ser

9 Disponible en YouTube aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=NsbLi5HJxJw&t=122s>

10 Personal: Miguel Zenón saxo alto y coros; Luis Perdomo piano; Hans Glawischnig contrabajo; Henry Cole batería.

faces de una misma idea como las caras en una moneda.

3. Letieres Leite

El segundo de los casos que presentaré aquí es el del flautista, saxofonista y *conductor* brasileño Letieres Leite (59), director de la orquesta de percusión y vientos Orkestra Rumpilezz y fundador del proyecto educativo musical Rumpilezzinho, ambas de Salvador de Bahía. Leite tiene tras de sí una larga trayectoria como músico de jazz pero también como arreglador y músico para figuras musicales altamente populares, así como de agrupaciones afro.¹¹

Hasta el momento ha editado dos placas con música original al frente de la orquesta, *Orkestra Rumpilezz* (2009) y *A saga da travessia* (2017), con composiciones y arreglos concebidos sobre la rítmica de lo que Leite denomina el Universo Percusivo Bahiano (UPB). El UPB refiere a la musicalidad (Piedade, 2003) surgida de las prácticas musicales del Estado de Bahía, la cual estaría integrada -entre otras influencias- por la música de los *blocos* afro, el Samba del Recôncavo y la música sacra del candomblé (Leite 2017), una de las expresiones religiosas afrobrasileñas.¹² Es importante remarcar el carácter de sacra que Leite enfatiza para referirse a esta música, por cuanto, como dice Angelo Cardoso, en el contexto

11 Entre las primeras, Chiclete con Banana, Daniela Mercury e Ivete Sangalo, entre otras. Entre las segundas Olodum y Timbalada. Este cúmulo de experiencias más las consiguientes competencias musicales obtenidas en este recorrido probablemente hayan influido en la concreción con Rumpilezz de proyectos de revisita de la música popular, como sus conciertos con versiones de la música de Moacir Santos y de Dorival Caymmi, o la colaboración con Gilberto Gil.

12 Piedade denomina "musicalidad" al conjunto de elementos musicales y simbólicos profundamente interconectados que constituyen el sistema que regula el mundo musical de una comunidad dada (2003: 53-55).

religioso ésta "no ejerce un papel simplemente ornamental. Tiene una función tan significativa como otros elementos que componen los rituales de esa religión" (2006: 1).¹³ Este posicionamiento es fundamental en la constitución de Leite como enunciador de su discurso: además de contar con rigor etnomusicológico, implica una resignificación del concepto de música sacra -lo que propone otras jerarquías en relación al canon musical eurooccidental- y una toma de posición política marcadamente afrocentrada con respecto al campo cultural en el que se inscribe.

En cuanto a sus trabajos discográficos con Rumpilezz, el primero presenta una utilización más literal de los recursos rítmicos y temáticos del UPB, mientras que el segundo propone un tipo de discurso musical dialógico entre estos elementos, posibilitando una creatividad artística aún mayor sobre la tradición. Ambas placas presentan una formación bien particular basada en dos pilares: un combo de cinco músicos a cargo de tres sets de tambores -uno de atabaques, los tambores tradicionales del candomblé, y otros dos que adaptan la instrumentación de otras músicas afrobahianas y de la batería del jazz-; y una extendida sección de vientos -cuatro trompetas, cuatro trombones, cinco saxos de distintos registros y una tuba-.¹⁴ Es decir, este formato de Big Band, tal como es presentado por el músico, no presenta la

¹³ Angelo Cardoso propone que "en el uso corriente, actual, candomblé puede ser entendido como un término genérico utilizado para denominar algunas religiones afro-brasileñas que comparten ciertas características". Se trata del candomblé *ketu*, el candomblé *angola*, el candomblé *jeje* y el candomblé de caboclo, los cuales presentan, con sus características propias, fenómenos de posesión, por un lado, y la atribución a la música de un rol fundamental en la práctica ritual (Cardoso 2006: 1-2).

¹⁴ Formación: André Becker, Rodrigo Mendonça, Rowney Scott, Leonardo Rocha (saxos, flauta); Gerlado Manoel Jr. (saxo barítono); João Lago, Guilherme Scott, Gilberto Junior, Joatan Nascimento (trompeta); Hugo Santos, Gilmar Chaves, Vanilson Lemos (trombón); Adailson Rodrigues (trombón bajo); Fernando Rocha (tuba); Gabriel Guedes, Kainã Vinícius, Ricardo Braga Icaro Sá, Jaime Nascimento (percusión).

clásica sección rítmica jazzística integrada por piano y/o guitarra y contrabajo y/o bajo. Su presentación escénica también es bien característica por cuanto los sets de percusión se ubican al frente y los vientos atrás, y los músicos de los primeros visten de gala y los de los segundos de manera informal. Intenté consultarle a Leite sobre la relación entre esta disposición de la orquesta y la arquitectura musical de la propuesta artística, pero mi pregunta obtuvo una respuesta de desaprobación: supongo que se produjo un malentendido surgido de la dificultad para comunicarse en distintos idiomas y de ciertos desafíos que plantea la técnica de la entrevista. De todas formas, la respuesta a mi pregunta la encontré luego en el libro de Leite recién editado -que me obsequiaron ese día y que cito en este trabajo- con su señalamiento acerca de la histórica subvaloración de los músicos percusionistas en algunos contextos, a pesar de que:

las revoluciones y las innovaciones musicales venían de esa 'clase' de músicos, quienes traían consigo la Historia de los tambores y de los toques preservados por las culturas negras en el movimiento de la diáspora negra en las Américas (Leite 2017: 29).¹⁵

De esta forma, sugiero que su propuesta busca y logra una coherencia artístico-política desplegada en distintos aspectos, de los cuales apenas presento unos pocos ejemplos:

- La composición de Leite *O samba nasceu na Bahia* coloca en

¹⁵ Una reacción similar por parte de Leite surgió de mi pregunta en torno al rol político del jazz, histórico y actual, ante lo cual me respondió, en tono vehemente, sobre el carácter "negro" de la música de jazz y las implicancias musicales y políticas que esto tiene. Interpreto que las dificultades surgidas en la comunicación podrían haber surgido de una mutua falta de comprensión de los respectivos lugares de enunciación, con sus particulares condiciones racializadas de producción. Prefiero incorporar esta dificultad como dato relevante antes que soslayarla; quizás con el tiempo pueda analizar el hecho con mayores elementos.

primer plano la discusión sobre la tradición del samba en su construcción como música nacional brasileña describiendo aquí su trayectoria afrobahiana, a través del engarzamiento de los “diferentes tipos de samba de Bahia, samba duro, samba afro de Ilé Ayé, y el ‘abuelo del samba’, ritmo angola Cabila o Cabula”, según explicó en la presentación de un concierto en los Estados Unidos.¹⁶

- Propone una comprensión del concepto de “clave” –como *clave conciente*- siguiendo su utilización en las músicas afrocaribeñas para su aplicación en la ejecución y arreglos de la música de la orquesta Rumpilezz, de modo de obtener una sincronía mayor con las organizaciones musicales propuestas por las claves rítmicas, a lo que denomina *música amarrada* (Leite 2017: 20-22). Por ejemplo, el tema *Floresta Azul* basado en el Agueré, ritmo dedicado al orixá Oxossi que inspira el nombre de la composición.¹⁷
- En cuanto a las características performáticas ya mencionadas pueden observarse algunas en la apertura de un concierto disponible en la web. En el tema *A Grande Mãe* la sesión inicia con un solo de Gabi Guedes en el *rum* –tambor solista en las ceremonias religiosas-; luego ingresa Leite quien dialoga con él en su solo respectivo; luego se incorpora el resto de los percusionistas y por último las secciones de vientos. Un dato biográfico de Guedes que resulta relevante aquí es su estrecha relación con el Terreiro de Gantois, uno de los más

¹⁶ Disponible aquí <https://www.youtube.com/watch?v=zfNe3UlllLk>. Dice Leite. “entiendo el Cabila como el patrón rítmico fundamental de muchas formas de Sambas, cuando se inicia a partir del tercer tiempo del toque tradicional” (Leite 2017: 52) del Candomblé Angola.

¹⁷ Oxossi es la deidad de la caza, el bosque y la cosecha –entre otros atributos- del Candomblé Ketu.

tradicionales de la ciudad de Salvador de Bahía, tanto como miembro de su comunidad desde niño y como Ogã –tambor jefe-.¹⁸ Es decir, es la Tradición – religiosa/musical- la que organizó la presentación del discurso en esa oportunidad.

- Por último, en *A saga da Travessia*, la idea de “melodías superpuestas” en capas le otorgó a Leite una mayor libertad textural y rítmica sobre estas tradiciones musicales, proponiendo una composición basada en una “visión pictórica” de la experiencia negra en el navío transatlántico, la llegada a Bahía y un simbólico retorno a África. De todas formas, dijo,

usamos el término “jazz” para hablar de una música completamente basada en la cultura afrobahiana [...] Cada música tiene no sólo una forma de estructurarse, sino de componer, una forma de pensar, y también una forma de improvisar. [...] Es jazz porque dentro de la música practicamos la improvisación, sólo eso.

4. Conclusiones

Miguel Zenón y Letieres Leite son emergentes de un proceso de expansión de la reflexión musical –siguiendo a Sodré (2017)- sobre la “identidad”, por parte de músicos latinoamericanos de jazz. Dicho proceso incluye múltiples herramientas tales como la investigación musical en diálogo con otras prácticas de investigación, la experimentación estética, la incorporación de la experiencia de distintos aspectos del hecho musical, la pedagogía, etc.

¹⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UXloVjjqO84>. Este tema está dedicado al orixá femenino Iemanjá.

La constitución de enunciadores contruidos sobre identidades sociales periféricas –el inmigrante portorriqueño, el afro-bahiano- que no reniegan de la Tradición Jazzística sino que se integran en ella, reconfigura la escena jazzística latinoamericana en tanto el eje Tradición-Innovación ha desplazado su centralidad desde el norte proponiendo otros centros de tradición musical como el Caribe migrante y el Nordeste brasileño, restableciendo otras opciones surgidas en el contexto del Atlántico Negro (Gilroy, 1993).

Bibliografía

Benveniste, Emile. 1991. *Problemas de Lingüística General*, Tomo 2. México: Siglo XXI.

Blacking, John 1986 [1977]. "Algunos problemas de teoría y método en el estudio del cambio musical". En *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 9, pp- 1-26. Traducción del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", revisión de Irma Ruiz.

Cardoso, Angelo Nonato 2006. *O linguagem dos tambores*. Tesis de posgraduación en Música/Etnomusicología. Salvador de Bahia: Universidade Federal da Bahia.

Corti, Berenice 2015. *Jazz argentino. La música "negra" del país "blanco"*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Corti, Berenice 2018. *Ser lo que se puede, poder lo que no se es. Cuerpo y performance en el jazz argentino*. Tesis de doctorado. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

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

Hall, Stuart 2010. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán-Lima-Quito: Enviñon Editores / IEP / Instituto Pensar / Universidad Andina Simón Bolívar.

Leite, Letieres 2017. *Rumpilezzinho. Laboratório Musical de jovens. Relato de uma experiencia*. Salvador: LeL. Produção Artística.

Menanteau, Alvaro 2003. *Hacia una redefinición del término "fusión"*, fragmento de la ponencia presentada en el II Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología [En línea]. Disponible en http://www.purojazz.com/articulos/articulos/redefinicion_fusion.html [Consulta: 15 de julio de 2006].

Mendívil, Julio y Spencer Espinosa, Christian 2016. "Reconsidering Music Scenes from a Latin American Perspective". En Mendívil, Julio y Spencer Espinosa, Christian, *Made in Latin America*. New York: Routledge.

Piedade, Acácio Tadeu de C. 2003. "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities". En Taylor Atkins, E. (ed.), *Jazz Planet*, Jackson, University Press of Mississippi.

Piedade, Acácio Tadeu de C. 2011. "Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo". En *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112. [Consulta: 30/11/2010]. Disponible en http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/23/num23_cap_11.pdf

Sodré, Muniz 2017. *Pensar Nagô*. São Paulo: Editora Vozes.

Verón, Eliseo. 1985. "El análisis del 'Contrato de Lectura', un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media". En VVAA, *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. París: IREP. Traducción de Silvia Delfino.

Williams, Raymond 2003. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Discografía

Miguel Zenón 2009. *Esta Plena*. Marsalis Music, B003N11MRQ.

Miguel Zenón 2011. *Alma Adentro: The Puerto Rican Songbook*. Miel Music, B0058IA6J4.

Miguel Zenón 2014. *Identities are changeable*. Miel Music, B00MS02FD0.

Miguel Zenón 2017. *Típico*. Miel Music, B01N9FD7NZ.

Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz 2009. *Orkestra Rumpilezz*, Biscoito Fino 7898324755958.

Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz. 2016. *A saga da travessia*, Selo Sesc B072BTV94D.

Recursos web

Miguel Zenón (sitio web) <https://miguelzenon.com/>

Through Culture and Tradition (clip) <https://www.youtube.com/watch?v=NsbLi5HJxFw&t=122s>

Identities are changeable (concierto en Newport Festival) https://www.youtube.com/watch?v=r_Wikxw79Sg&t=15s

Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz in Philadelphia (concierto de agosto de 2015) <https://www.youtube.com/watch?v=zfNe3UllLk>

A Grande Mãe, Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz (concierto en el ciclo Instrumental Sesc Brasil, São Paulo, 2013) <https://www.youtube.com/watch?v=UXloVjjqO84>