



La *Small Jazz Band* entre contextos locales e (inter)nacionales de los años 80

Claudio Bazán*

A modo de introducción

Desde el territorio nacional, generalmente se identifica a los cordobeses por una tonada particular cuando hablan, un sentido del humor picaresco y la música de cuarteto.¹ Asimismo, el entramado cultural de una ciudad es mucho más profuso, diverso y heterogéneo que aquel sostenido en las “tradiciones inventadas” (Cf. Hobsbawm & Ranger, 1983), y Córdoba rehúye a las simplificaciones. En este contexto, analizaré las prácticas musicales de algunos jóvenes cordobeses que incursionaron en el género jazz, durante la década de 1980, en el contexto de “democratización” nacional (Cf. Gutiérrez y Gordillo, 2019).

La agrupación *Small Jazz Band* (en adelante SJB) será el objeto empírico de este escrito, que se centra en la etapa inicial de su conformación y producción musical durante los años 80. Uno de los interrogantes que guían la pesquisa es el siguiente: ¿qué tipo de producción musical realizaban los jóvenes cordobeses en la década de 1980, particularmente aquellos que manifestaban tocar jazz tradicional? Los ensayos y presentaciones de la SJB comenzaron a fines de 1981 y perduraron de manera ininterrumpida, aunque con variaciones, hasta el año 2023. Los primeros integrantes de esta agrupación musical nacieron entre 1962 y 1964, tenían menos de 19 años cuando iniciaron su formación artística y sus nombres eran: Francisco F. Castillo, Luis Alasino y Alejandro Dahbar. Para abordar parte de su trayectoria, así como algunas relaciones sociales y productos cultura-

1 La música de cuarteto es considerada un género popular que inicia su producción cultural musical en la década de 1940. Desde 2013 se declaró el cuarteto como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Ciudad y Provincia de Córdoba. Una investigación sobre las prácticas artísticas y políticas que conforman al cuarteto puede encontrarse en el trabajo de Blázquez (2008).

* CEPIA-FA-UNC; CIFFyH-UNC / claudio.bazan@unc.edu.ar

les entramados en la historia de la SJB, resulta significativa la perspectiva analítica que desarrolla Raymond Williams. Este autor sostiene:

En la mayor parte de las sociedades complejas, podemos establecer diferenciaciones sociológicas cruciales definiendo, no sólo un conjunto existente (estable) de relaciones e intereses sociales, sino también algunos de esos conjuntos como dinámicos. Así, mientras necesitamos definir algunas relaciones relativamente estables de dominación y subordinación, tenemos también que examinar muchas de esas relaciones en sus formas dinámicas. Como vía para analizar esas formas dinámicas, debemos por tanto distinguir entre las residuales, las dominantes y las emergentes (Williams, 1994, p. 189).

La hipótesis particular de este capítulo considera que, en el contexto local de la década de 1980, la SJB ocupó principalmente una posición residual ya que el género musical jazz era asociado con obras realizadas en sociedades extranjeras y en épocas anteriores, aunque todavía accesibles y significativas. A la par, la SJB adquirió, secundariamente, un sentido emergente que tensionaba la tradición del jazz con la juventud de sus integrantes. Además, en la ciudad de Córdoba durante la posdictadura, la producción, circulación y recepción de dicho género adquirió especificidades. Con el retorno democrático, las expresiones musicales residuales y emergentes encontraron nuevos ámbitos y circuitos para producir y ofrecer sus productos culturales. Asimismo, este análisis dialoga con una de las hipótesis generales diseñadas en el proyecto HICUPARE 2019.²

² “La diversificación de propuestas artísticas (materiales y simbólicas, individuales y colectivas, dancísticas, musicales, plásticas, teatrales, inter y transdisciplinares) permite pensar que, entre las décadas de 1960 y 2010, se conformaron en la ciudad de Córdoba un conjunto de ‘mundos’ de las artes (Becker, 2008) creciente y movilizado por tendencias ‘dominantes, residuales y emergentes’ (Williams, 1994). Este enclave citadino, donde se fueron estableciendo ‘campos’ (Bourdieu, 2003) de elaboración y consumo para diversas artes, fue producto y productor, por un lado, de pujas de distinción y, por otro, de redes de colaboración trans-locales: tanto entre agentes que circulaban por los circuitos oficiales y alternativos de las distintas disciplinas; como entre algunos artistas, obras e instituciones que remitían a contactos inter-nacionales. Los factores intrínsecos a cada microcosmos, así como los condicionantes del macrocosmos, implicaron procesos culturales que revistieron tanto ritmos temporales sincrónicos y diacrónicos como apropiaciones en escala local, interprovincial, latinoamericana o europea”. (González, 2019, p.2)

Mediante el análisis de una entrevista a Francisco Castillo, miembro fundador de la SJB, y su triangulación con otras fuentes escritas y sonoras, profundizaré en el estudio de los productos musicales del pasado reciente, procurando reconstruir algunas de las complejas interrelaciones entre la cultura dominante, residual y emergente de ciertas prácticas artísticas que entramaron redes locales e internacionales.³ El testimonio de Castillo es una fuente oral significativa para este ensayo debido a que es reconocido como fundador de la citada banda cordobesa de jazz. A nivel metodológico recurro a la perspectiva conceptual planteada por el investigador Alessandro Portelli (2010) para abordar a la entrevista como un arte de relación.

El Jazz: procedencia y variantes desde Estados Unidos

Según describe Michels en el libro *Atlas Musical 2*, el jazz⁴ “tuvo su origen en la población negra de Nueva Orleans, Louisiana” (1992, p. 539). Surgió como una combinación de elementos musicales que incluían la tradición afro-americana, “los espirituales”⁵ y la música de “la población blanca”, con las bandas militares y las orquestas de baile de origen europeo. Según el modelo de las *Brass Bands* (orquestas de instrumentos de viento) de los blancos, hubo ya en el siglo XIX *Marching Bands* (bandas de marcha) negras que intervenían en entierros, bodas y fiestas tocando danzas, canciones, corales, espirituales, blues, etc. Las *Marching Bands* redujeron su tamaño hacia 1890, convirtiéndose en las primeras *Jazz Bands*, que se reunían en las tabernas de Nueva Orleans. Estas bandas tenían una distribución instrumental característica, con solistas en corneta (o trompeta), clarinete, trombón, tuba baja (o contrabajo), banjo (guitarra o piano). Si-

3 Francisco Castillo (Córdoba, 1962-) es un músico de jazz y docente.

4 Jazz: voz ingl. 1. m. Género de música derivado de ritmos y melodías afonorteamericanos. 2. m. Orquesta especializada en la ejecución de música de jazz. (Real Academia Española. “Jazz.” Diccionario de la lengua española. Actualización 2023)

5 Según explica el autor, las poblaciones negras de los estados del Sur entonaban canciones sacras en los oficios religiosos combinadas con antiguas costumbres africanas, como las palmas y golpes con el pie en ostinato, danzas en coro ante la iglesia y participación activa en la liturgia. Las canciones se interpretaban con o sin instrumentos y en todas las formas de expresión. Los espirituales se encuentran entre las fuentes más directas del jazz.

guiendo la caracterización de Michels, podemos resumir la especificidad de este género en las siguientes seis tipologías:

Hot-Intonation: es el sonido instrumental típico del jazz que surge de la combinación de vibrato, articulaciones, portamentos, ruidos, formas novedosas de producción de timbres, causadas por ausencia de formación técnica instrumental y el uso de modelos previos derivados de la voz cantada. Y aunque resulte paradójico, hay toda una estética construida en torno a esta sonoridad que es una verdadera antípoda de la tradición musical europea instrumental.

Blue notes: es un repertorio de alturas particular que surge de la mixtura entre escalas mayores y pentatónicas. La alternancia entre dos tipos de terceras que promueven el desarrollo de melodías ambiguas, sin definición modal.

Off-Beat: en las prácticas musicales de tradición pulsada se pone el énfasis en las divergencias acentuales. Sincopas, contratiempos y swing forman parte de la estructura rítmica del jazz.

Alteration: son armonías derivadas de la tradición europea ampliadas con múltiples disonancias y nuevos procedimientos sobre los materiales acórdicos.

Call and Response: son preguntas y respuestas que vienen de prácticas musicales vinculadas al canto. Utilizan el formato de antifona o responsorio, influencia de las canciones de trabajo (*work songs*) y las espirituales (*spirituals songs*).

Improvisation: incluye la improvisación individual y en conjunto. No hay jazz sin improvisación. La misma se asocia a la invención espontánea de melodías, la recreación de temas conocidos y la ornamentación armónica. Un tipo de práctica se denomina polifonía improvisada o heterofonía, que es una experiencia común de las primeras agrupaciones de jazz en *New Orleans*. Consistía en la improvisación simultánea de todos los músicos. Esta superposición de melodías creaba una textura polifónica muy particular que se enriquecía por la búsqueda de timbres y rítmicas bien diferencia-

das, que reflejaban la individualidad de los músicos instrumentistas (1992, p. 539).

Cabe mencionar que la banda-tipo de *hot* o jazz tradicional está integrada por tres instrumentos con misión solista (trompeta, trombón y clarinete), un instrumento armónico-rítmico (banjo), y uno o dos estrictamente rítmicos (batería y tuba) para marcar los bajos. La importancia de exponer estas características nos servirá en el análisis y en el cotejo de documentos con los que trabajaré seguidamente.

La *Small Jazz Band*. Apuntes sobre la formación del grupo entre los años 70 y 80

De acuerdo a nuestra hipótesis preliminar, la producción cultural musical de la SJB era “residual” (Williams, 1994) durante la década de 1980 en Córdoba. Sostenemos esto, dado que la música realizada por dicha agrupación mantenía tipologías y características de cierto tipo de jazz de los años 20. Especialmente, recreaban el estilo *hot* jazz tradicional propio de *New Orleans*, Estados Unidos.

Según recuerda el entrevistado, los miembros de la agrupación cordobesa, que comenzó su actividad artística en el año 1981, se conocían desde la década precedente. En su primer año estaba formada por tres estudiantes de nivel secundario, todos ellos menores de 20 años: Francisco F. Castillo, Luis Alasino y Alejandro Dahbar. Los integrantes eran estudiantes de la Escuela de Niños Cantores de Córdoba (Instituto Artístico Musical Domingo Zipoli), un colegio público ubicado en el centro de la ciudad, frente al Teatro Provincial del Libertador, principal coliseo sede de las presentaciones orquestales oficiales e itinerantes.⁶ La institución educativa ofrecía una doble escolaridad y se especializaba en el canto coral y la dirección de coros. En aquel establecimiento se enseñaba música

⁶ Sobre esta institución oficial, una reseña del gobierno aporta datos históricos: “Inaugurado el 26 de abril de 1891, es uno de los pocos teatros en el mundo cuya maquinaria escénica se mantiene original y en funcionamiento. Por su alto valor arquitectónico e histórico, el teatro es Monumento Histórico Nacional. El arquitecto italiano, Francisco Tamburini, proyectó el teatro en un terreno lindero a dependencias del Colegio Nacional de Monserrat” (Agencia Córdoba Cultura, Gobierno de la Provincia de Córdoba. *Teatro del Libertador San Martín*. <https://cultura.cba.gov.ar/teatro-del-libertador-san-martin>).

todos los días y la formación transitada permitía a los egresados del secundario ejercer como maestros de grado en materias artísticas (específicamente la asignatura Música), además, posibilitaba la preparación de coros escolares.⁷ Los músicos de la SJB desarrollaron conocimientos musicales generales y formales en esa escuela desde sus trayectos primarios y secundarios, transitados entre a fines de la década de 1960 y durante los años 70. Además, adquirieron destrezas específicas de sus instrumentos en el Conservatorio Provincial de Música durante su adolescencia.

Como sostienen algunos estudios internacionales, una de las estrategias más utilizadas para aprender a tocar jazz es a partir de registros discográficos (Becker y Faulkner, 2011, p. 53). Esa práctica se menciona en los testimonios de músicos de Córdoba, quienes destacan la importancia de las emisiones de radio y la asistencia a conciertos como fuentes relevantes para formarse y aprender el oficio de músico de jazz. A partir de ensayos que involucraban la escucha atenta de referentes y la ejecución instrumental, los músicos lograban tocar las piezas que deseaban interpretar. Sobre los procesos de aprendizaje musical Castillo mencionó:

Recuerdo con mucha alegría mi juventud y aprendizajes, en el Zipoli haciendo música con mis primeras formaciones instrumentales, tocando jazz con el clarinete y música barroca y medioeval con flautas dulces. Teníamos muchas ganas de aprender, yo hacía lo imposible para conseguir discos y los oía hasta gastarlos, también escuchábamos cuanto concierto había, incluso los ensayos de la sinfónica en el Teatro San Martín al frente del colegio. Siempre preferí la música instrumental a la vocal y así me fui desarrollando. Toda mi vida estuvo ligada a la música, el jazz fue mi música desde antes de nacer ya que en mi casa mi padre escuchaba y tocaba como aficionado jazz tradicional todo el día, yo no elegí el jazz. Creo que tampoco elegí la música. A los 5 años entré a la Escuela de Niños Cantores y allí me recibí al fin del secundario, pasando por el Conservatorio

⁷ El Instituto Superior de Educación Artístico Musical “Domingo Zipoli”, Escuela de Niños cantores de Córdoba, es la única Institución Coral de Argentina y de Sudamérica, que cuenta con los niveles Inicial, Primario, Secundario y Superior. Los alumnos participan de una educación que integra la escolaridad común y la escolaridad musical, con una oferta educativa de doble jornada. Durante muchos años el establecimiento funcionó en el centro de la ciudad, frente al Teatro del Libertador (“Instituto Superior de Educación Artístico Musical “Domingo Zipoli”. <http://www.domingozipoli.edu.ar>).

Provincial, estudiando clarinete y complementando con estudios particulares de armonía y trompeta (Castillo, F., Comunicación personal, abril de 2021).

Como mencionamos anteriormente, la SJB comenzó con sus actividades musicales a principios de la década de los 80, en el contexto de la última dictadura argentina. Castillo recordó lo siguiente sobre esa coyuntura:

Mi dedicación profesional a la música tiene dos vertientes, la docencia musical y al mismo tiempo como músico de jazz con mi banda, Small Jazz Band, fundada en 1981. Alejandro Dahbar, Luis Alasino y yo, en la época de estudio en el Instituto Domingo Zipoli [Escuela de Niños Cantores de Córdoba] nos dedicábamos a hacer música juntos. El grupo se formó con la idea de recrear aquel estilo del jazz que presenta el equilibrio justo entre la técnica, el sentimiento y la creatividad en términos musicales como ninguna otra opción en la música del mundo. A raíz de haber grabado un disco simple, se necesitaba darle un nombre a la banda para poder inscribir dicha grabación y se eligió Small Jazz Band por cuestiones de cantidad y de edad de los integrantes, ya que todos éramos menores de 19 años. Eso fue el 29 de diciembre de 1981.

Del testimonio destacamos la elección del nombre en inglés. Esto hacía referencia tanto a la tradición musical proveniente de Estados Unidos, como a la edad juvenil de los músicos y la cantidad de integrantes del conjunto.⁸ Las agrupaciones de *hot jazz* suelen ser numerosas, pero en este caso comenzaron como un trío, de allí lo de *Small* (pequeña). Por otra

8 Retomamos para este caso el aporte de González (2014) en relación a la categoría juventud: “En torno a los tres ejes temáticos abordados en nuestros sub-proyectos (juventudes, políticas y culturas), conviene detenernos en las matrices generales que articularon un enfoque teórico compartido de Historia Cultural interdisciplinaria. Un primer grupo de conceptos nos ayudó a problematizar a la palabra “juventud” [...] como un tópico etario que, en las sociedades contemporáneas, refiere a una fase de transición entre otras dos edades en que es dividido el proceso de socialización (la niñez y la adultez). Conjuntamente, el sustantivo “jóvenes” remite a un grupo poblacional específico que, especialmente en la segunda mitad del siglo XX, irrumpió en el espacio público occidental y fue (auto)reconocido como un nuevo actor social colectivo y protagónico” (p.10).

parte, el entrevistado también mencionó la palabra *profesional*. El sociólogo y músico Howard Becker nos permite vislumbrar el posible alcance de esta denominación.⁹ En su libro, “Los mundos del arte” (2008), plantea la existencia de cuatro tipos de artistas: profesionales integrados, rebeldes, artistas folk y artistas ingenuos. Al respecto sostiene:

Los mundos de arte, entonces, contribuyen a que sus participantes produzcan un trabajo que conseguirá apoyo material y una respuesta seria por parte de otros; hacen que los artistas relacionen su trabajo con una tradición en la cual cobra sentido y proporcionan a la actividad artística una cuota importante de tiempo y otros recursos. Las distinciones entre esos tipos de arte no son de calidad. En todas las categorías puede hacerse y se hace trabajo de diverso grado de interés. (p. 310).

Este autor norteamericano se refiere a los artistas profesionales como agentes que realizan un trabajo de acuerdo con las convenciones vigentes en ese mundo. En el caso de los músicos profesionales, esto implica que se debe adquirir y demostrar una sólida formación técnica y musical, así como un conocimiento profundo de los acuerdos implícitos y explícitos del mundo musical en donde se desarrolla.

A continuación, en algunos fragmentos de un artículo periodístico de octubre de 1982, podremos cotejar algunas ideas y definiciones que realizaron los integrantes de la *Small Jazz Band*, sobre la música que interpretaban y el contexto artístico en el que realizaban sus actividades. En cuanto a los miembros se detectan dos modificaciones al comparar el testimonio de Castillo con el diario de 1982. En el primer caso, el entrevistado recuerda que sus integrantes eran tres: además de él, Luis Alasino y Alejandro Dahbar. En cambio, el periódico visibiliza a dos integrantes más (Alejandro Ludovico Krass y Claudio Mitrano) con lo cual la banda ascendía a 5 integrantes al año siguiente de su presentación pública.

9 Howard Becker (1928) es un sociólogo norteamericano que desarrolló trabajos en relación al arte, la educación, las ciencias sociales, etc. Este autor además de sociólogo era jazzista, y sus estudios, abordan el trabajo artísticos en primera persona.



Imagen 28. Título: Viejo jazz, con rostro adolescente.

Fuente: diario LVI (1982)

Francisco Castillo en esa oportunidad manifestó: “Queremos recrear el repertorio tradicional con los mismos recursos que utilizaron los creadores, sin engañar al público” (LVI, 1982). Esta es una frase significativa, porque desde el comienzo de sus actividades musicales, la SJB se propuso objetivos estilísticos claros, que iban a forjar su trayectoria. Asimismo, destacamos el título de la nota en el diario que habla de “viejo jazz” y de “rostros adolescentes”. Al comenzar el artículo, el periodista (cuyo nombre no es visibilizado en el diario) escribe: “se trata de jovencitos que están aún por debajo de los 20 años de edad”. A su vez, sugiere que es realmente atípico encontrarse en Córdoba con una banda de jazz tradicional -, y continúa-: “absolutamente única si no en el país, por lo menos en nuestra provincia”.

Otros datos de la crónica, permiten conocer tanto que la SJB tocaba en algunas *confiterías*, como la diferente formación de sus integrantes. Castillo tenía preparación musical profesional al ser egresado del Instituto Zipoli. En cambio, Krass estudiaba minería; él y Mitrano reconocían que Castillo había tenido un doble rol en su aprendizaje jazzístico:

como compañero y mentor. Por su parte, Dahbar, además de ser egresado de la misma institución que Castillo, continuaba por entonces estudiando en el Conservatorio provincial. Además, señalan que su experiencia comenzó “con el Grupo Bemol, hacia 1977-1978”. Paralelamente, expresan que la SJB “se consolida en 1981 con la grabación de su primer disco”.

En cuanto a la interacción de su jazz tradicional con los públicos detectaban dos adeptos: por un lado, a “la gente grande le gusta porque la acerca a su tiempo y a los jóvenes porque es algo fuera de lo común”. Sin embargo, subrayan un problema económico: “de ningún modo podríamos vivir de lo que hacemos [...] esto no es redituable comercialmente”. Frente a estas declaraciones es posible pensar que los músicos encontraban otros recursos (culturales, sociales o simbólicos) que los motorizaban a continuar con su práctica, mientras su subsistencia sería cubierta por sus pertenencias a familias de clases medias o altas.

El Jazz en la primavera democrática

El retorno formal de la democracia en diciembre de 1983 “generó diversas expectativas en torno a la posibilidad de recomponer tradiciones y redes preexistentes; recuperar y ampliar derechos y terminar con el autoritarismo” (Gutiérrez; Gordillo, 2019 p.1-ss). Sin embargo, las autoras sostienen que “la mera existencia de regímenes democráticos no garantiza el desarrollo de procesos democratizadores ni modernizadores. Es necesario estudiar cómo operaron los límites construidos, los marcos institucionales específicos, las configuraciones culturales locales y las disputas abiertas en diferentes coyunturas político-culturales”. Atendiendo a ello, en las siguientes secciones de este capítulo se exploran algunas de las características, cambios y continuidades atravesados por la SJB durante los primeros e intensos años del retorno democrático.

Desplazamientos musicales en 1984

En una reseña titulada “La música no tiene fronteras”, publicada en el diario local de mayor tirada, observamos algunas ideas claves que dan cuenta de las percepciones generales de ese momento. La nota destacaba la actuación conjunta de “la SJB, Dante Garelo y Luis Alesso”, en la sala de Asociación Cultural Israelita de Córdoba (ACIC) (LVI, 1984). Este “espectáculo”

era calificado como “inédito”, entre otras razones, porque reunía a tres tipologías musicales diferentes (“jazz, tango y música contemporánea”), estaba representado por “jóvenes artistas” y ya había recorrido localidades del interior de la Provincia de Córdoba. La novedad era su presentación “integrada” en la capital cordobesa.

Un cronista anónimo reproducía las declaraciones de Alesso, Garelo y de los integrantes de la SJB (Castillo, Dahbar, Krass y Mitrano). El músico Luis Alesso, que se consideraba parte de un movimiento de “Canto Popular de Córdoba”,¹⁰ con raíces en músicas latinoamericanas manifestó: “es como si estuviésemos recuperando la alegría [...] queremos transmitir ese estado de ánimo”. Alesso destacaba que la propuesta de reunir canto popular con tango y jazz en un mismo espectáculo era inédita. Además, resaltaba la “frescura” que los jóvenes integrantes de la SJB aportaban al proyecto. El texto también mencionaba que la SJB ya era “familiar” en los escenarios de la ciudad.

El baterista de la SJB, Alejandro Dahbar, explicaba la importancia del arte popular de esta manera: “la reunión de tres géneros como en este caso, es un tributo al arte popular y una manera más directa de llegar al público”. Puede advertirse que lo que se denominaba arte popular era un movimiento que convocaba a géneros musicales de muy distinta procedencia y entrelazaba a generaciones diversas. Puede pensarse que para llegar a mayor cantidad de público, los integrantes de la SJB se aliaron a un reconocido cantante de tangos (Dante Garelo) y a un cantautor perteneciente a la escena de “los trovadores comprometidos” (Luis Alesso).¹¹

10 “Canto Popular de Córdoba” fue un colectivo de artistas y músicos que comenzaron sus actividades culturales en julio de 1973 y durante tres años recorrieron barrios, sindicatos, salas de teatro y universidades presentando espectáculos musicales. Entre los artistas que integraban “Canto Popular” se encontraban Francisco Heredia, Jorge Luján, Paco Giménez, Jorge Bonino, Luis Alesso, etc. Un objetivo común de este colectivo fue el apoyo a las luchas populares.

11 El trabajo de Bruno (2021) caracteriza a los trovadores comprometidos del siguiente modo: “En sus canciones, visibilizaban temáticas vinculadas a posiciones partidarias que se relacionaban con reivindicaciones de organizaciones políticas de izquierda. Se trataba de letras con contenido social que alentaban la transformación del sistema imperante a favor de una mayor distribución de la riqueza. Quienes consumían y producían estas canciones tenían una participación, o al menos ciertas vinculaciones, con organizaciones políticas de la época, ya sea estudiantiles o partidarias” (p.2).

En cuanto a las recepciones de sus propuestas, por una parte, Castillo mencionó: “la aceptación entre el público ha sido muy buena y si bien en su esencia el jazz es poco conocido por la juventud, llega porque es una música muy viva y el espectáculo resulta variado y entretenido”. La referencia del sentimiento de apertura del público puede relacionarse con el contexto del retorno democrático, donde la sociedad aceptaría lo novedoso de los géneros musicales y la variedad de estilos en un mismo espectáculo. Por otra parte, el representante del tango (Garello), explicitó una de las finalidades buscadas: “convocar a distintas generaciones, para que padres e hijos puedan gozar el espectáculo”. Al respecto, cabe señalar que los fondos recaudados se donarían al *kínder club* de la ACIC.

¿Resonancias del jazz de New Orleans en la Córdoba del retorno democrático?

En un artículo de la prensa cordobesa se mencionaba a los discos de vinilo como fuente de información y formación de los músicos; al respecto en noviembre de 1984 se sostenía: “al no haber partitura de las composiciones los jóvenes músicos apelan a esos viejos discos gruesos y pesados que giraban a 78 revoluciones por minuto (La calle de Córdoba, 1984). El periodista, además, escribió “podría anunciar por ejemplo a los compositores que nuestros amigos pesquisan para armar sus temas”. Aludía de ese modo a los jóvenes integrantes de la SJB; lo cual habilita a pensar que el que escribe la nota tendría una relación de cercanía etaria con los jazzeros. Paralelamente, surge la idea de que este tipo de arte tiende a un diálogo entre diferentes generaciones cuando menciona a los abuelos escuchando música en los *jazz club*. Por otra parte, los compositores citados en el artículo son todos norteamericanos, y los calificativos utilizados por el periodista son raciales, refiriéndose a ellos como “negros y mestizos”. Según el cronista, los compositores investigados por la banda cordobesa eran: Louis Armstrong, King Oliver y Clarence Williams, entre otros.

El sitio en dónde tocó la SJB era “Ojalá”, un bar que se encontraba a metros de los antes mencionados Instituto Domingo Zipoli y Teatro Provincial del Libertador. Se trataba de un lugar muy frecuentado y apreciado por el público para escuchar música. La investigadora Sol Bruno abordó, en un texto titulado “Entre peñas, bares, pubs y discotecas”, algunas características de los circuitos juveniles en la ciudad de Córdoba

durante la década de 1980. Respecto a algunos sitios específicos para escuchar música, explica:

Otros espacios de divertimento juvenil eran los pubs. Estos locales abrían sus puertas los fines de semana durante la noche. Muchos tenían paredes especialmente arregladas y una planta de luces con colores que le daban cierto efecto al ambiente. A juicio de nuestros interlocutores la diversidad de colores y una estética especialmente concebida para el espacio era uno de los elementos que los diferenciaba de las peñas. En estos lugares no se consumían alimentos, sólo bebidas alcohólicas. Los conjuntos musicales interpretaban músicas de rock, pop, y jazz. Las músicas se disfrutaban en silencio y quietud. El público se disponía en mesas y sillas. Ya mediando la década de 1980, comenzó a habilitarse la danza como forma de consumo mediante música grabada, generalmente de rock internacional. (...) Se localizaban en el centro y en la zona norte de la ciudad. Los entrevistados señalaron dos espacios pioneros en este rubro: Ojalá y Vinicius. (Bruno, 2021, p. 21).

Según informa el diario, la actuación de la SJB dentro del pub Ojalá se desarrollaba todos los días jueves por la noche, e implicó, al menos, todo el mes de noviembre. El público era convocado a un viaje no solo en el tiempo (hacia sonoridades típicas de principios del siglo XX) sino en el espacio (ya que el jazz era asociado con la música de una ciudad de Estados Unidos). A la vez, los recuerdos de los integrantes de la banda coinciden en señalar que sus adeptos no solo eran jóvenes, sino que pertenecían a diferentes generaciones.



Imagen 29. Título: Foto de algunos integrantes. De izquierda a derecha: Francisco Castillo (h), Alejandro Dahbar, Luis Alasino, Claudio Mitrano y Alejandro Kras. Fuente: LVI (1984), archivo del entrevistado.



Imagen 30. Título: Un pasaje a New Orleans.
Fuente: periódico La Calle de Córdoba (1984).

La reseña de 1984 mencionaba que la banda compuesta por 6 integrantes se subió al escenario a tocar jazz, pero solo nombraba a 5 de ellos.

Al trío que dio inicio a la SJB se le sumaron nuevos integrantes: Alejandro Kras en banjo y Claudio Mitrano en Tuba. Otra frase del texto periodístico menciona: “pureza de estilo que transpiran estos jóvenes vecinos que tienen su propia y auténtica banda de jazz”. Con esta idea se refuerza la categoría de estilo musical fiel a un tipo de jazz tradicional, que el periodista definió como auténtico. También se puede inferir la atmósfera o estado de ánimo que predominaba en ese año post dictadura cívico-militar: se hablaba de libertad, de posibilidades de “sentir” personales. En cuanto al público, los integrantes de la SJB manifestaban: “Nuestra música llega a cualquier tipo de gente”, de ese modo agregaban otra dimensión al clima democrático reinante. Además, también encontramos alusiones a la fiesta, el loco frenesí y las risas explicitadas en el texto, unas características que el periodista vinculaba a lo que transmitía la música de jazz tradicional.

Un festival en Córdoba y otro con sede en Buenos Aires (1985)

En el programa del evento *Córdoba '85 hoy en el Arte*, organizado por la Municipalidad de Córdoba, se puede observar una grilla que agrupaba a una ecléctica confluencia de géneros y estilos musicales, entre los que figuraba la *Small Jazz Band*.



Imagen 31. Título: “Córdoba ‘85_ hoy en el arte”. Municipalidad de Córdoba.
Dirección de Cultura. Fuente: Folleto compartido por Francisco Castillo.

El festival duró 10 días, se realizó durante el veraniero febrero en la Plaza de la Intendencia (Barrio Centro) y en el Paseo de las Artes (Barrio Güemes). Hubo agrupaciones de folklore, música clásica (de cámara), contemporánea (principalmente, rock), latinoamericana, tango, flamenco, urbana y jazz. Además hubo presentaciones de danza. En cada fecha podemos observar que participaban entre 4 a 6 artistas individuales o agrupaciones. En las imágenes que corresponden a parte del programa se observan artistas locales en grupos mixtos que integraban a figuras masculinas y femeninas, asimismo las fotografías reproducen instrumentos como la guitarra y el bombo. Se advierte, a su vez, la ausencia del cuarteto frente a la amplia variedad de géneros y estilos que convergen en los escenarios. Respecto al propio evento y a las tipologías musicales presentes y ausentes se abren interrogantes cuya exploración excede los objetivos de este ensayo.¹²

12 Un trabajo de González (2005) permite conocer que en 1984 el mismo ciclo incluyó música y plástica, mientras llevó el siguiente subtítulo: “Encuentro de artistas cordobeses en un canto a la esperanza”. Durante los años posteriores de la década de 1980 esta política cultural municipal se reiteraría en cada febrero.

En este contexto de transición entre dictadura y democracia, la *Small Jazz Band* comenzaba su actividad artística. Uno de los músicos del grupo, quien en 1985 era (auto)percebido como joven por tener 23 años de edad, relata sus vivencias y experiencias en esa coyuntura social y edad de transiciones. Con una distancia de un cuarto siglo y situado desde la posición de un músico reconocido y adulto (cuya edad sobrepasaba los 58 años), Francisco Castillo recuerda en nuestra entrevista de 2021 lo siguiente:

Vivimos la vuelta a la democracia con mucha alegría, se podía circular sin miedo, se podía hacer música en muchos lugares, se podía expresar libremente, se podían hacer reuniones y eventos de todo tipo y muchas cosas más, que antes eran impensadas. El Arte y la Música tenían contenido, no todos obviamente. Empezamos a escuchar las letras de las canciones y había un mensaje, una denuncia, algo con más profundidad e inteligencia que “la felicidad, ja, ja, ja, ja...” por citar sólo un ejemplo. Parte de la sociedad empezó a acompañar con mayor presencialidad las actuaciones de grupos musicales en diferentes ámbitos como bares, pubs, etc. Aparecieron los conciertos barriales, en plazas y escenarios no convencionales organizados por el gobierno. Los grandes eventos de rock siguieron los pasos del festival de folklore. Había público casi para todo, pero tal vez el rock nacional y el folklore concentraban, dentro de la música popular, la mayor cantidad de seguidores. Puedo mencionar actuaciones que fueron significativas para nosotros en la vida democrática: nuestra primera actuación con el nombre de la banda en el escenario mayor del [Teatro del] Libertador, Rivera Indarte por aquel entonces año 1985, la actuación de cierre del ciclo Jazzología que es considerado el ciclo más importante de jazz del país, en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires y en 1986 nuestra primera participación en los festivales nacionales de jazz, [en la ciudad de] Santa Rosa de La Pampa (Castillo, F. Comunicación personal, abril de 2021).¹³

13 Los corchetes son de mi autoría.



Imagen 32. Título: La Small Jazz Band cordobesa intervendrá en el cuádruple recital despedida del ciclo Jazzología 1985. Fuente: Diario Clarín (1985).

Cotejando el testimonio de Castillo con la prensa, podemos identificar que la actividad artística de la agrupación no solo se centró en la Ciudad de Córdoba, sino que comenzó a trazar redes inter-provinciales transitando circuitos relevantes del jazz argentino desde 1985.¹⁴ En un artículo periodístico del diario Clarín, publicado desde Buenos Aires con alcance nacional, podemos observar la mención de la *Small Jazz Band* participando en el festival Jazzología de 1985 concretado en dicha capital. A la vez, consideramos que la elección de un retrato fotográfico del grupo como única ilustración del festival deviene un indicador de la reputación que iba logrando esta agrupación del llamado “interior” del país en el plano nacional. Como demuestra la fotografía (Imagen 32), en aquel año el grupo estaba constituido por seis integrantes, la sexta presencia que adquirió nombre recién aquí era. Alberto Vucovich. Es posible pensar que Vuco-

¹⁴ En relación a la primera actuación de la banda, durante 1985, en el Teatro del Libertador, no encontré más información ni en la prensa ni en la entrevista.

vich y Martín Alasino fueron invitados esporádicos en algunos eventos, como por ejemplo, el encuentro en Buenos Aires. Mientras los miembros estables para 1984 y 1985 fueron generalmente cuatro personas: Luis Alasino (hermano de Martín), Francisco Castillo, Alejandro Dahbar y Alejandro Krass.

Paralelamente, las palabras de Castillo dan cuenta del apoyo de las instituciones gubernamentales al desarrollo de actividades artísticas en barrios, festivales y lugares no convencionales. Esa efervescencia del arte en general y de la música en particular se puede vincular al ambiente de fiesta que se vivía en los primeros años del retorno democrático, y donde el público aumentó en su acompañamiento a estos conciertos y encuentros. Conjuntamente, algunos bares y pubs también sumaron a su circuito a artistas que no formaban parte de la cultura dominante.

Características de sus producciones musicales

En sus producciones de la década de 1980 esta agrupación cordobesa comenzó recreando el estilo de los primeros artistas de los años 20: *Joe “King” Oliver*,¹⁵ *Clarence Williams*,¹⁶ *Johnny Dodds*¹⁷ y *“Jelly Roll” Morton*.¹⁸ De una manera un tanto informal, pero de uso extendido, puede entenderse a estos músicos enrolados en prácticas denominadas de *hot jazz* como sinónimo de jazz tradicional, las cuales implicaban a los estilos de jazz característicos de las dos primeras décadas del siglo XX. Francisco Castillo se refirió al *hot jazz* de esta manera:

La música en general y el *hot jazz* en particular son el alimento y el oxígeno de mi vida. Johnny Dodds (clarinete), King Oliver y Louis Armstrong (trompeta); Jelly Roll Morton y Clarence Williams y Duke Ellington (piano y dirección), Sidney Bechet (saxo soprano) y muchos otros, todos de

15 Joe Oliver (1885-1938) fue un cornetista y trompetista estadounidense de jazz. Exponente fundamental del *hot jazz*.

16 Clarence Williams (1898-1965) fue un pianista, cantante y director de orquesta estadounidense de jazz tradicional.

17 Johnny Dodds (1892-1940) fue un clarinetista y saxofonista de *hot jazz* norteamericano.

18 Jelly Roll Morton (1890-1941) fue un pianista, compositor y cantante de jazz estadounidense. En 1938 envió una carta a una revista especializada proclamándose el inventor del jazz.

los años 20 y 30 dedicados al jazz de *New Orleans*. Ellos crearon el lenguaje y marcaron el camino de todos los que venimos por detrás, sus discos son los verdaderos maestros. A nivel nacional puedo mencionar como referentes del género a la Porteña Jazz Band, Antigua Jazz Band, Delta Jazz Band y Fenix Jazz Band, todas de Buenos Aires que grabaron música desde 1965. No eran imitadores, sino que recrearon el estilo tradicional con mucha calidad y conocimiento del lenguaje, pero con aportes propios de gran altura. A nivel local por desgracia nadie se dedicó al jazz tradicional y por ende no son significativos para mí (F. Castillo, Comunicación personal [Entrevista realizada por Claudio Bazán]. Abril de 2021).

Podemos observar en sus palabras que, además de hacer referencia directa a músicos norteamericanos vinculados al jazz tradicional de comienzos del siglo XX, también menciona el lenguaje particular que ellos crearon. Este lenguaje sonoro, denominado *hot jazz*, posee características y convenciones propias. Para apropiarse de esos estereotipos y formar parte del mundo de los artistas profesionales, junto con estudiar la técnica instrumental propiamente dicha, los integrantes de la SJB debieron escuchar muchos discos. Estos aprendizajes informales fueron igualmente importantes porque les permitieron emular el sonido característico del jazz tradicional y comprender otros aspectos musicales relevantes como la rítmica sincopada, las texturas, y los elementos de improvisación. Asimismo debieron aprender el repertorio musical tradicional del *hot jazz*, compuesto por numerosas canciones publicadas en discos de vinilo.

Otra característica que podemos observar en lo manifestado por el músico, es la absoluta soledad que sentían estos artistas en el medio cultural cordobés. En Buenos Aires, Castillo reconocía a varios músicos como referentes del jazz desde los años 60.¹⁹ En cambio, durante la década de los 80, en el ámbito del jazz no era habitual encontrar músicos (ni jóvenes ni adultos) dedicados a ese género. Esto, se condice parcialmente con la hipótesis propuesta por la investigadora cordobesa María Sol Bruno (2019), quien sostiene la existencia de un mundo artístico al que denomina “mundo de la canción urbana”. En él, los consumos y producciones musicales que hacía la juventud en esa década pueden ubicarse en tres

19 El investigador Sergio Pujol en su libro “Jazz al sur” (2004) realiza una exhaustiva exposición sobre la historia del jazz en Argentina y hace foco en la década de 1960 mencionando estas agrupaciones y sus derivas estéticas.

escenas de producción sonora, donde se mezclaban variantes del rock con otros géneros musicales. Por un lado, se identifica una escena de conjuntos musicales que estuvo activa especialmente entre 1976 y 1992: “artistas trovadores comprometidos quienes se inclinaban hacia la producción de canciones con letras de contenido social [...]. Producían músicas de rock y folklore”. Por otro lado, se delimita una escena de “trovadores anarquistas”, desarrollada particularmente entre 1984 y 1991, donde “los músicos se identificaban como desinteresados y contestatarios de posturas partidarias que propugnaban otras producciones musicales” (p.25), como las de los “comprometidos”. Ellos se vinculaban con el rock, el pop y el punk. En tercer lugar, se detecta una escena de “músicos instrumentales” cuyas actividades se desplegaron desde 1978 a 1997: “se diferenciaban de sus contemporáneos por su preocupación en la calidad técnica de los instrumentos y en la ejecución, tuvieron una proyección internacional (...), se abocaron al rock y al jazz” (p.34) En esta última escena, la autora ubica en un estudio posterior (Bruno, 2021), al “grupo Encuentro (1978/1982) y Los Músicos del Centro (1982/1997)”.

En base a los testimonios analizados, los integrantes de la SJB se auto-definían como “jazz tradicional”, mientras consideraban que otros grupos se inclinaban hacia un jazz fusionado con otros géneros como el rock. Por su parte, encontramos en los recuerdos de Castillo, menciones a artistas vinculados a algunas de las escenas formuladas por Sol Bruno. Por un lado, músicos dedicados al *rock nacional*; y, por otro, jóvenes que se autopercebían como comprometidos y que retomaban tradiciones de la trova cubana y el folklore argentino. A la vez, el siguiente fragmento de la entrevista permite percibir tensiones (entre las variables de edad, clase social y capital cultural) vinculadas a las elecciones musicales juveniles:

Investigador: ¿Qué géneros y estilos practicaban “los jóvenes” en la década del 80? ¿Qué significaba ser un “artista joven”?

Músico: En el ambiente del jazz tradicional era bastante raro ser joven, tanto en Córdoba como en Buenos Aires. El jazz era visto como algo de gente grande, de cierta élite económica y cultural, todo lo contrario a lo que en realidad es el jazz, el tradicional al menos. No había en Córdoba un ambiente jazzístico, existían algunos “locos sueltos” que de vez en cuando tocaban jazz, pero incluso entre ellos tampoco había mucha afinidad.

Luego estaban los de la música clásica que eran más vistos como profesionales, sigue siendo así y no es muy errada la visión. Y por cierto los impuestos por los medios [de comunicación] y los grupos económicos, que son los mismos de siempre. Por lo general los jóvenes de la década del 80 hacían rock nacional, canciones de la trova cubana y algo de folklore, en su mayoría. La guitarra era algo común en cada juntada, no eran grandes instrumentistas ni hacía falta serlo porque con tres acordes se podían acompañar casi todas las canciones. Luego, y como siempre, había una minoría dedicada a la música académica, al jazz y algún que otro género (Castillo, F. Comunicación personal [Entrevista realizada por Claudio Bazán]. Abril de 2021).

Conjuntamente, advertimos que el relato del entrevistado también insiste en dos cuestiones: no había una escena consolidada de jazz en la Córdoba de los años 80, y ser joven en el ambiente del jazz, tanto cordobés como porteño, era algo poco frecuente. En ese contexto local, todos los integrantes de la *Small Jazz Band* (quienes eran menores de 20 años) sentían que no tenían interlocutores. Además, según sus memorias, se consideraba profesionales a los músicos académicos dedicados a la música clásica, ya que los mismos formaban parte de esa minoría que debía estudiar sus instrumentos en institutos especializados y profundizar sus conocimientos en estilos tradicionales y convencionales del repertorio universal.

Paralelamente, cuando Castillo menciona que el jazz en Argentina se vinculaba a cierta elite cultural, también nos dice que las primeras prácticas del *hot jazz* (que ellos tomaban como referentes extranjeros) provenían de sectores culturales populares. Esto es significativo, porque la práctica del jazz en la Córdoba de los años 80 se ubicaría en las antípodas de sus comienzos populares y afroamericanos en Estados Unidos.

En cambio, los integrantes de la *Small Jazz Band* buscaban que su música se nutriera de lo que se consideraba auténtico en consonancia con la expresión cultural afroamericana: todos los músicos considerados referentes para los jóvenes cordobeses eran afro-americanos y practicaban el *hot jazz* o jazz tradicional.

A modo de cierre y continuación

Mediante el análisis de una entrevista a Francisco Castillo, miembro fundador de la *Small Jazz Band*, y su triangulación con fuentes escritas y sonoras, se profundizó en el estudio de algunas prácticas musicales del pasado reciente. Uno de los objetivos de esta primera aproximación fue indagar en la posición que ocupaba el jazz dentro de las complejas interrelaciones entre la cultura dominante, residual y emergente de ciertas músicas producidas en Córdoba durante los años 80. El estudio de la SJB permitió conocer que tanto sus miembros como la crítica periodística del primer lustro de la década de 1980 consideraban que el jazz tradicional en dicha ciudad formaba parte de las producciones culturales residuales. Ese sentido principal se sostenía en las tipologías características que lo configuraban, las cuales se asociaban con obras realizadas en sociedades extranjeras y en épocas anteriores. A la par, la SJB adquirió, secundariamente, un sentido emergente que tensionaba la tradición musical del jazz elegido con la juventud de sus integrantes.

La agrupación encontró un equilibrio entre la técnica, el sentimiento y la creatividad, a través del estudio de los registros sonoros de comienzos del siglo XX y conformó un compromiso con la ejecución de una estética tradicional de jazz a lo largo de su trayectoria de cinco décadas. Posiblemente esa determinación estilística fue uno de los factores que permitieron la perduración del grupo, así como su reconocimiento como un referente local y nacional del *hot jazz* o jazz tradicional. La indagación del medio siglo de historia de la SJB amerita ser investigada en futuros estudios, donde se podría profundizar en las (dis)continuidades de sus integrantes y las características de los procesos de producción, circulación y recepción musical de la agrupación. En este capítulo se exploró su etapa inicial de formación y actuación pública.

Los integrantes de la *Small Jazz Band*, en sintonía con la tradición, aprendieron a tocar jazz entre los años 70 y 80. Entre sus aprendizajes informales cumplieron un rol central la escucha atenta tanto de discos como de emisiones radiofónicas, asimismo, destacan la asistencia a los conciertos. Conjuntamente, un aporte esencial en su formación musical general y formal lo constituyó el estudio en instituciones públicas de enseñanza artística de Córdoba, como el Instituto Domingo Zipoli y el Conservatorio Provincial de Música.

El retorno de la democracia impulsó el resurgimiento y la proliferación de diversas producciones culturales. Con respecto al jazz cordobés, se promovieron numerosos festivales provinciales y capitalinos, se impulsaron conciertos barriales y encuentros artísticos en sitios no convencionales, y se generaron circuitos musicales en bares y pubs céntricos. Según reseñan algunas notas periodísticas, el público abrazó con entusiasmo la variedad de géneros y estilos que solían confluír en eventos culturales y aceptaron con alegría la propuesta de la SJB.

Existen ciertos conceptos, expresiones y valoraciones que surgieron en la entrevista con Francisco Castillo, los cuales me permiten esbozar un acercamiento a los productos culturales musicales del pasado reciente cordobés desde la perspectiva de un artista protagonista del entramado social de la década del 80. El análisis de nuestro diálogo, junto con lo observado en diversos artículos periodísticos, me permite inferir que el jazz tradicional fue una producción cultural residual en Córdoba, y que otros estilos relacionados al jazz más contemporáneo tampoco lograron conformar un movimiento homogéneo y dominante. Las posiciones hegemónicas eran habitualmente ocupadas (aunque de modo efímero en una provincia como la citada) por otros grupos de jóvenes dedicados al cuarteto, al folklore, al rock y al pop, quienes poseían un circuito comercial más fluido de bares, discotecas, peñas, recitales y festivales. Una pesquisa inicial demuestra que había escaso apoyo oficial para sostener actividades relacionadas al jazz, y las mismas no constituyeron eventos multitudinarios ni se produjeron constantemente. En el marco de esos condicionantes, la SJB logró conformarse durante los años 80 y perdurar hasta, al menos, el año 2024.

Estudiar a los agentes y productos culturales vinculados al jazz cordobés en la historia reciente, recuperando las voces de sus protagonistas, consideramos que constituye una tarea incipiente.²⁰ Este ensayo procura contribuir en el conocimiento de esa área de vacancia.

Referencias

Becker, Howard & Faulkner, R. (2011). *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

20 Entre los estudios pioneros encontramos un artículo de la investigadora Bruno (2021b).

- Blázquez, Gustavo (2008, octubre). Inventando Córdoba a través de la música. El Estado en acción y el Día del Cuarteto. Ponencia presentada en el *1er Simposio Internacional de Políticas Públicas Culturales de Iberoamérica (SIPPCI)*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Bruno, María Sol (2019). *De “Aguas de la Cañada” a “Nada en la Cañada”. Análisis de un mundo de canción urbana en la Córdoba de 1980* [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, Universidad Nacional de Córdoba]. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Bruno, María Sol (2021a). Entre peñas, bares, pubs y discotecas. Circuitos juveniles en la ciudad de Córdoba durante la década de 1980. *Papeles de Trabajo - Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Social*, (42). Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-45082021000200001.
- Bruno, María Sol (2021b). Un mundo de músicas instrumentales. Aproximaciones sobre escenas de jazz-rock de la ciudad de Córdoba entre 1978/1997. *Revista del Museo de Antropología, Universidad Nacional de Córdoba*, 14, xx-xx.
- Cárdenas, Tanius Karam (2029, junio). Nuevas relaciones entre cultura y comunicación en la obra de Raymond Williams. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Época II*, 29, 69-90.
- González, Alejandra Soledad (2005). *Juventudes cordobesas. Un estudio de las esferas política y artística en la transición democrática 1982/1985* [Trabajo Final de Licenciatura en Historia, UNC]. Córdoba: Inédito.
- González, Alejandra Soledad (Dir.). (2019). *Historia cultural del pasado reciente: Artes, juventudes y políticas en una Córdoba en red (inter)nacional*. Proyecto Consolidar (2020-2025), avalado por SeCyT-UNC. Radicado en el CIFFyH-UNC. Inédito.

- Gutiérrez, Alicia & Gordillo, Mónica (Dirs.). (2019). *Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática*. Córdoba: Proyecto Unidad Ejecutora del Instituto de Humanidades (CONICET-UNC).
- Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence. (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Martínez-Pereda, José. (2010). *El jazz. Origen y evolución*. Recuperado de <https://lamadejadelavida.files.wordpress.com/2014/05/el-jazz-origen-y-evolucion3b3n.pdf>.
- Michels, Ulrich. (1992). *Atlas de música*, 2. Madrid: Alianza.
- Portelli, Alessandro. (2010, enero). Un lavoro di relazioni: osservazioni sulla storia orale. *www.aisoitalia.it*. Trad. esp. [Apellido y Nombre del traductor]. (2018). Un trabajo en relación. *TESTIMONIOS. Observaciones sobre la historia oral*, 7(7), 193-204. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/article/view/20837/20459>.
- Pujol, Sergio. (2004). *Jazz al sur. Historia de la música negra en la Argentina*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Williams, Raymond. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Yúdice, George. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

Fuentes

Escritas

- Agencia Córdoba Cultura, Gobierno de la Provincia de Córdoba. (s.f.). *Teatro del Libertador San Martín*. <https://cultura.cba.gov.ar/teatro-del-libertador-san-martin>



Agencia Córdoba Cultura. (2016, noviembre). La espuma del jazz. *La Voz*. <https://www.lavoz.com.ar/espacio-de-marca/la-espuma-del-jazz/>

Clarín. (1985, 8 de diciembre). La Small Jazz Band cordobesa intervendrá en el cuádruple recital despedida del ciclo Jazzología 1985.

Instituto Superior de Educación Artístico Musical “Domingo Zipoli”. (s.f.). <http://www.domingozipoli.edu.ar>

La Calle de Córdoba. (1984, 15 de noviembre). Un pasaje a New Orleans. Córdoba, Argentina.

LVI. (1982, 17 de octubre). Viejo jazz, con rostro adolescente. Córdoba, Argentina.

LVI. (1984a, 19 de julio). Artes y espectáculos. Córdoba, Argentina.

LVI. (1984b, 31 de mayo). De izquierda a derecha, Francisco Castillo (h), Alejandro Dahbar, Luis Alasino, Claudio Mitrano y Alejandro Kras. (Archivo del entrevistado).

Márquez, E. (2009, octubre 18). Paquito D’Rivera: el jazz es la perfecta democracia. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2009/10/18/espectaculos/a09n1es>

Municipalidad de Córdoba, Dirección de Cultura. (1985). *Córdoba ’85: hoy en el arte*. Documento compartido por Francisco Castillo.

Rava, Enrico. (2010). *Diálogo con el músico italiano Enrico Rava*. Entrevistado por Febro, E. *Página 12*. Buenos Aires. <https://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/18-158878-2010-12-18.html>

“Mamá Rock.” (2020, 15 de julio). Emisión radial. En Homenaje a Canto Popular de Córdoba. *Radio Nacional Córdoba*. <https://ar.radiocut.fm/audiocut/homenaje-a-canto-popular-cordoba/#>

Pujol, Sergio. (2018, noviembre). Sergio Pujol: «Hay que darle legitimidad al jazz en la Argentina». *Argentjazz*. Entrevistado por Fernando Ríos. <https://argentjazz.com.ar/sergio-pujol-hay-que-darle-legitimidad-al-jazz-en-la-argentina/>

Sgarella, Soledad. (2017). Las Jams en Córdoba: el disfrute de la improvisación. *La Tinta*. <https://latinta.com.ar/2017/04/las-jams-en-cordoba-el-disfrute-de-la-improvisacion/>

Orales

Castillo, F., Comunicación personal, Abril de 2021