



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

De los bares a la academia: el proceso de consagración cultural del jazz en la
Ciudad de México: (1962-1998)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

P R E S E N T A

KEVIN BRAYAM SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. MARGARITA MUÑOZ RUBIO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.,2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“¡Toquemos jazz!, a ver si despiertan los cuates que estaban dormidos”

-Luis Aguilar

“La cultura, el arte y la capacidad de gozarlos aparecen como “dones” o cualidades naturales, no como resultado de un aprendizaje desigual por la división histórica entre las clases”

-Néstor García Canclini

Dedicatoria

A Jorge Aarón García Figueroa Asencio (profesor Huitzi), por el apoyo que eh recibido de él, como amigo, maestro y mentor, por ayudarme en mi proceso de titulación: en la revisión de mi tesis y el aprendizaje del portugués, por introducirme en el mundo de la capoeira y la cultura afrobrasileña, formarme como capoeirista, y principalmente, por creer en mí y por ayudarme a no alejarme de mis pasiones estos años.

A la Doctora Margarita Muñoz Rubio, por el gran apoyo durante el proceso de realización de mi tesis, por creer en mi proyecto y por hacerme ver que, aunque somos pocos, hay quienes de verdad estamos haciendo una lucha y resistiendo en la trinchera de la sociología de la música en México.

A Maira Puebla Ramírez, quien ha vivido conmigo la realización de este proyecto, por su cariño, comprensión, ánimos, por los días maravillosos que me ha dado y a quien le deseo una prospera trayectoria en el camino del arte y de su vida.

A mis amigos de parkour Sebastián Isaí Bautista Córdova y Aldair Morales Cruzaley, por su amistad, las risas, las tardes de entrenamientos y el apoyo que me han brindado estos años.

Índice

INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO 1. EL JAZZ EN ESTADOS UNIDOS Y EUROPA: DESARROLLO Y VICISITUDES EN LA CULTURA LEGÍTIMA	6
1.1 El ragtime y el jazz en sus orígenes	8
1.2 El jazz de Nueva Orleans y de Chicago	19
1.3 Irrupción del jazz sinfónico	29
1.4 En defensa del jazz	31
1.5 El jazz dentro de los espacios de consagración estadounidenses	33
1.6 Años 40 y la irrupción del bebop	35
1.7 El jazz en Europa: entre hostilidad y aceptación	37
1.8 El jazz y el totalitarismo en Europa	42
Primera conclusión	46
CAPITULO 2. LIBERTAD EN PEQUEÑAS DOSIS: EL JAZZ EN MÉXICO	48
2.1 Músicos mexicanos en Nueva Orleans	49
2.2 México y el arte hasta la irrupción del jazz (inicios)	53
2.3 Formación del Estado en la posrevolución	55
2.4 El arte en el proyecto del Estado posrevolucionario	56
2.5 Músicos e intelectuales mexicanos contra el jazz	58
2.6 El jazz y las instituciones de arte culto en la capital	64
2.7 Reacción en la Escuela Nacional Preparatoria	65
2.8 Instituciones de música y sus directrices	67
2.9 El desarrollo del jazz en la Ciudad de México, años 20 y 30; jazz como gusto medio ...	71

2.10 Cine y jazz en México	72
2.11 La cultura del jazz en México (primeras décadas del siglo XX)	76
2.12 Años 30 y 40: contexto	77
2.13 Disidencia artística y jazz	78
2.14 La otra reacción hacia el jazz	81
2.15 Artistas mexicanos que trataron el tema del jazz	83
2.16 Años 40 y 50: desarrollo de la industria cultural	85
2.17 Impacto de la Guerra Fría	88
2.18 Jazz en la Ciudad de México: años 40 y 50	89
2.19 Entra en escena Ernesto Peralta Uruchurtu	90
2.20 Censura y represión en el régimen de Ernesto Peralta Uruchurtu	91
2.21 Restricción y prohibición en los salones de baile	95
2.22 Repercusiones en el jazz	97
Segunda conclusión	100
CAPITULO 3. EN LA ACADEMIA: CONSOLIDACIÓN DEL JAZZ COMO CULTURA LEGÍTIMA	103
3.1 Consagración cultural del jazz: años 60 y 70	104
3.2 Consagración cultural del jazz: años 80 y 90	114
3.3 El jazz en el Palacio de Bellas Artes	118
3.4 Lugares culturales e institucionalizados del jazz	120
3.5 Otros lugares de producción, difusión y consumo	126
3.6 El desarrollo del jazz en la radio de la Universidad Nacional	127
3.7 Radio UNAM como medio legitimante	129
Tercera conclusión	130

CAPITULO 4. MEDIOS, CRÍTICA DEL JAZZ Y LEGITIMIDAD CULTURAL	132
4.1 Crítica del jazz y legitimidad cultural	133
4.2 El jazz y la gaceta de la UNAM	152
Cuarta conclusión	161
Consideraciones finales	162
Referencias.....	165

Introducción

Las raíces de esta investigación se remontan a la pregunta, y sus consecuentes respuestas, hecha por un joven músico en una reunión (con otros músicos de jazz) en abril del 2014, en Coyoacán, cuando platicando sobre el estrecho campo laboral para el músico de jazz, lanzó la pregunta ¿por qué la poca difusión del jazz en México? Uno de ellos respondió: “Esto se debe a que la gente no entiende el jazz”. Mientras que otro, haciendo gala de un refinado prejuicio, planteó que se debía a que la mayoría de la población se contenta con basura y que no todos tenían la inteligencia para poder comprender el jazz.

Otro hecho importante fue el escuchar en la estación de radio “Horizonte107.9”, cuya programación es principalmente de jazz, una madrugada de mayo de 2014, el eslogan “jazz para ti que en esta madrugada estas leyendo un libro, disfrutando de un buen café o realizando tu tesis”, actividades meramente pertenecientes al hábito de los grupos intelectuales.

Esta investigación también ve sus raíces en el hecho de que paralelamente a que los músicos de jazz hablan de poca difusión del jazz, la educación musical gratuita del Estado, orientada al jazz, es extremadamente restringida, por diversos criterios: donde la falta de presupuesto es el estandarte de las autoridades de la institución¹ donde se aloja la educación musical del jazz en México, pero que, sin embargo, para acceder a dicha educación, se deben cumplir requisitos de especialización que muy pocos pueden cubrir.

Una respuesta “fácil” podría indicar que el jazz es un género musical extranjero; sin embargo, a diferencia del rock, género que también llegó de Estados Unidos y que penetró en el gusto popular de la sociedad mexicana y del que surgieron expresiones meramente populares como los “sonideros de rock”, el punk y los “chavos banda”, con el jazz no hubieron expresiones de asimilación en las clases populares o presencia en la periferia de la ciudad; por el contrario, en una “geografía del jazz en la ciudad”, encontramos que las zonas del jazz son lugares como

¹ La Escuela Superior de Música plantel Fernández Leal del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Coyoacán, Polanco, la Roma, el centro de la ciudad y determinadas zonas del sur de la Ciudad de México.

De los acontecimientos citados anteriormente, podríamos formularnos las preguntas ¿por qué el jazz no ha penetrado en el gusto popular? ¿siempre fue así? ¿es el jazz un género musical para “iniciados”? ¿cómo surge esta noción? ¿quiénes son los que definen al jazz en México? y ¿cuál fue el proceso histórico que propició esa redefinición?

La investigación analiza el proceso de inclusión del jazz en la ciudad de México a los espacios destinados a la producción y difusión del “gran arte” o “las bellas artes”, hecho necesario para el reconocimiento de una práctica artística como “alta cultura”, por lo que se planteó entender, por medio de la sociología, cuál fue el proceso por el que fue incorporado y reconocido como una práctica “digna” de ser incluida en los espacios donde se difunde la música clásica, la pintura, la literatura, la escultura, así como la ciencia y la cultura, para lograr lo anterior, se parte del análisis de las Instituciones encargadas de difundir el arte, la ciencia y la cultura en la Ciudad de México, las cuales son entes subordinadas al Estado: la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y de las que se desprenden otros entes encargados de la difusión y de la producción del jazz como bien simbólico: radiodifusoras, salas de concierto, espacios académicos, museos, centros culturales, etc.

Las instituciones mencionadas anteriormente fueron escogidas porque su hegemonía y penetración en la formación de los bienes simbólicos de la nación es fundamental en la sociedad mexicana, por la misma forma en que se conformó el Estado después de la Revolución mexicana, siendo más importantes que otras organizaciones del ámbito civil y privado, asimismo, son los entes que aún con sus vicisitudes dieron un nicho al jazz.

El responder las anteriores preguntas desde las propuestas teóricas de la sociología, servirán para un mejor entendimiento de la función social del arte en la sociedad mexicana; para analizar cuál ha sido el papel del Estado en la dirección

cultural de la sociedad, su relevancia en el siglo XX y la perpetuación de las condiciones de desigual distribución del arte, que continuó con las dinámicas de distinción y diferenciación social; problemáticas que están de fondo en las situaciones planteadas anteriormente.

La intención desde un principio no fue la de entrar en el desgastado debate sobre si el jazz es “música popular” o “música culta”, como si de una inamovible determinación se tratara, ni la de entrar en reflexiones estéticas subjetivistas, ni de elogiar el poder “aurático²” del jazz frente a la música “de la masa”.

Para la investigación, fueron fundamentales los planteamientos teóricos del sociólogo Pierre Bourdieu, quien elaboró parte de sus conceptos para poder salir de la lógica culto / popular con que se estudiaba con anterioridad al arte desde varias tradiciones sociológicas.

Basándonos en esas nociones, partimos del hecho de que el valor del jazz, como el de cualquier práctica artística, está determinado por un campo que incluye a los artistas creadores, al público consumidor, a las instituciones y los intermediarios, cuya relación está definida por la historia social y por las relaciones objetivas de los actores, lo que es un terreno en el que se define la consagración cultural, la cual forma parte de la lucha por el capital cultural y, consecuentemente, por el poder simbólico.

Los conceptos de Bourdieu tienen la intención de contribuir a lo que él denominó “la ruptura epistemológica”: romper con el lenguaje y el pensamiento convencional, con la sociología “a primera vista” y formar una vigilancia epistemológica y la creación de conceptos para el estudio científico de la sociedad, elementos con los que podemos estudiar expresiones como el arte, lo que con anterioridad se consideraba casi imposible o absurdo abordar desde una perspectiva científica.

² Con aurático nos referimos al concepto de aura del filósofo Walter Benjamin, que se refiere a una propiedad que sólo tienen las obras de arte auténticas y que al reproducirlas se pierde; se adquiere por medio del primer acercamiento y supone conjuntar extrañeza y familiaridad en quien la percibe, el aura también dota de unicidad y autonomía al arte según los planteamientos del filósofo.

Es así que nos apoyamos en definiciones de la sociología de la cultura de Bourdieu como “gusto”: medio y puro; “campo”: global, cultural, de la gran producción y de producción restringida; “capital”: cultural, simbólico, económico y social; “*habitus*”; “consagración” y “legitimidad cultural”.

Asimismo, para la investigación nos apoyamos en los conceptos de Antonio Gramsci: hegemonía, clases subalternas e intelectuales orgánicos, lo que nos ayudó a esquematizar la función del Estado en su papel de conductor de la cultura y la importancia de personajes relevantes en la negación del jazz.

También aparecen conceptos como la “teoría del control cultural” del antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, para poder entender mejor de qué manera fue la relación de los elementos culturales del jazz con los agentes que asimilaron al jazz en la ciudad. El concepto “movimiento alternativo de música popular” del estudioso de la música popular en México Jorge Velasco García nos ayudó a ubicar al jazz dentro de un campo específico de consumo cultural, ligado a la izquierda política, la contracultura y la experimentación. Aunque se considera un esfuerzo metodológico, el concepto de Velasco es, sin embargo, insuficiente para explicar la ambivalente relación de los productores de dicho movimiento, con las clases populares y el campo de la gran producción.

La metodología se fundamentó en la investigación bibliográfica, hemerográfica y fonográfica. Durante el proceso de investigación el acceso al que se supone es el mayor acervo sobre jazz en México fue difícil y limitado: la colección “jazz en México”, alojada en la Biblioteca de las Artes, debido a los daños de la infraestructura sufridos desde el sismo de septiembre de 2017 y ya en funcionamiento, la inaccesibilidad fue debido al confuso sistema de administración de los archivos, que están restringidos al público y del cual uno ya debe de saber qué va a buscar para su acceso, sin embargo, al no conocer qué hay en los archivos, aunado a lo confuso de su buscador web, se torna complicado.

Igualmente, el libro que se supone es la mayor investigación de jazz en México *El jazz en México: datos para esta historia* de Alain Derbez, resulta ser una herramienta poco útil para la investigación académica, al oscilar entre la

investigación, la crónica, la literatura, datos curiosos y el monólogo del autor, también cuenta con falta de rigor al momento de mencionar fuentes.

Por otra parte, el acervo hemerográfico de la Hemeroteca Nacional y la disponibilidad de las gacetas de la UNAM en la web, fueron una herramienta formidable, así como otros libros especializados en jazz, los cuales sirvieron como punto de arranque de la investigación. Las entrevistas y otros datos fueron importantes, junto al vasto acceso de información disponible en la web y la información encontrada en los archivos de la Fonoteca Nacional.

Los límites de la investigación espacialmente corresponden a la Ciudad de México que, en algunos casos, durante la investigación, aparece alternativamente como Distrito Federal. Temporalmente, de los años de 1962 a 1998, años que corresponden con el primer concierto de jazz en el Palacio de Bellas Artes (1962) y con la formación de la licenciatura en jazz en la Escuela Superior de Música (1998), perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes. La investigación se fijó en un principio el año de 1994 como término, por lo que la mayoría de la investigación sobre la historia social del jazz en México ahí concluye, esto debido a que se había considerado esa fecha como año de fundación de la licenciatura en jazz, basándonos en la lectura de Geraldine Célérier, sin embargo, como se vio posteriormente en la investigación, dicho dato es erróneo.

La investigación pretende ser una aportación al campo de la sociología de la cultura, la sociología de la música y a la musicología en México. También se espera, pueda sentar las bases para futuros estudios sociológicos sobre el jazz en México, no solo del pasado, sino del presente.

El primer capítulo es una revisión de la historia social del jazz y su relación con los bienes simbólicos de la llamada “alta cultura” desde sus orígenes hasta su llegada a Europa, y cuáles fueron los discursos alrededor de dicha relación.

El segundo capítulo es un análisis sobre la formación de la hegemonía del Estado en la dirección cultural de la sociedad mexicana, en el periodo posrevolucionario y los inicios del jazz en la Ciudad de México.

El tercer capítulo es el análisis del proceso de legitimidad cultural del jazz en México, a partir de los planteamientos teóricos de Bourdieu y los datos proporcionados por la investigación y en la historia social del jazz de 1962 a 1998 construida a partir de la información sobre la historia del jazz en México.

En el cuarto capítulo por medio de los datos proporcionados por la investigación, se examinará parte del contenido de los medios impresos y el papel de la crítica como medio legitimante del jazz como práctica artística del campo del gran arte.

Capítulo 1

El jazz en Estados Unidos y Europa: desarrollo y vicisitudes en su inclusión a la cultura legítima

Introducción

El objetivo de este capítulo es hacer una revisión de la historia social del jazz en los Estados Unidos y en Europa, desde sus orígenes hasta mediados de los años 40, con la intención formar una red de relaciones que permitan entender su proceso de inclusión y legitimación en el campo de producción restringida (Bourdieu).

Para lo anterior, se consideró su origen subalterno, sus inicios como música popular y los hechos que significaron su legitimación por las instancias de consagración. Se muestra su papel en el campo de la producción cultural en Europa y en los Estados Unidos, haciendo hincapié en su desarrollo como elemento de la alta cultura, más que en su papel de música popular. Asimismo, durante el capítulo, se irá desarrollando el marco teórico de la investigación.

1.1 El ragtime³ y el jazz en sus orígenes

Desde sus inicios, el jazz como práctica musical no ha estado alejado de los elementos propios de la alta cultura⁴ de Occidente, ya que desde su gestación los grupos de los esclavos africanos, en el sur de los Estados Unidos, asimilaron elementos de la música occidental, los cuales incorporaron en sus prácticas musicales y fueron fundamentales para la creación de la música afroamericana. Esto se debe al proceso de pluralismo étnico en el que se vio inmersa la población de Estados Unidos de finales del siglo XIX, debido a la mezcla de las culturas que convivieron, resultado de la colonización y la migración forzada, lo que contribuyó a definir la cultura musical de la sociedad estadounidense.

A partir de la elaboración del desarrollo del jazz como parte de la producción cultural de los estados sureños de Estados Unidos, a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, y tomando como referencia el concepto de “elementos culturales” de Guillermo Bonfil Batalla, definido como “todos los recursos de una cultura que resulta necesario poner en juego para formular y realizar un propósito social. Pueden distinguirse, las siguientes clases de elementos culturales; materiales, de organización, de conocimientos, simbólicos y emotivos” (Bonfil, s.f), se procederá a ubicar la formación de dichos elementos culturales en la historia social de la práctica musical del jazz.

Para un mejor entendimiento de los medios de producción, Raymond Williams esquematiza parte de estos como “uso de los medios no-humanos” entre los que conceptualiza el “desarrollo de instrumentos, para nuevas formas de interpretación y representación, especialmente evidente en el caso de instrumentos musicales” (Williams, 1994, p.84). Los instrumentos del ragtime y del jazz fueron en su mayoría instrumentos pertenecientes a la música occidental, como fenómeno de la aculturación de las comunidades afroamericanas, donde diferentes sucesos

³ Ragtime significa “tiempo rasgado”, lo que hace referencia al peculiar ritmo de dicho género musical, cuyas características e importancia para la investigación serán desarrolladas a lo largo del capítulo.

⁴ Por alta cultura entenderemos a la producción artística que por sus características y propiedades es considerada digna de entrar al campo de las bellas artes, a esta pertenece el gusto legítimo, durante la investigación, la alta cultura será tratada alternativamente como arte autónomo, arte legítimo, bellas artes, gran arte y campo de producción restringida.

definieron de forma indirecta junto a los instrumentos musicales disponibles de la época, el rumbo de la música de los Estados Unidos.

Uno de los procesos sociales más significativos, por haber delineado la historia de Estados Unidos de fines del siglo XIX y principios del XX, fue la guerra civil estadounidense, también conocida como Guerra de Secesión (1861-1865), que significó la disputa entre un norte industrializado, con una burguesía consolidada, contra un sur, de carácter más rural y tradicional. Al concluir el conflicto, muchos de los instrumentos de viento utilizados en las bandas de guerra abarrotaron las tiendas de empeño y fueron adquiridos por la comunidad afroamericana del sur del país, lo cual es considerado un acontecimiento de importancia para la historia y el desarrollo del jazz.

Así, para la presente investigación consideraremos al jazz como una música surgida en los Estados Unidos a finales del siglo XIX con influencias tanto de la música clásica occidental como de las africanas propias de los esclavos negros traídos a Estados Unidos:

El jazz en menos de 100 años fue sometido a una evolución similar a la que la música del mundo de occidente alrededor de 1000 años, desde el monofónico⁵ primitivismo del Dixieland, a la homofónica⁶ textura de la era del big band y finalmente al atonalismo⁷ y la técnica de 12 tonos⁸ del *avant-garde*⁹ (Alfassy, 1980, p.8).

Como se dijo antes, el jazz tuvo siempre una relación con la música clásica de occidente, debido a diversos factores, como los géneros musicales a partir de los que se desarrolló: la polca, la marcha, los valeses y la mazurca, surgidos en Europa

⁵ Línea melódica sencilla sin acompañamiento.

⁶ La combinación de dos o más líneas melódicas, que da como resultado la formación de una relación armónica.

⁷ Sistema musical donde no hay relación con un tono fundamental y la música no gira en torno de un centro tonal, como en el convencional sistema tonal.

⁸ También conocida como dodecafonismo, es una técnica de música atonal, donde las 12 notas de la escala cromática son tratadas de manera equivalente, por tanto, sin jerarquización como en el sistema tonal.

⁹ In less than a hundred years, jazz underwent a similar evolution as music of the western world in about a thousand years from the monophonic primitivism of Dixieland, to the homophonic texture of the big band era, and finally to the atonal and twelve-tone technique of the avant-garde. (traducción propia).

y los originados en Estados Unidos: el blues¹⁰, el spiritual¹¹, el góspel¹², el cakewalk¹³ y el ragtime.

Hacer una revisión sobre el desarrollo del ragtime es importante por varios motivos: de él derivaron diversos géneros y estilos musicales (entre ellos el jazz), por la popularidad que adquirió y por su relación con el campo de la producción restringida¹⁴, primero en los Estados Unidos y después en Europa en diferentes momentos del siglo XX. Se analizará el papel de sus representantes y los distintos discursos y posturas que se formaron en dicho campo durante su desarrollo y difusión. John Valeiro define al ragtime como:

Creado por negros americanos en la década de 1890 y cuya popularidad se expandió en el año 1900, a pesar de no ser jazz por sí mismo, el ragtime fue un importante precursor del jazz. Prácticamente todos los estilos de jazz piano hasta 1940, estuvieron basados en el modelo del ragtime¹⁵ (Valeiro, 2003, p.4).

El ragtime es música que mezcla la armonía europea con los ritmos africanos, transportados al piano, el ragtime evolucionó a su vez de la marcha y el cakewalk, de la marcha tomó su estructura de 16 compases y la forma bajo-nota, bajo-acorde, también sirve de influencia las composiciones de músicos de la era romántica como

¹⁰ El blues es un género musical surgido durante el siglo XIX en el sur de Estados Unidos, aunque no se conoce exactamente el lugar de procedencia, se distingue principalmente por su patrón repetitivo, las *blue notes* y por formarse de 12 compases, la palabra blues proviene de una antigua jerga que hacía referencia a un estado de ánimo triste, melancólico o depresivo.

¹¹ El spiritual es un tipo de canto surgido en Estados Unidos a finales del siglo XVIII, es la adaptación hecha por los esclavos africanos de himnos religiosos protestantes, también fue influenciado por sus canciones de trabajo.

¹² El góspel surge en la década de 1930 en Estados Unidos, su antecedente directo es el spiritual, se diferencia por agregar instrumentación, armonización y por tratar temas ligados a Jesucristo.

¹³ Una danza practicada por los esclavos del sur de Estados Unidos, que consistía en imitar de manera burlona la forma de caminar y la actitud de los terratenientes.

¹⁴ Concepto creado por Pierre Bourdieu que se refiere al campo de producción de bienes simbólicos al que pertenecen las bellas artes, la alta cultura y el arte considerado puro y autónomo, que tienen a su disposición espacios e instituciones que permiten su desarrollo y continuidad (museos, galerías de artes etc.).

¹⁵ Created by black Americans in the 1890s and gained widespread popularity by 1900. Though not jazz per se, ragtime was an important forerunner of jazz. Practically all jazz piano style until the 1940 were based on the ragtime model (traducción propia).

Chopin y Liszt. Mientras que del cakewalk toma su característica y repetitiva síncopa¹⁶, sobre las características del ragtime Berendt afirma “(...) había muchos elementos de la antigua tradición europea, que se unían al sentido rítmico de los negros (...), puede decirse más que de cualquier otra forma de jazz: ‘es música blanca tocada a la negra’” (Berendt, 1973, p.17). Se considera a la ciudad de Sedalia, Missouri como el lugar de origen del ragtime; en la técnica pianística del mismo nombre, la mano derecha interpretaba el ritmo del cakewalk, mientras que en la mano izquierda se representa el ritmo de la marcha o de otras tradiciones europeas como el vals, cabe resaltar, que el ragtime es un género donde el piano es el principal instrumento. Sobre el posible origen del término y las características de este, Isacoff plantea:

Un comentarista explicaba en 1899 que “los negros llaman ‘ragging’ a sus zapateados”, lo que quizá sea el origen del término. Este estilo se extendió por todo el país, desde las ciudades de medio oeste y del nordeste hasta el puerto de Nueva Orleans. El principal rasgo del Ragtime era una esquizofrenia rítmica, una pegadiza forma de tocar la melodía colocando los acentos en lugares “equivocados” en contraste con la mano izquierda del pianista, que tocaba un acompañamiento estable y regular, similar al de una marcha: ambas líneas se combinaban con total naturalidad. (Isacoff, 2013, p.183).

El autor anteriormente citado menciona a músicos y compositores estadounidenses de las primeras décadas del siglo XX que plantearon que los posibles antecedentes musicales del ragtime se encuentren en los viajes realizados por marineros negros a medio oriente, los ritmos caribeños o la influencia de la música mexicana (Isacoff, 2013, pp.183-184). El autor también señala que la influencia europea en el ragtime era más que previsible, pues:

Numerosas bandas formadas exclusivamente por negros -la de Frank Johnson, la de James Hemmenway, y la de Isacc Hazard en Filadelfia; la de J. W. Postlewaite

¹⁶ Elemento musical con el que se rompe la regularidad del ritmo, acentuando una nota ubicada en un punto débil del compás.

en Saint Louis; y la orquesta de Walter F. Craig, en Nueva York- habían actuado durante mucho tiempo amenizando las reuniones de la alta sociedad, y su repertorio incluía danzas anticuadas como cotillones, cuadrillas, valeses y polcas (Isacoff, 2013, p.184).

Muchos sus representantes estuvieron relacionados con la música clásica de forma directa, pues también desempeñaban papeles de compositores, músicos de ópera e integrantes de salas de concierto como parte de su actividad laboral. Asimismo, parte de su aprendizaje se debió a que tuvieron acceso a una educación musical de tradición europea y a la música que era demandada en distintos círculos sociales, como veremos más adelante.

Ejemplo de la relación de estos músicos con la música culta, podemos encontrarla en Scott Joplin, a quien se considera el principal representante del mismo género. “Joplin, que pertenecía a la primera generación de estadounidenses posesclavitud (sic), componía ballet y ópera, además de rags para piano”, (Isacoff, 2013, p. 255) y que su formación como músico, fue bajo la tradición europea. A principios de su carrera actuó en burdeles, cantinas y clubes sociales, llegó a incursionar en la música de concierto como compositor, con la intención del reconocimiento y la consagración¹⁷ en el campo de la música culta, componiendo ballets y óperas como “*A guest of Horror*” y “*Treemonisha*”. Isacoff (2013) afirma que en esta última predominaron las características de la ópera europea ya que en ella “hay arias y recitativos que no guardan ninguna semejanza estilística con el ragtime” (p. 256). Entre las características musicales más importantes, se encuentran el swing y la síncopa, aunque carece del importante elemento de la improvisación; sobre ésta, Isacoff señala:

Floreció con fuerza en distintas ciudades del gran crisol cultural estadounidense, donde se encontraban las tradiciones europea, caribeña y africana, especialmente en algunos barrios, como la zona de Nueva York conocida como Five Points, situada en el extremo sur de la isla de Manhattan, una de las características más

¹⁷ En adelante entenderemos como consagración a la legitimidad cultural y el reconocimiento de un elemento cultural como “arte culto”.

importantes de dicho barrio era la mezcla cultural producto de inmigrantes y de los esclavos recién liberados que residían ahí (Isacoff, 2013, p.181).

El elemento “negro” o “africano” del ragtime se encuentra en la rítmica africana (la síncopa y el ritmo del cakewalk) que había evolucionado de igual forma de la que había evolucionado la armonía europea. Valeiro (2003) explica que mientras en la música occidental europea el ritmo a seguir estaba bien definido para todos los músicos, el intérprete, la orquesta o el solista, por ejemplo en ritmo de 2/4, 3/4, 4/4, 12/8 etc., en la rítmica africana los ritmos no son definidos y pueden superponerse en capas rítmicas, pudiendo interpretar así de forma simultánea los ritmos de 3/4, 4/4 y 2/4; esta característica será acogida por el ragtime al mezclar cuatro beats o golpes por compas para alternar bajo-nota, bajo-acorde en la mano izquierda, creando en la interpretación pianística el efecto “oom-pah”, un efecto percusivo, mientras que en la mano derecha serán ocho beats o golpes por compas¹⁸ (p.5).

Es de resaltar la importancia de la Exposición Universal de Chicago, realizada de mayo a octubre de 1893, también conocida como *World's Columbian Exposition*, a la que asistieron tanto los pianistas de ragtime conocidos del momento, como jóvenes músicos que desempeñarían un papel de suma importancia en un futuro para el desarrollo de la historia del jazz (como Benny Goodman, Bix Beiderbecke, Paul Withman, entre otros). La exposición contribuyó a hacer de Chicago un lugar cosmopolita y de concurrencia, donde muchos músicos importantes de ragtime, junto a músicos de jazz, se asentaron, provocando que los barrios de Chicago¹⁹ fueran lugares relevantes para el desarrollo de la música estadounidense.

Aunque no había sido esta la primera exposición universal que serviría de vehículo de difusión para el ragtime ya que anteriormente, en Francia, se había llevado a cabo la Exposición Universal de París de mayo a octubre de 1889, en la que la gente de Europa escucho por primera vez dicha música. En aquella exposición asistieron músicos pertenecientes a la tradición europea como Claude Debussy (1862-1918)

¹⁸ Para más información puede consultarse el video “What is Ragtime? Ragtime Explained in 2 minutes (Music Theory)”, disponible en YouTube.

¹⁹ Lugares como el barrio conocido como el *South Side*, al que también se le llamo “Broadway del cinturón negro”, donde se desarrollaron carreras como las del pianista Earl Hines o el compositor Cab Calloway.

y Maurice Ravel (1835-1937), quienes asimilarían la música de ragtime junto a otras músicas del mundo que fueron exhibidas en dicha exposición; muestra de la asimilación del ragtime por parte de estos músicos, considerados integrantes del “impresionismo musical”, son reflejados en sus obras “*Golliwogg’s Cakewalk*” y “*Le Petit Negre*” de Debussy, mientras que en Ravel “parte del concierto para piano y orquesta (...) sin olvidar el ragtime de ‘*El niño y los sortilegios*’” (Carpentier, 2002, p.166).

Ejemplos de apertura de los espacios de consagración hacia el ragtime, los encontramos en su aceptación en los salones destinados a las salas de concierto de música clásica, como es el caso del concurso de ragtime, llevado a cabo en el Tamaty Hall de Nueva York en el año 1900 y la presentación de las obras de Scott Joplin, aunque no hay que perder de vista que, en su mayoría, el ragtime se desarrolló en bares, cabarés, burdeles y que su desarrollo aumentó de forma paralela, con la proliferación de cabarés en ciudades como Chicago “donde el público era blanco y los artistas negros” (Isacoff, 2013, p.185), ya que estos lugares sirvieron para que varios músicos a fines a la novedad del género, pudieran desarrollar su talento.

A pesar su paulatina aceptación por parte de la sociedad, éste siguió siendo mal visto por los sectores que detentaban el capital social, económico y cultural en aquella época, a causa del racismo que permeó en la sociedad estadounidense hacia los grupos afroamericanos, y también por los orígenes populares del ragtime (barrios, cantinas, burdeles etc.). La discriminación y el racismo serán una constante durante el desarrollo de la música afroamericana en la primera mitad del siglo XX.

Sin embargo, con la llegada de las pianolas y sus rollos, y su uso como medios de producción musical, muchas de las obras de los compositores de ragtime pudieron ser masificadas y distribuidas, permitiendo la prosperidad del rag. Asimismo, para Stuart Isacoff (2013), unos de los actores sociales que contribuyeron a su desarrollo y prosperidad, fueron las mujeres blancas de clase media, quienes contaban con una formación musical, al introducirlo en la vida cultural estadounidense (p.186).

Esto implicó un desafío a las convenciones no sólo musicales, sino culturales tanto de Estados Unidos, como de Europa, pues en ambos casos, al igual que pasaría eventualmente con el jazz, significó una ruptura entre lo nuevo y lo viejo; por lo que el ragtime fue acogido por quienes buscaban transgredir o criticar las estructuras de la producción cultural canónica de occidente, al ser un sistema de pensamiento musical diferente. También fue acogido por quienes buscaban algo diferente a las representaciones convencionales de la sociedad eurocéntrica, búsqueda surgida de hechos como la desilusión y rechazo de lo europeo y de los viejos regímenes causantes de acontecimientos como la primera guerra mundial y el consecuente desmoronamientos de los sistemas políticos que esta implicó.

Aunque este tema será abordado más adelante con el jazz, es importante mencionar dicho procedimiento, debido a que fue el ragtime el primero en participar en un proceso de desestabilización en el campo del arte. Además, como Berndt Ostendorf (s.f) plantea, aunque el ragtime actualmente puede parecer música inocente y sin un discurso subversivo, nosotros somos descendientes de una liberación libidinal y musical que el ragtime puso en marcha (Ostendorf, s.f). Entre quienes buscaban otros elementos de identificación alternativa a las convenciones de la cultura occidental, se encontraban principalmente grupos de intelectuales adeptos a las corrientes de vanguardia. Las opiniones sobre éste fueron diversas, desde el principio, Isacoff muestra algunas

Te mete un cosquilleo en la sangre”, dijo el músico Martin Ballman en 1912 (...) Las columnas de los periódicos se llenaron de brazos y piernas que se agitaban espasmódicamente al escuchar la música, como si estuvieran sometidos a descargas eléctricas. El escritor alemán Gustav Kuhl, entre otros, se quejó de que aquella música no se pareciera en nada a un respetable vals de Strauss, sino más bien a un “caballo encabritado imposible de dominar” (Isacoff, 2013, p.184).

Este género musical fue acogido por los discursos que buscaban la subversión, pero también se le dieron características por los grupos que actuaron como agentes reaccionarios frente a su desarrollo. Dichas reacciones fueron legitimadas a través de prejuicios étnicos, tópicos ligados a la sexualidad implícita en el ritmo y la danza de la música y consecuentemente a temas ligados a la moralización y al peligro de

las buenas costumbres de la época²⁰. Podemos ver un ejemplo de una de las tantas reacciones hacia el mismo, mostradas por Isacoff a continuación:

¿Se puede decir que América ha caído bajo el dominio del alma colectiva de los negros gracias a la influencia de lo que se conoce popularmente como música de rag-time?, preguntaba una carta al director publicada en New York Herald (...) Se trataba de un estilo de música, según afirmaba el autor de la carta, "que simbolizaba la moralidad primitiva y las evidentes limitaciones morales de la raza negra" (Isacoff, 2013, p.186).

En su artículo *Modernismo liberador, arte degenerado o reeducación subversiva*, Berndt Ostendorf menciona varias posturas negativas de compositores, críticos y escritores sobre el ragtime y el jazz:

El compositor estadounidense Daniel Gregory Mason recibió al ragtime con el disgusto apropiado: "Purguemos América y el Arte Divino de la Música de este disparate contaminante", el Suizo Hans Muck, director de la Orquesta Sinfónica de Boston, estuvo de acuerdo. "Creo que lo que llamas ragtime es veneno... una persona inoculada con la fiebre ragtime es como una persona adicta a una bebida fuerte ". Otros acusaron que provocó un daño cerebral permanente o que curvaría la columna vertebral y destruiría el sistema nervioso. Además, "su mayor poder destructivo reside en su poder para reducir los estándares morales" (Ostendorf, s.f).

Asimismo, Ostendorf cita parte de la obra *Demoralizing Ragtime Music* (1913) donde se plantea:

¿Se puede decir que Estados Unidos está siendo presa del alma colectiva del negro a través de la influencia de lo que se conoce popularmente como música de "ragtime"?... Si hay alguna tendencia hacia un desastre nacional de este tipo, se debe señalar definitivamente y se deben tomar medidas extremas para inhibir la influencia y evitar el peligro cada vez mayor, si aún no ha ido demasiado lejos... La música evolucionada en "rag-time" o "rag-time" (sic) estadounidense simboliza la

²⁰ En el artículo de Berndt Ostendorf *Liberating modernism, degenerate art, ¿or subversive reeducation?: The impact of jazz on European culture*, es tratado ampliamente el tema de la relación hecha por las clases dirigentes de Europa hacia él ragtime y el jazz con lo negro, lo salvaje, lo sensual, el desenfreno y la falta de moral.

moralidad primitiva y las limitaciones morales perceptibles del tipo negro. Con esta última, la restricción sexual es casi desconocida, y se concede la mayor altitud de incertidumbre moral (*Musical Courier* 66, pp. 22-23, 1913, citado por Ostendorf, s.f).

En algunos casos, las creencias incluían abiertamente a otros grupos culturales y religiosos como los judíos en supuesta complicidad con el naciente género musical:

Un crítico musical de Nueva Inglaterra con una preferencia por la tradición musical europea estuvo de acuerdo [con el disgusto hacia el ragtime] y, en una prosa confusa que refleja su angustia nativista, continuó el argumento definiendo el papel del judío en este infame plan para destruir la América aria. Y también destaca el comportamiento traidor de las clases altas y los nuevos ricos (Ostendorf, s.f).

En el artículo de *Los judíos en Tim Pan Alley* (1982), se hace una relación entre los judíos y los productores de ragtime y se habla de lo denigrante del mismo:

Ragtime es una mera tira cómica que representa vicios americanos. Aquí hay un ruido grosero que surgió del interior de los burdeles y zambullidas, presentado a la manera del Negroide por los judíos con mayor frecuencia, tan popular que incluso los *Vanderbilts* de la alta sociedad bailan en él. Toda esta música sincopada no era americana, es antiamericana. El judío y el yanqui están en la temperancia humana en los puntos polares. El judío tiene extravagancia oriental y brillantez sensual. Sin embargo, ragtime es un reflejo de estos tiempos escandalosos: Es música sin alma (1982, como se cita en Ostendorf, s.f).

Las opiniones mostradas anteriormente implican un miedo al *otro*, una de las reacciones desde el campo intelectual, por el “ataque” que significaba a las estructuras de la cultura occidental, la introducción de dicha música, al respecto Ostendorf se plantea como reflexión:

Sería fácil agregar temores similares de alemanes, ingleses, franceses a tales asaltos culturales provenientes de los "Estados Unidos mestizos". Pero ¿por qué fueron con el jazz y el ragtime?, tipos de música que parecen tan inocentes e inofensivos hoy en día ¿provocan tales estallidos de un final apocalíptico? Una breve fenomenología del jazz puede servir para reconstruir la naturaleza de la

colisión entre "Europa" y "África" a fin de comprender tanto la ansiedad del internacional fundamentalista que diagnosticó y temió el poder subversivo del lenguaje del jazz, como también una gran atracción para todos los disidentes no estadounidenses, para los occidentales y orientales, para el mundo árabe, para los indios o japoneses, y en particular para los europeos (Ostendorf, s.f).

Aunque cabe resaltar que, desde sus orígenes, no sólo "los blancos" disfrutaban del rag hecho por la comunidad afroamericana, pues en su desarrollo participaron también músicos blancos.

Vemos así que sus orígenes muestran su doble procedencia, realizada con medios de producción (instrumentos) tanto europeos como africanos, pero teniendo como principal marca, su origen en las clases subalternas: descendientes de esclavos en su mayoría y migrantes que forman dicho elemento cultural con aportes ligados a su conocimiento y concepción del mundo, creaciones hechas con el propósito del entretenimiento y la innovación musical. Sin embargo, al ser reconocido por las clases dominantes, en el ámbito económico y de los intelectuales del campo de la producción restringida (como el caso de Debussy), trae su consecuente difusión, comienza la creación de un discurso que permite la paulatina entrada del ragtime a presentaciones en espacios consagrados.

Historiadores y músicos coinciden en que el elemento que le faltaba al ragtime para volverse jazz era la improvisación, al respecto Berendt plantea:

Los pianistas que tocaban ragtime tenían swing, pero ni improvisación ni sonoridad de jazz. Las bandas de la antigua Nueva Orleans sí tenían sonoridad de jazz, pero tenían más ritmo de marcha que swing, y una forma de improvisación colectiva que tarde o temprano conducía a arreglos una y otra vez repetidos (Berendt, 1994, p.698).

La improvisación es hecha por el intérprete tomando como punto de partida ideas musicales expresadas anteriormente en una composición, formando líneas melódicas con melodías de la canción o con la armonía que forma parte de la

canción. Aunque la improvisación es un elemento característico del jazz, es un elemento presente en todo el desarrollo de la historia de la música.

1.2 El jazz de Nueva Orleans y de Chicago

Es necesario explicar parte del proceso social por el que pasó la ciudad de Nueva Orleans a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, para poder entender los aspectos sociales que permitieron el desarrollo del jazz.

Nueva Orleans era una mezcla de diversas tradiciones, debido a factores como el haber pertenecido con anterioridad al dominio español y francés, antes de la compra de la Luisiana por parte del gobierno estadounidense al gobierno francés, a inicios del siglo XIX, también como producto del proceso de colonización de Norteamérica, que incluyó la migración forzada de grupos humanos de África, para entonces, convertidos en descendientes de los esclavos liberados tras la guerra de secesión y de migrantes que llegaron como colonizadores, procedentes de diversas partes de Europa y Asia, debido a sus propiedades como ciudad portuaria y ferroviaria, volviéndola consecuentemente un polo comercial.

Por lo tanto, fueron amplios los elementos culturales que convergían en dicha sociedad, podían encontrarse desde compañías de ópera, music halls, de tradición europea, hasta espacios donde las tradiciones africanas eran expresadas. Para Berendt:

Todos los migrantes, voluntarios e involuntarios, amaban por lo pronto su propia música (...) Se cantaban canciones populares inglesas, se bailaban danzas españolas, se tocaba música folclórica y de ballet francesa, se marchaba al son de las bandas militares, cuyo modelo era en todo el mundo la banda prusiana, de las iglesias se escuchaban los himnos y corales de anglicanos y católicos, de bautistas y metodistas, y en todos los sonidos se mezclaban los *shouts* -los gritos cantados de los negros- sus bailes y sus ritmos (Berendt, 1973, p.18).

El escritor Joachim Berendt categoriza 4 principales razones por las que Nueva Orleans fue tan importante para el desarrollo del jazz:

La antigua cultura urbana franco hispánica de la ciudad del Delta; las tensiones y diferencias que se produjeron por las circunstancias de que en Nueva Orleans se hallaban frente a frente dos poblaciones negras muy distintas entre sí; la rica vida musical de la ciudad en lo que se refiere a la música de arte y diversión europea, a la que se enfrentaban constantemente los negros y el hecho de que todos estos elementos disimiles fueran reunidos en Storyville, el barrio de las diversiones de la ciudad, con sus innumerables “establecimientos” de toda clase, sin prejuicios y sin diferencias de rango (Berendt, 1993, p. 20).

Las comunidades afroamericanas eran un grupo heterogéneo culturalmente, ya que había diferencias importantes hechas por las múltiples tribus a las que pertenecieron como habitantes de África y por otra, estas comunidades se distinguían por su procedencia en el continente americano, ya sea como esclavos (o descendientes de) recién liberados o como negros más allegados como comunidad a la tradición colonial francesa.

Dicha división se debió a que las comunidades afroamericanas asentadas en el territorio francés de Norteamérica de inicios del siglo XIX fueron libres tiempo antes que las comunidades pertenecientes a los Estados Unidos (debido a su ascendencia mestiza-francesa), ejerciendo trabajos como el de comerciantes y contando con una instrucción. Ellos habían conocido y se habían apropiado de parte de la cultura francesa, incluyendo elementos culturales como instrumentos musicales; “en las *soirées*, organizadas por los afroamericanos, llamados entonces “gentes libres de color, se bailaba el *coonjai*, un género del minueto” (Delannoy, 2003, p.31).

El otro grupo se componía de descendientes de esclavos recién liberados tras la guerra de secesión. Por haber sido esclavos, tenían la cultura africana más arraigada que cualquier otra, ellos pertenecían en su mayoría a la clase trabajadora. A pesar de que los dos grupos provenían de África, no se identificaban como parte de una sola y homogénea comunidad.

Podemos decir que desde las primeras décadas del siglo XIX existieron en Norteamérica representaciones objetivas de la alta cultura europea, proporcionada primero por los colonos franceses y después continuadas por los *creoles*²¹. De hecho, eran los creoles junto a los negros, quienes proporcionaban la música de la sociedad de Nueva Orleans y sus festividades: bodas, reuniones sociales, el festival *Mardi Gras* (de influencia francesa) y sus funerales.

Por lo tanto, debido a la influencia europea, en la ciudad se encontraban muchos espacios dedicados a la producción de música académica: music halls, salas de concierto, así como compañías de ópera y orquestas sinfónicas; en dichos espacios, la música europea era reproducida y producida por la comunidad *creole* de tradición francesa.

Delannoy (2003) considera que los criollos franceses, al ser descendientes de franceses, habían sido educados académica y musicalmente a la manera europea. Esta comunidad se distinguió por su tolerancia y menor tendencia a la segregación con otros grupos étnicos; de hecho, se puede afirmar que los grupos étnicos habitaban sin conflicto, hasta que a mediados del siglo XIX entraron leyes con intención de segregación, en las que a las personas de color se les consideraría “negro”, en 1896 se legalizó la segregación racial (p.31).

Ocurrirá otro hecho considerado de importancia por parte de los historiadores del jazz y que representa el fenómeno de la apropiación de medios de producción ajenos a la cultura²². Al terminar la guerra de Secesión, los instrumentos usados por las bandas militares de los ejércitos contendientes terminaron abarataados en las tiendas de empeño, lo que contribuyó a que las comunidades afroamericanas pudieran acceder a dichos instrumentos, acercándolos aún más a los elementos culturales de la música europea.

²¹ Criollos de origen francés.

²² Desde las dinámicas de apropiación cultural de Guillermo Bonfil Batalla.

Es en este panorama, en el que los músicos negros itinerantes se vuelven miembros de las bandas de música popular que, con corneta, trompeta, trombón, tuba, contrabajo, guitarra y clarinete, interpretan la música de los creoles franceses “a la manera” africana (o sea usando ritmos, acentos y fraseos de la música africana), por el resto de la ciudad de Nueva Orleans. El piano también comienza a pasar por el mismo proceso, pero en los bares, burdeles, cantinas y salones de baile de la ciudad, especialmente en el distrito de Storyville, donde se interpretaba la música europea a “la manera” africana. De hecho, para autores como Isacoff (2013) el mal estado de los pianos de los burdeles de Storyville provocaron que los intérpretes buscaran recursos como tocar acordes con muchas notas o doblar las líneas melódicas para poder producir sonido (pp. 254-255), lo que contribuyó al característico sonido que daría paso al jazz en Nueva Orleans.

La importancia de Storyville reside en haber sido un distrito de Nueva Orleans en el que se toleraron los excesos que se llevan a cabo en la vida nocturna, que era amenizada por los músicos en burdeles, bares y salones. Cabe resaltar que los primeros jazzistas en ser reconocidos por la historia del jazz pasaron por el distrito de Storyville, como es el caso de Buddy Bolden y Ferdinand Joseph LaMenthe, conocido como Jelly Roll Morton.

Desde su creación a finales del siglo XIX la zona se concibió por parte de las autoridades municipales como zona de tolerancia para la prostitución, la zona estaba situada muy cerca de del barrio francés habitado por los creoles franceses.

Otro espacio de tolerancia que sirvió para la reproducción de los elementos culturales de la cultura afroamericana fue la plaza conocida como “Congo Square”, otra zona de Nueva Orleans donde a las comunidades de descendencia africana se les permitía realizar reuniones y festejos con sus tradiciones africanas, como la música y el baile. Esta zona que resistió a los embates del puritanismo, ya que a lo largo de su existencia se llevaron a cabo medidas de restricción y censura.

Es en esta “mescolanza” de tradiciones, elementos artísticos y costumbres que surge el jazz en la ciudad de Nueva Orleans, cuando los músicos de la ciudad

comienzan a incorporar distintas formas musicales que encuentran su medio de expansión y difusión en la actividad de la música popular. El compositor y pianista John Valeiro define así al jazz de nueva Orleans:

Alrededor del año 1900, una nueva clase de música “sincopada” nació en Nueva Orleans, esta fue llamada jazz. Elementos del blues y otras músicas afroamericanas tradicionales - como spirituals, pregones de campo y canciones de trabajo- se fusionaron con elementos de ragtime clásico y música de marcha, para crear un único y diferente género musical, en algunas formas, el jazz se parecía al ragtime clásico, pero su feel, sonido y métodos fueron muy diferentes, mientras el ragtime fue estricto, el jazz no, mientras el ragtime fue escrito, el jazz fue improvisado²³ (Valeiro, 2003, p. 26).

Musicalmente el jazz de Nueva Orleans se caracteriza por hacerse en un compás (ritmo) de 4/4, mientras que el ragtime se hacía en 2/4; en el jazz no predominan los *beats* (pulsos) débiles; los acentos o puntos fuertes que en la música europea y en el ragtime se incorporan en los tiempos fuertes 1 y 3, en el jazz pasan a los tiempos débiles 2 y 4; mucha de su música se compone, interpreta e improvisa con la estructura de doce compases del blues; se incorporan elementos como las “notas de blues²⁴” y se incorporan ritmos latinoamericanos como el “ritmo de habanera”, elemento que músico Jelly Roll Morton llamaba “la cosa española”.

Es así como, desde la primera década del siglo XX, puede hablarse del surgimiento de un nuevo género musical en Nueva Orleans y sus alrededores, como producto del pluralismo cultural donde los elementos sociales, musicales y tradicionales explicados anteriormente, dieron forma al jazz. A pesar de ser un género creado por

²³ Around the year 1900, a new kind of “syncopated” music was born in New Orleans. It was called jazz. Elements of blues and other traditional African American music – such as spirituals, field hollers, and work songs- merged with elements of classic ragtime and march music to create a different and unique musical genre. In many ways, jazz resembled classic ragtime, but its feel, sound, and methods were very different. Whereas ragtime was strict, jazz was loose; whereas ragtime was written down, jazz was improvised (traducción propia).

²⁴ Notas correspondientes al intervalo de tercera menor y séptima menor de una escala.

elementos africanos, esto no excluyó a los músicos blancos de su desarrollo y creación.

Es importante mencionar que los músicos reconocidos por sus aportes al jazz de Nueva Orleans tuvieron una formación en música clásica europea. Isacoff (2013) menciona que Louis Armstrong (1901-1971) la estudió en su niñez, en una casa para niños de color, donde conoció la música de Bach, Liszt, Rachmaninoff, Mahler y Haydn (p.20); Jelly Roll Morton, quien se declaró inventor del jazz y afirmaba que los demás músicos solo copiaban su estilo y la música que el inventó, declaró en una entrevista en 1938 “Obtienes las mejores ideas para música de jazz escuchando las grandes óperas, sinfonías y oberturas’ (...) y afirmo que el jazz era un arte de la mejor calidad” (Isacoff, 2013, p.23), asimismo, declaró tener influencias de óperas ligeras y de música del compositor Antonín Dvorak (1841-1904). En esto podemos ver la relación de los pioneros del jazz con la música clásica mediante su educación.

Los músicos de jazz, la mayoría sin una educación musical formal, comenzaron a mirar a Europa, como rumbo a seguir para el desarrollo de su proceso creativo. Isacoff dice al respecto: “En Estados Unidos el jazz prosperaba gracias a generaciones de músicos autodidactas (...) que le proporcionaron un ritmo, inteligencia y dominio técnico, al tiempo que elevaban su complejidad armónica con la mirada puesta en los compositores europeos” (Isacoff, 2013, p.24); aunque dicha relación se dio de forma dialéctica, pues también algunos músicos consagrados de la música europea miraron al jazz para el desarrollo de su música.

Como hemos podido ver, el jazz desde sus orígenes tuvo una relación con los elementos de la música clásica europea, empezando por los medios de producción del jazz (los instrumentos musicales, el sistema tonal, la notación musical), así como elementos y técnicas de composición, sin embargo, su reconocimiento o inclusión como arte equiparable a la música clásica aún distaba de presentarse. Retomando los planteamientos teóricos de Pierre Bourdieu, para que un elemento artístico forme parte del campo de la producción restringida, es necesario que este sea

reconocido como un arte autónomo. A continuación, será tratado el tema del proceso de introducción del jazz a los espacios de consagración y conservación y su reconocimiento como arte autónomo en las primeras décadas del siglo XX en Estados Unidos y Europa.

El jazz provino de las clases subalternas²⁵, en el contexto de una sociedad pluricultural con gran influencia por su ubicación portuaria, también fue una sociedad que dejaba de ser completamente campesina, para dar paso al proceso de industrialización de los Estados Unidos, contexto en el que en la sociedad hay una división más marcada de los estratos sociales por lo que, consecuentemente, la sociedad industrial es también una sociedad en la que la cultura se crea y difunde de manera estratificada en los diferentes grupos y clases sociales.

Como se indicó anteriormente, con el ragtime se inicia el proceso de consagración de la música popular originada en Estados Unidos, al introducirse en los espacios de consagración: lugares destinados a difundir, conservar y producir el arte culto, también el rag comenzó a ser asimilado tanto por los compositores de música como por la crítica, elementos importantes para una práctica artística en vías de consagración. Se considera importante para la investigación mostrar datos históricos sobre el proceso de inclusión del rag y del jazz al arte legítimo.

Hay vestigios sobre la aparición del jazz en dichos lugares, desde la primera década del siglo XX, lugares de producción, donde el jazz va a adquirir más elementos y formas de la música seria europea, como es la orquesta. El músico y compositor James Reese Europe es uno de los primeros ejemplos de esta relación; músico de formación clásica, estudió en el conservatorio de Leipzig durante la primera década del siglo XX, fue fundador de la primera orquesta negra de jazz la que se tiene conocimiento en Nueva York, con una música que oscilaba entre el jazz y el ragtime, indirectamente fue influencia para la introducción del jazz en Europa, dirigiendo bandas militares en los campos de batalla de Francia y reconocido por participar en

²⁵ Clases sociales que están bajo la dirección política de una clase dominante y que, a pesar de ser dominadas, encuentran espacios de resistencia y negociación frente a las clases dirigentes.

ella con un conjunto de músicos. Isacoff (2013) menciona que anterior a ello, Reese formo la Clef Club Orchestra, compuesta por una formación de más de 100 instrumentos, con dicha orquesta se presentó en el Carnegie Hall en 1912, puede ser que dicho concierto sea la primera vez conocida en la que el jazz se presentó en una sala de concierto, en dicho evento inclusive no se aplicó la segregación racial que era vigente, por lo que no se llevó a cabo la separación de las butacas (p.246).

Antes de que se llevaran a cabo las primeras grabaciones de jazz, lo que se conoce de la música que se interpretaba en ese entonces, se debe en su mayoría a los registros de los rollos de pianola y a las partituras de la época. Las primeras grabaciones de jazz, consolidado ya como un género propio, se llevaron a cabo en Nueva York, el año de 1917, por la Original Dixieland Jazz Band que hace las primeras grabaciones, siendo estas los temas "*Livery Stable Blues*" y el "*Original Dixieland One Step*". Es importante destacar que la formación de dicha banda se componía de músicos blancos y no afroamericanos, siendo probablemente consecuencia directa de las medidas de segregación racial imperantes en Estados Unidos.

En ese mismo año, los Estados Unidos entrarán a la primera guerra mundial, debido al hundimiento de sus barcos por parte de submarinos del Imperio Alemán, presión internacional y la tentativa de dicha potencia hacia México de iniciar un conflicto con los Estados Unidos, lo que provoca que en junio de 1917 las primeras tropas estadounidenses crucen el atlántico dirección a Europa, como consecuencia, algunas ciudades portuarias serán convertidas en bases militares, como es el caso de Nueva Orleans.

Al convertirse en base militar, son aplicadas en la ciudad medidas ligadas a la disciplina castrense, lo que consecuentemente lleva a la clausura del distrito de Storyville, a pesar de las protestas de las autoridades locales. Para la historia del jazz, se considera importante este acontecimiento, pues provocó que los músicos

del distrito se desplazaran a las ciudades que ofrecían nuevas oportunidades, una de esas fue la ciudad de Chicago²⁶.

El Chicago de 1920 se convierte en un espacio de tolerancia, regido por los gánsters, donde los bares ilegales abundan y el jazz prospera. En dicha década surgirán también en Chicago, un grupo de músicos que serán conocidos como los *Chicagoans*²⁷: músicos blancos de formación académica que acoplan el jazz a su interés y a su repertorio; cuando a finales de los años 20 estos músicos se establezcan en Nueva York, su estilo será conocido como “el estilo de Chicago”; asimismo, en 1920 se crearan las primeras emisoras de radio comercial por la Westinghouse Electric Corporation.

Por lo tanto, en dicha época estamos frente a dos fenómenos importantes para la investigación: el desarrollo del estilo de jazz que ya había surgido en Nueva Orleans con sus músicos sin una formal educación musical académica y la formación de otro estilo en Chicago de la mano de músicos con una formación académica. Es necesario mencionar que, aunque estos dos estilos cobraban gran importancia, el ragtime y el jazz aun no eran relegados del gusto popular estadounidense.

Mientras que algunos de los músicos de Nueva Orleans no sabían leer partituras (sin perder de vista la relación que hubo con la música europea) y no tenían una formación académica, los músicos formados en la escena de Chicago ya contaban con una preparación académica y profesional que permitió los primeros pasos hacia una nueva experimentación musical dentro del jazz.

Para las dos primeras décadas del siglo XX, Chicago es un importante polo industrial (y por lo tanto, medio de producción material) de los Estados Unidos, por lo que atrae a jóvenes de distintas partes del país, consolidando así una clase trabajadora que, debido a las oportunidades laborales de la época, hace una demanda de entretenimiento nocturno para su momento de ocio, contribuyendo a

²⁶ Parte de este fenómeno es reflejado en la película “*New Orleans*”: Lubin Arthur (1947). Nueva Orleans. Estados Unidos: Majestic Productions

²⁷ Son músicos de formación académica, entre sus representantes están Eddie Condon, Benny Goodman, Pee Wee Russel y Gene Krupa.

formar los “*bright light district*” en la ciudad; distritos donde bares, cafés, cines, cabarés y salones de baile son alojados. Así, a la vez que son atraídos jóvenes proletarios, Chicago se vuelve uno de los principales destinos de los músicos del delta del Misisipi y Nueva Orleans, debido a las oportunidades de trabajo en dichos centros nocturnos. Otra razón por la que Chicago será una ciudad atractiva para la actividad musical, será porque a partir de 1923 crece la posibilidad de grabar discos en dicha ciudad, contribuyendo a la formación de nuevos medios de producción cultural.

La grabación de discos está sujeta a las decisiones de quienes detentaban los medios de producción de los discos, los primeros discos de jazz son también, por tanto, el reflejo de los intereses de parte de los grupos encargados de los medios de producción en la música popular estadounidense de inicios del siglo XX. El jazz captará la atención de dichos grupos por la popularidad que comenzó a adquirir y por sus posibilidades como música de entretenimiento, por lo que no hay una remarcada carga política, como adquirirá posteriormente.

En ese escenario, en el año de 1921, en el barrio de Harlem (Nueva York) se creará la primera compañía de discos dirigida por afroamericanos destinada en un principio a incentivar la producción de discos de jazz y blues; posteriormente Harlem será otro punto de gran importancia para el desarrollo del jazz, durante los años 30.

El músico y compositor Paul Whiteman (1891-1967) será clave para la inclusión del jazz a la sala de concierto; músico representante del jazz del estilo Chicago, que según David Ron (1998) para 1922, tendrá 3 millones de copias vendidas de su primer disco y es el pionero en hacer un jazz sinfónico (p.36). Se considera que la influencia de Whiteman contribuyó a introducir el jazz a mayores audiencias, al hacerlo de una manera “refinada” durante la segunda y tercera década de ese siglo. Aunque en su mayoría Whiteman contrató músicos blancos y su música era prominentemente escrita, permitió pequeñas improvisaciones en sus arreglos.

Junto a la radio y los discos otros medios de producción de importancia son la música impresa y las grandes salas de concierto, estas últimas son de gran

importancia para llevar a cabo la consagración de un bien artístico. Sobre la música impresa fue importante el papel del grupo conocido como el *Tin Pan Alley*.

Se le denomina así al conjunto de editores, productores y compositores musicales centrados en la ciudad de Nueva York. El grupo tuvo la hegemonía de la música durante cuarenta años, hasta que su importancia fue mermada por la crisis de 1929. Sus antecedentes se remontan a finales del siglo XIX, reconocidos primero por la impresión y edición de baladas, libretos de opereta, marchas, valeses y *coon songs*, se interesaron posteriormente a la difusión del ragtime, el blues y el jazz.

La agrupación de empresas que lo conformaron, a su vez impulsaron un mayor control de los derechos de autor y el copyright, promoviendo la formación de asociaciones de publicistas y autores. Entre sus aportaciones más destacadas está la revolución que llevaron a cabo al incluir en los cuadernos de partituras elementos más visuales: ilustraciones en las portadas de las partituras. Dicha agrupación de empresarios también pagará derechos de autor a varios músicos de jazz, impulsando sus carreras al convertir su música en una “digna” para imprimirse, entre ellos estará el compositor judío George Gershwin, quien al promover su carrera contribuirá a la consagración del jazz.

1.3 Irrupción del “jazz sinfónico”

En 1924 se lleva a cabo en el Aeolian Hall²⁸ de New York el concierto titulado *An Experiment in Modern Music* dirigido y organizado por Paul Whiteman, donde se reunieron celebridades del momento y compositores, entre los que Carpentier (2002) menciona a Walter Damsroch, Jascha Heifetz, Kreisler, Rajmaninov y Stokovsky. (p.172). En ese concierto se presenta una obra de “jazz sinfónico” que combinara elementos del jazz y el blues con orquestación, recursos pianísticos de Franz Liszt y los impresionistas franceses: la “*Rhapsody in Blue*” compuesta por George Gershwin. Parte de las intenciones del concierto fueron demostrar la

²⁸ El Aeolian Hall fue construido en 1912 por la Aeolian Company de pianos, dicho espacio se presentó también a compositores como Sergei Prokofiev y Sergei Rachmaninoff.

evolución de la música popular nacional (estadounidense). Respecto a la década de los 20 y a George Gershwin, Alejo Carpentier afirma que:

En los años de 1920-1930 se sitúa la Edad de Oro del Jazz, es el momento en el que surgen los prodigiosos especialistas que son Armstrong, Duke Ellington, Benny Goodman (...) Y es la época finalmente en la que el jazz encuentra en el Gershwin de Porgy and Bess su más fino interprete inspirando también operetas de gran importancia (Carpentier, 2002, p.178).

El concierto de 1924 es la primera unión entre el gran arte y la música popular estadounidense. Como se ha demostrado anteriormente, hubo desde los orígenes del jazz, presentaciones en salas de concierto y unión de elementos de la música académica con dicha práctica, sin embargo, una unión completa no se había presentado anterior a dicho concierto y, la presentación de un concierto con la intención de mostrar la unión de la música sinfónica con el jazz, no se había realizado, hecho que para la investigación se considera el reconocimiento legítimo del jazz al campo de la producción restringida.

Paul Whiteman and His Orchestra

THEY WILL SOON BE HERE

Paul Whiteman and His Concert Orchestra

At the Soldiers and Sailors Memorial Hall. Hear them, in person, then buy His Victor Records From Us. We have just put in a complete line of Victorrolas and Victor Records.

L. E. HALL MUSIC CO.
Phone 569. 119 East Lee St.

PAUL WHITEMAN and His ORCHESTRA in Person

With a Victorrola and His Victor Records you can have a **Whiteman Concert**

SOME OF HIS LATEST DANCE RECORDS

HIS CONCERT NUMBERS

Subbanks Music Co.

Auditorium Tomorrow Night at 8:15

boletín del 3 de febrero de 1925 sobre el concierto de Paul Whiteman, obtenido de *George Gershwin's Rhapsody in Blue: Performances and Recordings in the 1920s. Part 1. The United States.* de Albert Haim

El uso de recursos y técnicas de la música clásica con la intención de innovación estarán presentes en las obras de los músicos de jazz de época. Otro ejemplo es el uso de la armonía impresionista de parte del trompetista y compositor Bix Beiderbecke en su pieza "in a mist", estrenada en 1927.

Así, en la década de los años 20 el jazz se consolida en los Estados Unidos como su música popular, con presencia en bares, reuniones sociales, cafés, cines y salones de baile, en barrios populares, al mismo tiempo que surge una versión más elaborada y refinada, que será presentada en los grandes espacios dedicados al arte y en lugares cosmopolitas como los distritos de luz, donde se desarrollara la siguiente evolución del jazz en la década de los años 30: la era de las big band. El investigador Jesús Flores y Escalante señala que en esa década se crean dos formas de jazz estadounidense, describiéndolos como:

El (jazz) negro original (de los ghettos afroamericanos) y el blanco (intuido y retomado por los extraordinarios músicos judíos de la revista norteamericana) a través de las bellas y bien diseñadas partituras de las casas comercializadoras de música, de los rollos de pianola y, en especial, de los discos de 78 revoluciones por minuto de 10 y 12 pulgadas que circularon profusamente por todo el continente (Flores, 2011, p.75).

¿qué podemos presenciar aquí?, cuando una “facción” del jazz, blanco y burgués se consolida y es acogido por parte de la clase dirigente, reuniendo también características de la música clásica de occidente (siguiendo así las reglas de la tradición), es cuando se presenta en las grandes salas de concierto, siendo presentado en su vertiente “blanqueada” y por lo tanto legítima, frente a las clases dominantes económica e intelectualmente.

1.4 En defensa del jazz

El reconocimiento del jazz se va a dar en distintas ramas de las bellas artes y del arte popular en vías de consagración como era el caso del cine; en la literatura, en el año de 1926 encabezada por Langston Hughes, surgirá una corriente de poesía negra que tendrá como principal inspiración al mismo; en el arte plástico José Miguel Covarrubias “El Chamaco” hacia interpretaciones plásticas de escenas que se vivían en Harlem; en el cine, el 6 de octubre de 1927 en el Warner Theatre de Nueva York, se estrena la primera película con audio que tendrá al jazz como tópico “*The Jazz Singer*” con el entonces famoso Al Jolson, la película tratará sobre el miembro de una familia judía ortodoxa que decide convertirse en cantante de jazz.

Mientras tanto, en el campo de la alta cultura de Europa, el jazz comienza a ser centro de atención, con el surgimiento tanto de detractores y partidarios, estos últimos lo veían como “una expresión cabal de los tiempos, y, muy en particular, de lo norteamericano” (Carpentier, 2002, p.172).

Para Alejo Carpentier (2002), Stravinsky fue el primer “gran compositor del siglo” que sin fobias vio el potencial creativo y revolucionario del jazz (p.177), incorporándolo en algunas composiciones como “*piano rag music*”, “*Rag para quince instrumentos*” y “*la historia del soldado*”.

En 1920 es escrito el primer ensayo serio sobre jazz, es hecho por el compositor Darius Milhaud, que también compone un *ballet* con grandes influencias de jazz titulado “*La creation du monde*” y “*Tres Rags caprices*”. Respecto a estos dos compositores y su relación con él, Carpentier indica:

En ese momento de titubeo ante una manifestación musical arrabalera cuyos valores eran ya admitidos por Stravinsky y Milhaud, mientras otros se creían en el deber de denunciar sus “acentos salvajes”, su frenesí, “su barbarie”, todo un grupo de heterogéneo de artistas nuevos salía en su defensa, viendo en el jazz una expresión cabal de los tiempos, y, muy en particular, de lo norteamericano (Carpentier, 2002, p.172).

Otras obras de compositores de música académica con influencias en la música afroamericana, de las primeras décadas del siglo XX son los citados “*Golliwogg’s Cakewalk*” y “*Le Petit Negre*” de Claude Debussy y los citados por Carpentier (2002) “*Concertino*” de Honegger; “*Mahagonny y los siete pecados capitales*” de Kurt Weil; La “*Suite 1922*” de Paul Hindemith; la ópera “*Johnny dirige el baile*” de Ernst Krenek; el *ragtime* de “*Parada*” de Eric Satie; fragmento de las “*Corazas*” de Francis Poulenc; “*Rascacielos*” de John Alder Carpenter y el concierto para *jazz band* y orquesta de la ópera “*Lulú*” de Alan Berg (p.166).

1.5 El jazz dentro de los espacios de consagración estadounidenses

Después del concierto de 1924 en el Aeolian Hall, el jazz fue incluido en diversas salas de concierto donde se presentaba la música “del gran arte”, iniciando así el comienzo de su consagración como una práctica artística legitimada. A continuación, se menciona dos de esos conciertos, considerados de importancia en las décadas en las que fueron realizados, por las diversas reacciones que despertaron y por ser claves en la inclusión del mismo género como arte autónomo, por los discursos que contenían. Cabe resaltar que el estilo que predominó en las salas de concierto de los Estados Unidos durante la década de 1920 fue el jazz refinado de Paul Whiteman y de George Gershwin, siendo pioneros en la formación de las grandes orquestas de jazz.

El primero es el “*The Famous 1938 Carnegie Hall Jazz Concert*”, encabezado por Benny Goodman, el 16 de enero de 1938. A pesar de ser realizado en ese año, fue lanzado como disco en 1950 y fue de los primeros discos en vender millones de copias alrededor del mundo, fue la primera vez que una orquesta de jazz se presentó en el Carnegie Hall²⁹.

Para el crítico Eder Bruce, dicho evento fue un parteaguas ya que lo consideró “el concierto de jazz o música popular más importante de la historia: la fiesta de “despegue” del jazz al mundo de la música respetable³⁰” (citado por “*this week in history*”, 2018). El crítico John Fordham mencionó sobre el concierto:

El resultado notable fue que la gran banda de Goodman, más los solistas invitados de las orquestas Duke Ellington y Count Basie, rompieron el molde el 16 de enero de 1938 y tocaron una canción totalmente improvisada, (...) Concierto de jazz realizado en el templo de la autoridad musical de la cultura estadounidense blanca: el Carnegie Hall de Nueva York. Aunque al principio un público que no estaba familiarizado con el jazz se sentía incómodo con los bordes irregulares de la música, la informalidad y la atmósfera de la sesión de improvisación al principio, al final

²⁹ Ubicada en New York, era considerada en ese entonces la sala de concierto más famosa e importante de producción y difusión de música clásica.

³⁰ The single most important jazz or popular music concert in history: jazz’s “coming out” party to the world of “respectable” music (traducción propia).

estaba extático. (...) fue el concierto de música popular más importante en el siglo XX³¹ (citado por *this week in history*, 2018).

Vemos así que la crítica vio como hecho importante el concierto de Goodman al haber introducido al jazz a un espacio de consagración cultural (Bourdieu), rompiendo de forma indirecta con los esquemas de segregación que aún estaban vigentes en la década de los treinta, al permitir la participación de músicos negros en dicho recinto: entre ellos participaron Buck Clayton, Count Basie, Johnny Hodges, Harry Carney, Lester Young y otro gran innovador en la historia del jazz: Duke Ellington.

En 1943 Duke Ellington (1899-1974), jazzista representante del estilo swing y de las grandes orquestas de jazz, presentó el concierto "*Black, Brown and Beige*" en el Carnegie Hall.

El músico, investigador y promotor cultural Ajay Heble (2012) señala que la importancia de analizar el concierto es que este despertó una gran controversia en quienes estaban en favor y en contra del jazz, reavivando el debate entre lo "culto y lo popular" en el género, debido a que Ellington mezcló en el concierto elementos de la cultura africana: técnicas, adaptación de instrumentos para emitir sonidos "selváticos" y discursos sobre África entre canciones con elementos de la música orquestal de la música clásica de occidente. Para Heble, dicha presentación significó una ruptura de la división "culto-popular".

Otro artista perteneciente al campo del gran arte que veía el potencial de cambio en el jazz y hacia una sutil crítica a lo "rígido" de la música académica, fue el director de orquesta Leopold Stokowski, al que Ostendorf hace referencia:

JA Rogers en su artículo "*Jazz en casa*" para *The New Negro* (1925) cita al conductor clásico Leopold Stokowski: Los músicos negros de América están jugando

³¹ The remarkable result was that Goodman's big band, plus guest soloists from the Duke Ellington and Count Basie orchestras, broke the mold on January 16, 1938, and played a full-on, extensively improvised (...) concert in the temple of white American culture's musical authority New York's Carnegie Hall.... Though an audience mostly unfamiliar with jazz was uncomfortable with the music's ragged edges, informality and jam-session atmosphere at first, by the end it was ecstatic, (...) it was the most significant concert of popular music in the 20th century (traducción propia).

un gran papel en este cambio. Tienen una mente abierta y una perspectiva no sesgada. No se ven obstaculizados por las convenciones o tradiciones, y con sus nuevas ideas, su experimento constante, están causando que la sangre fluya por las venas de la música. Los músicos de jazz hacen que sus instrumentos hagan cosas completamente nuevas, cosas que los músicos terminados aprenden a evitar. Son pioneros en nuevos reinos (Rogers, 1925, citado por Ostendorf, s.f).

1.6 Los años 40 y la irrupción del bebop

La búsqueda de la autonomía del artista comenzó a tener forma en otra expresión dentro del mismo jazz, un movimiento que surgió como reacción a la vasta popularidad de las big band de jazz; corriente de jazz más popular desde finales de los años 20 hasta finales de los años 40 en Norteamérica, en un momento en el que todo lo que tuviera la palabra swing en su nombre era vendido con éxito. Una popularidad que subordinaba a la música negra a los intereses comerciales y consecuentemente “condenaban” la mayoría de las veces al músico a interpretar música de baile y entretenimiento.

Es en ese panorama que músicos de distintas partes de Estados Unidos, especialmente de Kansas y Harlem, desarrollan un estilo de jazz diferente al convencional, el cual será conocido como bebop, nombre que deriva según Joachim Berendt (1973) de una expresión onomatopéyica del intervalo de la quinta disminuida (p. 35). El auge y el apogeo del bop podemos ubicarlos en finales de los años 30 y en la década de los años 40, el bebop recibió críticas negativas en sus inicios de parte de los medios e incluso de los mismos (en ese entonces) músicos famosos de jazz, por ejemplo, Ted Gioia (2012) cita que el compositor Cab Calloway se refirió despectivamente al bebop como “música china” y Louis Armstrong se refirió a esa nueva música como: “todos esos acordes extraños que no significan nada (...) no hay una sola melodía que se pueda recordar ni ningún tipo que se pueda bailar” (p. 290).

En la dimensión musical, el Bop hace un cambio en el uso de la armonía, haciendo exploraciones en el cromatismo, cuando convencionalmente se usaba la armonía diatónica, hace uso de notas alteradas; especialmente la quinta disminuida;

sustitución de acordes; uso de acordes extendidos de novena, onceava y treceava; empleo de escalas modales y de tonos; el uso de líneas melódicas irregulares, interrumpidas e incompletas y reincorpora la estructura de doce compases del Blues, haciendo de lado las intenciones de hacer del jazz una músicaailable o que pudiera cantarse. Los impulsores más importantes del Bop son Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Art Tatum y Bud Powell.

Heble (2012) cita a Geroge Lewis, quien plantea que el surgimiento del bop quitó los obstáculos del camino del jazz para que este fuese considerado “música moderna” y una forma elevada de arte, pero haciéndolo en oposición a las teorías racistas del arte culto que rechazaban y negaban las formas de influencia afroamericana (p.234), contribuyendo también al rompimiento de la imagen del jazz como mero producto de la cultura de masas y como antónimo de la música de alta cultura europea.

El bebop es un estilo de jazz que implica marcadamente algo más allá de la dimensión musical y de la moda y el ocio, pues se le relaciona a un estilo particular de vida que se identifica con lo *outsider*³², implicando una manera distinta de ver la vida, más allá de los estándares del “sueño americano”, incluye también una estética *Hipster*³³. Los músicos de bop se movieron e identificaron con otros excluidos del *status quo* de la sociedad estadounidense de la segunda posguerra, como homosexuales, drogadictos y artistas marginales. De hecho, el bebop tuvo una estrecha relación con el movimiento *beat*³⁴, también tuvo una relación con un movimiento filosófico que adquirió popularidad a mediados del siglo XX: el Existencialismo. Los intelectuales que se apropian del jazz³⁵ establecen una relación entre esa expresión musical con los planteamientos filosóficos del

³² Tomando como referencia el concepto según el sociólogo Howard Becker, nos referimos al marginal de la sociedad, al excluido por no seguir las normas establecidas.

³³ La estilística “hip” o “Hipster” hace referencia a la forma de vestir de los jazzistas de *bebop*: barba de chivo, lentes oscuros, boinas y trajes con sacos holgados.

³⁴ Movimiento literario y cultural encabezado por los escritores Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William Burroughs que cuestionaba el modo de vida estadounidense, identificado fuertemente con la libertad sexual, el uso de drogas y el jazz.

³⁵ Esto puede apreciarse en el ensayo del escritor Ted Gioia “Cuando Jean Paul Sartre curó la angustia existencial con un disco de Jazz: una mirada trasera a “la náusea” de Sartre”.

existencialismo, ya que encuentran en el jazz individualismo, espontaneidad, originalidad, libertad y autenticidad. Sobre esta relación, la música y musicóloga Marithe Van Der Aa afirma:

Mientras que los existencialistas rechazan la noción de moral y verdades universales, los músicos de jazz rechazan la idea de lo que se debe y no se debe hacer con la música. Tanto el existencialismo como el jazz se centran en la libertad individual y en la expresión auténtica de uno mismo, así como en el concepto de vivir en el presente³⁶ (Van Der, 2017).

Los años 40 fueron fuertemente marcados cultural y artísticamente por la segunda guerra mundial (1939-1945), las artes se volcaron a interpretar o criticar la capacidad de los regímenes políticos vigentes, será en ese panorama que surgen obras como “*El Gran Dictador*” de Charles Chaplin, “*Guernica*” de Pablo Ruíz Picasso y obras de distintas ramas de las artes en pro del socialismo y el comunismo soviético, en la literatura, seguían vigentes las obras de Erich María Remarque, Ernest Hemmingway y Stefan Sweig con una postura en contra de la guerra, en la música cobrará fuerza el movimiento dodecafónico, encabezado por el compositor Arnold Schönberg.

1.7 El Jazz en Europa: entre hostilidad y aceptación

Al igual que ocurrió al fin de la primera guerra mundial, después de la conflagración que termina en 1945, surge un sentimiento de rechazo hacia lo que representa la cultura de las potencias que participaron en la guerra, con ello llegará una segunda oleada de introducción al jazz en Europa, en este caso el bebop junto a una renovada voluntad en la sociedad europea por regresar al jazz de las dos primeras décadas del siglo XX. En este momento el jazz es considerado según Hobsbawm “una forma de música del gran arte producida popularmente³⁷” (como se cita en Ostendorf, s.f).

³⁶ While existentialist reject the notion of universal morals and truths, jazz musicians reject the idea of musical do's and don'ts. Both existentialism and jazz focus on individual freedom and an authentic expression of oneself, as well as the concept of living in the present (traducción propia).

³⁷ “jazz as a form of popularly generated high art music”.

Hobsbawm (1999) plantea que su desarrollo en Europa se debió a la acogida que le dio una minoría intelectual (fuera de Gran Bretaña) y que, si su desarrollo hubiera tenido directrices comerciales, no habría podido alcanzar el potencial que consiguió en Europa (pp. 242-244).

Mientras esto ocurría, influenciados por el psicoanálisis, Karl Marx y Friedrich Hegel, surgirá un movimiento intelectual conocido como “la Escuela de Frankfurt”. De entre ellos, Theodor Adorno planteó que frente al pesimismo de la Segunda Guerra Mundial la *industria cultural* desarrollaba una cultura de masas cuyos productos podían contrarrestar cualquier oposición, por lo que la dominación capitalista se extendería a ámbitos fuera del económico, donde el jazz era otro de los instrumentos de dominación.

Desde una perspectiva estética, esos intelectuales encuentran en el arte autónomo, legítimo o “puro”, una vía a la liberación del sujeto de la dominación de la cultura de masas, esa autonomía la veían principalmente en el arte de difícil acceso/entendimiento, o sea en la música clásica de la época. El rechazo y el prejuicio hacia el jazz de parte de dichos autores, especialmente de Theodor Adorno y Max Horkheimer, es muy notorio³⁸, aunque es muy probable que dicha hostilidad se deba probablemente a que sólo conocieron el jazz swing: un género masificado a gran escala.

El jazz ya había tenido un acercamiento a Europa, de forma paralela al acogimiento que le habían dado los músicos “del gran arte”. El jazz llegó a Europa de forma masiva al continente europeo en 1917; a Francia, a través de los contingentes del ejército norteamericano que combatirían en el frente occidental hasta 1918.

Para Ostendorf (s.f) el jazz llegó a Europa principalmente en dos oleadas, las dos son seguidas del fin de las guerras mundiales que sacudieron al siglo XX, en ambos casos llegará en un ambiente en el que la música clásica es cuestionada en las principales ciudades de Europa, por considerarse caduca o por representar parte

³⁸ Entre las obras de dichos autores en las que esto se puede apreciar, se encuentran: “Sobre el Jazz” (1936), “Despedida del jazz” (1933) y “Prismas: crítica de la cultura y sociedad” (1955).

de los viejos regímenes que trajeron nefastas consecuencias en el desarrollo de la civilización.

Para Europa no significó solamente una novedosa música de diversión, baile y acompañante de los momentos de ocio, siendo algo más significativo, a pesar de haber sido introducido como música de baile y entretenimiento, el jazz fue relacionado con lo estadounidense, lo nuevo, lo cosmopolita y lo moderno, significando y representando, de forma implícita, un elemento de ruptura en distintos ámbitos de la vida en Europa.

Los momentos en los que el jazz llega Europa, así como su futuro desarrollo, son marcados por las características heterogéneas de los regímenes políticos del continente en la época de la primera posguerra, al final de la primera guerra mundial; Europa ve la desaparición de algunas de las grandes monarquías del mundo, el derrocamiento de las antiguas dinastías, el aparente triunfo de los proyectos democráticos, el surgimiento del proyecto comunista y de los regímenes facistas.

En ese panorama de primera posguerra, el jazz representará un símbolo de ruptura entre lo viejo y lo nuevo, entre lo que dictan las clases dirigentes y lo que quieren las clases oprimidas, entre “padres e hijos y maestro y alumnos” (Ostendorf s.f), por lo que será apropiado por los jóvenes, en especial por los jóvenes proletarios de las capitales de Europa al final de la primera guerra mundial.

Así, al ser su base social las clases populares, los espacios sociales en los que el jazz encontró espacios para su difusión y producción, fueron en un inicio, los centros destinados al ocio en las vacaciones de la clase proletaria. El ocio también dará paso a otros espacios culturales para el jazz, impulsado por una juventud no contenta tanto con las generaciones anteriores, como con sus estructuras rígidas en prácticas artísticas como el baile.

El jazz ya había tenido apariciones espontáneas alrededor de Europa, pero de manera aislada, por ejemplo, Eric Hobsbawm (1999) ubica la aparición del *foxtrot* (un género íntimamente relacionado al jazz) en Europa en el verano de 1914 (p.241).

Para Hobsbawm (1999) el país donde fue mayormente acogido el jazz en el continente europeo fue en Gran Bretaña, debido a la estrecha relación lingüística y cultural con los Estados Unidos; el resto de los países europeos se alimentarán de la producción inglesa jazzística. Por lo tanto, en Gran Bretaña el jazz conservó parte de su carácter como música popular, al ser apropiado culturalmente por los jóvenes proletarios, sin embargo, en el resto de la Europa Continental es apropiado por las clases medias más acomodadas y los campos académicos e intelectuales (p.244-245).

Así, parte de lo que hará tan atractivo al jazz es el significado que se le da como una música que representa lo nuevo, lo rebelde, lo contemporáneo y la transgresión, lo democrático (en oposición a lo monárquico), el cosmopolitismo y una rebelión contra las anticuadas generaciones y sus convenciones (reflejadas en sus manifestaciones artísticas como las danzas y la música europea), esto mismo hará que los grupos de ruptura en el campo artístico e intelectual de Europa de inicios del siglo XX, o sea los grupos de vanguardia artística de la posguerra, vean en el jazz una manifestación que refleje verdaderamente la época.

Vemos aquí que cuando los grupos de artistas del campo de la producción restringida, pertenecientes a las vanguardias, reivindican la autonomía del jazz (plasmada en su capacidad de transgresión); propiedad indispensable para cualquier arte en vías de consagración, formando una ruptura en el campo integrado por productores culturales. Así el jazz comenzará a adquirir la legitimidad cultural que le permitirá ser considerado arte autónomo; alta cultura.

Paralelamente, la etiqueta de “jazz” comenzó a ser usada para todo lo que implicaba una renovación rítmica, no como un género musical específicamente definido, esto debido probablemente a la variedad de músicas introducidas con características afroamericanas al continente europeo: el Ragtime, Foxtrot, Cakewalk, charleston, etc.

Hobsbawm (1999) plantea que las anteriores formas afroamericanas de música llegaron al continente europeo a través de la danza, penetrando en los espacios de los distintos estratos sociales, desde los salones de baile de la aristocracia hasta

los cabarés y cantinas; de hecho, muchas bandas de música de baile (que comenzaron a incluir la música afroamericana en su repertorio), se movían en las principales regiones industriales de Gran Bretaña. A la llegada del jazz en los círculos de clases dirigentes, sólo el vals sobrevivió. La introducción del jazz significó un cambio para las elites, acerca de la concepción que tenían sobre el baile y la danza, ya que el baile comenzó a practicarse durante todo el año y no sólo en ocasiones específicas, a la vez que los códigos y las convenciones que los acompañaban dejaron de ser tan rígidas y de movimientos complejos (p.243).

Hobsbawm ubica 1912 como el año en el que surgen los primeros vestigios de jazz en la música de baile de Gran Bretaña (p.244), mientras que Ostendorf (s.f) señala que antes del estallido de la primera guerra mundial (1914), en los salones de las dinastías de los Hohenzollern, los Windsor y los Habsburgo la música afroamericana (Ragtime, cakewalk y Foxtrot) ya era interpretada.

Ostendorf (s.f) plantea que uno de los motivos de la aceptación del jazz en el continente europeo fue porque cumplió la profecía de la alta cultura, más que cualquier otra manifestación cultural del momento, de cuestionar las ya caducas estructuras del arte en Europa, que como se ha señalado anteriormente, fueron consideradas cómplices de las atrocidades hechas por la civilización occidental de la primera mitad del siglo XX.

Además, Hobsbawm (1999) plantea que es tras el “*New Deal*³⁹” que el jazz, el blues y el folk se va a vincular a los movimientos de la extrema izquierda y a la protesta y manifestación, debido a su procedencia: el pueblo marginal, a sus raíces folclóricas, y por su capacidad pedagógica que permitía (al menos en un principio) que cualquiera sin una preparación técnica o académica pudiera hacerlo, pudiera aprenderlo sin la necesidad de una preparación profesional y académica, a la manera “hágalo usted mismo” (p.248).

Debido a su origen multicultural, será una práctica musical que representará el antirracismo, también se le va a relacionar con el DADA, el primitivismo, el

³⁹ Se le conoce como New Deal a las políticas sociales llevadas a cabo por Estados Unidos para contrarrestar los efectos de la crisis de 1929

surrealismo, el existencialismo y el cosmopolitismo, lo que significó su entrada al campo intelectual de Europa y su transformación en capital simbólico del campo intelectual, al ser apropiado por estas corrientes pertenecientes a la vanguardia artística del siglo XX.

En ese fenómeno de apropiación, para las vanguardias de Europa, el músico de jazz comenzaba a considerarse como un “genio creador”, separado de las demandas de la música convencional, también comenzaban a darle una “interpretación creadora” que dotó al jazz de propiedades que sólo tenía la música clásica, como un producto de la autonomía del creador. Asimismo, comenzó a introducirse en el jazz lo que Bourdieu llamó “manipulación erudita”; la introducción de técnicas y elementos de la tradición docta, esto se puede ver en las obras hechas con influencias del jazz, por los compositores europeos mencionados anteriormente.

Por su naturaleza, el jazz fue parte integral de los discursos contra los nacionalismos; una ideología que en parte fue de las responsables del estallido de la primera guerra mundial, de hecho, se le consideró una especie de antídoto contra los nacionalismos, debido a (como se menciona anteriormente) su procedencia multiétnica, contribuyendo así, al internacionalismo, mostrando los alcances que se pueden tener al romperse los esquemas nacionales y chauvinistas, el jazz desafió así, las restricciones de su época, en un periodo donde los nacionalismos aún tenían fuerza en Europa. De hecho, Ostendorf (s.f) menciona la opinión de Ann Douglas, quien en su libro *Terrible Honestidad* habla del jazz como un “mestizo cultural”, negándole una sola nacionalidad (citado por Ostendorf, s.f).

1.8 El jazz y el totalitarismo en Europa

Durante los regímenes fascistas y la segunda guerra mundial, el jazz tuvo un interludio en cuanto a su producción y difusión en Europa, aunque esto no significó que dejara de desarrollarse, aun en regímenes donde fue definitivamente prohibido, como en el caso del tercer Reich Alemán, donde fueron fielmente reflejados los

miedos de aquellos que vieron en el jazz una práctica que pondría en peligro la civilización europea, así como una radical reacción; mientras unos veían vanguardia, innovación y el continuador de la música clásica en el jazz, otros veían arte degenerado.

A continuación, se analizará el extremo de la otra reacción que suscitó el impacto del jazz en Europa, por lo que se revisará parte del proceso de desarrollo del jazz en el régimen totalitario de la Alemania Nazi.

Tras la derrota y consecuente disolución del Imperio Alemán en 1918 y la fundación de la República de Weimar, podemos encontrar los primeros vestigios de jazz en la música del compositor Ernts Krenek, con su ópera "*Jonny spielt auf*", que contribuyó a sentar las bases de un desarrollo jazzístico en la Alemania de posguerra, aunque es necesario mencionar, dicha pieza no contenía "jazz", sino elementos de la música afroamericana llegada a Europa.

Ya disuelta la República de Weimar y formada la Alemania Nazi, en 1938 es prohibido el jazz y es, junto a obras como "*Jonny spielt auf*" de Ernst Krenek, incluido en la exposición "Arte Degenerado", llevada a cabo en Munich en 1937. En la Alemania Nazi, al jazz se le relaciona con lo americano/judío (músicos como Gershwin y Benny Goodman eran judíos) y con lo negro; una raza inferior según los planteamientos nacionalsocialistas.



Propaganda nazi contra el jazz, en la que se le califica de “música degenerada”, obtenida de musicadecomedio.wordpress.com

El *Reichsmusikkamer* (Consejo de música del Reich), creado en 1933, fue el órgano encargado de prohibir el jazz, junto a otra música considerada degenerada (la música judía, gitana, el atonalismo). Aunque en las olimpiadas celebradas en 1936 en la Alemania Nazi, hubo cierta apertura, el resto de los años significaron una fuerte represión y persecución hacia las músicas mencionadas con anterioridad. El golpe más fuerte para el jazz y la música en Alemania fue que en 1942, ya en plena Segunda Guerra Mundial, fueron prohibidos los eventos públicos, bailes y las reuniones sociales.

A pesar de las medidas de represión, existió un movimiento entre algunos jóvenes de la Alemania nazi; jóvenes que se reunían para poder bailar jazz, escuchar estaciones de radio censuradas, entre otras actividades prohibidas en el régimen nazi. A esos jóvenes se les conoció como los *swingerjugend*, dichos grupo no tenía un fin político, siendo la mayoría de los casos, sólo grupos de jóvenes amigos; sin embargo, mostraron inconformidad con el régimen nazi mediante dichas actividades.

Para Ostendrof, la relación de las juventudes nazis hacia el jazz era ambivalente: por una parte, lo veían como como una música no aria, que contradecía la tradición

y la ideología nazi, por otro lado, lo veían como parte de la transformación sociotécnica y producto de la modernidad traída por Henry Ford (Ostendorf, s.f), por lo tanto, un elemento tolerable. Asimismo, Ostendorf cita una carta mandada del “*Reichsführers der SS*”⁴⁰:

Al jerarca nazi Reinhard Heydrich, fechada el 16 de enero de 1942: Todos los líderes, hombres y mujeres, y todos los maestros que son hostiles al movimiento nazi y que apoyan el swing deben ser puestos en campos de concentración. Allí los jóvenes deben ser azotados, sometidos a ejercicios vigorosos y sometidos a trabajos forzados. Cualquier trabajo o campamento de jóvenes no servirá para esta escoria y sus admiradoras femeninas que no sirven para nada...Sólo dando un ejemplo brutal podremos evitar que esta tendencia anglófila [sic] se propague en un momento en que Alemania está luchando por su existencia. (como se cita en Ostendorf, s.f)

A pesar de esas medidas extremadamente agresivas, el jazz pudo prosperar; ya sea con el consumo de jazz por los jóvenes nazis o por los músicos alemanes: una de las maneras hechas por los músicos era el camuflar las canciones con distintos nombres.

En la posguerra de 1945, surgen otras dos divisiones: los que quieren el retorno del jazz genuino, de los años 20, como el dixieland, junto a los estilos de Nueva Orleans y Chicago; del otro lado, una minoría progresista dedicada al consumo y difusión del bebop y los siguientes subgéneros de vanguardia del jazz (post bop, cool jazz etc.).

⁴⁰ El alto mando militar durante el régimen nazi.

Primera Conclusión

Vemos así que las primeras expresiones de música afroamericana comienzan a surgir en el sur de Estados Unidos; el ragtime y el jazz serán las primeras en “pisar” espacios donde se producen y consumen los elementos de la cultura legítima, ambos géneros surgen del contexto de ciudades rurales y portuarias, pero debido al proceso histórico del siglo XX; la primera guerra mundial, las leyes de prohibición y principalmente el proceso de industrialización de los Estados Unidos, comenzará a desarrollarse en una sociedad más compleja y con la división de clases más acentuada, donde la división de la cultura en popular y legítima será vigente.

Desde una perspectiva marxista, el cambio de la sociedad estadounidense por la mayor industrialización significó la introducción de nuevos medios de producción y de nuevas industrias: el surgimiento de nuevos espacios sociales en las ciudades industriales, el disco, el fonógrafo, nuevos instrumentos musicales (frente a los típicos de Norteamérica del siglo XIX), la pianola y el auge del periódico, el cine y la radio.

Los músicos pioneros que innovaron en el jazz contaron con una formación en música clásica (Scott Joplin, Armstrong, Jelly Roll Morton etc.), esto, junto al repertorio de la época y los instrumentos europeos/medios de producción (piano, guitarra, clarinete, trombón, corneta, trompeta etc.) hace ver que la música clásica siempre estuvo presente de forma indirecta en el jazz.

Sin embargo, por criterios étnicos de segregación, sus orígenes populares y la falta de un discurso legitimante, fue denigrado en gran parte de la sociedad estadounidense en los inicios del siglo XX y en las primeras décadas del mismo siglo en Europa.

El hecho de que autores pertenecientes al campo de la producción restringida legitimaran y reconocieran el nuevo sonido del jazz: ritmo, timbre, formación e instrumentación como novedades y elementos de subversión, colocaron al jazz en un canal de aceptación a la cultura legítima.

Con la información anterior podemos plantear las preguntas ¿cuál fue el jazz legitimado y reconocido por los compositores europeos y por las corrientes de vanguardia?, ¿el jazz negro, de origen popular o el jazz blanco y refinado presentado en las salas de concierto?

Mediante la investigación podemos afirmar que fue el jazz de origen popular; aquel que reflejaba de manera más fiel las condiciones de la sociedad estadounidense, de inicios del siglo XX y lo que representaba: libertad, democracia, progreso, innovación, pero también pobreza, desenfreno, barrios, cantinas y sótanos.

Capítulo 2

Libertad en pequeñas dosis: el jazz en México

Introducción

En este capítulo se hará una revisión de la historia social del jazz en México. La influencia mexicana en el desarrollo del jazz en las regiones del sur de Estados Unidos, los procesos históricos que influyeron en el desarrollo del jazz en México: en el ámbito nacional e internacional. Se mostrará cómo es que el Estado tomó la dirección del desarrollo de la cultura, el arte y la educación en el periodo posrevolucionario; el consecuente cambio de discurso y objetivos en sus instituciones culturales durante las primeras décadas del siglo XX.

Se analizarán las características de los primeros signos de presencia de música afroamericana considerada “jazz” en la ciudad de México, con la consecuente reacción de los agentes pertenecientes al campo del gran arte, los intelectuales orgánicos del Estado. Se plantea que el jazz fue introducido como parte del gusto medio (Bourdieu) en la sociedad mexicana de los años 20 a los años 40.

Se mostrarán las transformaciones en la sociedad mexicana, por el cambio de modelos económicos y su impacto en el arte y la cultura de la capital y se analizará el impacto de la “campaña moralizadora” llevada a cabo desde el Estado en los años 50 y su impacto en el desarrollo del jazz en el Distrito Federal.

2.1 Músicos mexicanos en Nueva Orleans

Desde los orígenes del jazz, los músicos mexicanos han estado presentes debido a la cercanía geográfica del país con el sur de los Estados Unidos, que inevitablemente propicio un incesante intercambio cultural. Asimismo, como se mencionó en el capítulo anterior, el surgimiento del ragtime y el jazz no fueron elementos meramente africanos y de la música clásica europea (aunque son los más representativos), ya que distintas culturas provenientes de Europa, Asia, el Caribe y México también contribuyeron a la formación de la música popular estadounidense.

Desde sus inicios, el jazz contó con elementos materiales y técnicos procedentes del territorio mexicano. De acuerdo con la investigación realizada, encontramos en la punta de la raíz a la orquesta formada por el octavo regimiento de caballería del ejército mexicano, la familia Tio, Florenzo Ramos⁴¹ y a Emanuel Pérez, como los primeros contribuyentes a la formación del jazz.

En 1884, el gobierno mexicano en ese entonces encabezado por el autócrata Porfirio Díaz, manda de gira por Estados Unidos, específicamente a Luisiana a la banda militar del octavo regimiento de caballería, “compuesta por 67 músicos y dirigida por Encarnación Payén” (Delannoy, 2003, p.47). Durante su gira se dedicó a tocar en diversos lugares, que iban desde los barcos de vapor del Misisipi, ceremonias y especialmente importante para la historia del jazz, en la Exposición Mundial Industrial y del Algodón celebrada en Nueva Orleans de 1884 a 1885⁴². Debido a que no se les dio un boleto de regreso, la banda se alojó en el barrio español de Nueva Orleans⁴³.

Entre los integrantes de la banda del octavo regimiento hubo quienes se asentaron de forma definitiva en Nueva Orleans, entre ellos destaca Florenzo Ramos, a quien

⁴¹ En algunos libros sobre la historia del jazz aparece como “Florenzo”, en otros como “Lorenzo”

⁴² También conocida como “World’s Industrial and Cotton Continental Exposition 1884-1885”

⁴³ Alain Derbez habla sobre el impacto del octavo regimiento de caballería en su conferencia “Todo se escucha en silencio, el Blues y el Jazz en la literatura”, ver en El Colegio de Sonora [ColSonora] (2013, noviembre). Conferencia Alain Derbez en IX Festival de la Palabra [Archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WZLQOZnRDzw>

se le atribuye el haber introducido el saxofón a las formaciones de jazz de Nueva Orleans y el también saxofonista Joe Viscara.

Al igual que la exposición Universal de Chicago (1893) y la Exposición Universal de París (1889), la exposición del algodón sirvió para que los músicos oriundos de la región pudieran conocer y retroalimentarse de la música de los países participantes que fue exhibida en la exposición. En este caso, Castañeda (2007), destaca la participación de la orquesta del octavo regimiento de caballería y la “Excelsior Brass Band” de Lorenzo Tio, las dos formaciones, integradas por mexicanos.

Los investigadores de la historia del jazz concuerdan en que la importancia del octavo regimiento radica en primera instancia en haber introducido el saxofón, la tuba y el fígle⁴⁴ en las futuras formaciones de las bandas del naciente jazz de Nueva Orleans, ya que con anterioridad dichos instrumentos no habían sido incluidos en las formaciones musicales y en segunda, por su aportación de repertorio mexicano, que a su vez estaba influenciado y contenía los ritmos del caribe, introduciendo así ritmos como el de “habanera” indispensable para la formación del ragtime y del primer jazz.

Respecto a la dimensión musical, la banda del octavo regimiento interpretaba música que iba “de dixie a Mozart y cantando tonadas de amor y patriotismo de su país” (Derbez, 2010, p.338) y canciones populares de México. Derbez (2010) menciona que inclusive fueron impresas las partituras de las presentaciones de la banda, por casas editoriales locales, así como arreglos para piano de sus presentaciones (p.338); esta formación de músicos fue la primera de varias bandas militares mexicanas que tocaran en Luisiana a finales del siglo XIX e inicios del XX.

Uno de los aportes más destacables de repertorio mexicano fue el hecho por el compositor Juventino Rosas (1868-1894), quien, tras su gira con la Orquesta Típica de México, en 1889 estrenará en Nueva Orleans su obra “*vals sobre las olas*”, pieza

⁴⁴ Instrumento de metal-viento famoso durante el siglo XIX, iniciando el siglo XX fue sustituido por la Tuba u otros instrumentos de metal-viento.

que será incluida en el repertorio de las bandas de Nueva Orleans y que los músicos afroamericanos interpretaran a la manera del jazz.

La familia Tio también jugó un papel determinante en los orígenes del jazz en el sur de los Estados Unidos, específicamente los hermanos Lorenzo Tio (1867-1908) y Louis Tio (1862) nacidos en México, crecieron y se empaparon del bagaje musical de Nueva Orleans, por lo que a ellos les tocó presenciar el cambio que experimentaría la música popular (marchas, valeses, chotis, cuadrillas etc.) y su repertorio, por las “nuevas” aportaciones que traían consigo las comunidades afroamericanas recientemente liberadas, cargadas de más influencia africana que las comunidades creole, como se mencionó en el capítulo anterior.

Al igual que el octavo regimiento de caballería, los dos hermanos participaron en la Exposición Mundial e Industrial del Algodón, con su banda: la Excelsior Brass Band. Es durante este periodo (1884) que las formaciones musicales comienzan a tener un cambio respecto a su conformación; convencionalmente las formaciones encargadas de amenizar fiestas se componían de más de 60 músicos (como las bandas de marcha militares típicas de la época), reduciéndose el número de integrantes, con la intención de hacerlas más prácticas, estas formaciones serán influencia directa de las futuras bandas de jazz de Nueva Orleans.

Al parecer fueron parte de los primeros músicos con formación académica que comenzaron a ocuparse del jazz o más bien por la música de su época, ya que según Castañeda J. (2007) los hermanos Tio junto a otros músicos formaron el club “Social Lyre Musical Society”, que dará paso a la formación de la “Club Symphony Orchestra”, dirigida por Louis Tio y Theogene Baquet.

Así como presenciaron cambios en la musicalidad de la ciudad y de Luisiana, presenciaron también los violentos cambios y tensiones sociales por cuestiones étnicas. Castañeda J. (2007) indica que la familia Tio se desplazó en el verano de 1900 a la ciudad de bahía de San Luis en Hancock Misisipi, tras el asesinato de 7 afroamericanos y otros golpeados; vemos aquí una de las repercusiones del segregacionismo imperante en la sociedad estadounidense. La aportación de la

familia Tio al jazz fue el enseñar de manera sistematizada la música en boga de Nueva Orleans, que daría paso al primer jazz. Para Castañeda:

Entre los nombres más legendarios asociados con los inicios del Jazz, uno de los más importantes es Tio. Los miembros de esta familia criolla de color migrante tocaron y enseñaron el clarinete en Nueva Orleans durante las décadas formativas de este estilo musical. Cada uno de ellos fue considerado como un maestro en la ejecución y en lo académico. Juntos dejaron un legado musical imborrable, legado manifestado sobre todo en el número de estudiantes que subsecuentemente también llegaron a ser grandes en el mundo del Jazz. Junto a otros pocos, los Tio son tal vez los primeros pedagogos en la historia del Jazz (Castañeda, 2007).

Al especializarse en instrumentos de viento, ellos fueron maestros de músicos que fueron importantes en la historia del jazz de Nueva Orleans y del jazz de los años 20 de Chicago; Castañeda (2007) menciona como ejemplo a los clarinetistas Omer Simeon y Sidney Bechet.

Otro de los músicos mexicanos que fue pieza clave para la definición del jazz fue el saxofonista Florenzo (o Lorenzo) Ramos⁴⁵, siendo parte de los miembros del octavo regimiento de caballería que se asentó en Luisiana, se hace famoso en Nueva Orleans tras la publicación de su mazurca para piano “Dorados ensueños”.

Como se dijo anteriormente, a él se le atribuye el haber introducido el saxofón a las bandas de música de Nueva Orleans. Como se sabe, en la historia del jazz el saxofón se convirtió en uno de los instrumentos más imprescindibles. Al igual que los hermanos Tio, Ramos dividió su labor en la interpretación, composición de música popular y en la enseñanza del saxofón, formando así (de manera indirecta) parte de la primera pedagogía de enseñanza del jazz.

Un músico que participó en varias ocasiones con los hermanos Tio fue el trompetista Manuel Pérez⁴⁶ (1879-1946) con su Onward Bass Band, quien, a pesar de ser

⁴⁵ No se encontraron fechas de nacimiento y fallecimiento.

⁴⁶ Al igual que con Florenzo Tio, Manuel Pérez aparece en algunos libros como “Emmanuel Pérez”.

origen Creole y estadounidense, residió durante un tiempo en México, introduciendo así influencia de la música mexicana y por otra, la influencia de la música antillana y del caribe, por la relación que tuvo con México y Cuba.

Los músicos y las formaciones anteriormente mencionadas aportaron al jazz lo que Scott Joplin llamó “la cosa española/ el toque hispano” (como se mencionó en el capítulo anterior); aquellos elementos musicales, específicamente rítmicos (como el ritmo de habanera). Sobre ese elemento musical “Jelly Roll Morton [en una entrevista] va más allá al proclamar que el toque hispano es el ingrediente esencial para diferenciar al jazz del ragtime” (Derbez, 2010, p.339).

Cabe aclarar que en esta época aún no se hablaba de un estilo de música definido como jazz, sino de música del repertorio popular, que comenzaba a ser interpretada de una manera diferente por la influencia de los músicos afroamericanos principalmente y por la influencia de los instrumentos disponibles, como medios de producción.

Por lo tanto, lo primero que llegará a México será música popular tocada a la manera de los afroamericanos, junto a prácticas musicales como el blues, el ragtime y el cakewalk. En consecuencia, no se hablará de un estilo musical homogéneo las primeras veces que en México se hable o se escriba sobre jazz.

2.2 México y el arte hasta la irrupción del jazz (inicios)

Como el jazz se desarrolló en Estados Unidos a finales del siglo XIX, la primera década del siglo XX sirvió para su consolidación en Nueva Orleans; tomando como referencia los primeros vestigios de jazz en México, la investigación centrada en territorio nacional tendrá como punto de partida las primeras décadas del siglo XX.

La Revolución Mexicana fue el parteaguas en la configuración del Estado y ocurrió en la primera década del siglo XX: dando paso de la dictadura del general Porfirio Díaz; a la endeble democracia de Francisco I. Madero; el golpe de Estado del general Victoriano Huerta; las pugnas por el poder político entre las facciones encabezadas por los federalistas y los constitucionalistas; para culminar con el triunfo de la facción Carrancista y la promulgación de la constitución de 1917,

moldeando así al Estado mexicano y sus directrices, punto de partida para entender la función del Estado en la dirección cultural.

Al igual que el jazz llegó a Europa con las tropas norteamericanas participantes en la primera guerra mundial, uno de los primeros vestigios de jazz en México lo encontramos en las tropas de la “División del Norte”, encabezadas por Francisco Villa, ejército en constante relación con la frontera norte del país.

Debido a la cercanía geográfica del norte del país con los Estados Unidos, todas las bandas de música de esa región recibirían de una u otra manera, la influencia del jazz y otras prácticas musicales novedosas surgidas de Estados Unidos, como el ragtime, el cakewalk, el blues y el foxtrot; bandas musicales que, con su migración, junto a la emisión de partituras y en menor medida con los fonógrafos y pianolas, contribuirán a la difusión en México de esas novedosas prácticas musicales.

Así las bandas de música participantes en el ejército de la División del Norte ya fuesen bandas ligadas al entretenimiento o bandas de guerra de dicho ejército, traían en su repertorio o en la forma de interpretar canciones, marcada influencia de los géneros musicales mencionados anteriormente, principalmente de los entonces novedosos jazz, charleston y foxtrot.

Flores J. (2010) cita la aparición de “*Cielito Lindo*” en versión jazz⁴⁷, del compositor Quirino Mendoza y Cortes (1862-1957) (quien participó como coronel y encargado de la banda de guerra en el ejército villista) registrada en los discos de 78 revoluciones y la versión foxtrot del tema “*Las tres pelonas*”, tema recurrente en el ejército villista (p.77).

El jazz, plantea Flores J. (2010), llegó a México a través de la frontera con los Estados Unidos y Yucatán; el jazz de Yucatán será hecho con canciones populares yucatecas, cubanas y típicas de México, de ahí surgirán agrupaciones como la “Esmeralda Jazz Band” durante los años 1922-1924 (p.75). Su llegada a dicho

⁴⁷ Lo que probablemente hace referencia a la interpretación de dicha canción con elementos como la síncopa, los acentos y la manera swing de interpretar las corcheas, junto a una instrumentación propia de las nacientes “jazz band”.

Estado se deberá a la cercanía de la península, con los Estados Unidos y el Caribe, siendo también determinante para el futuro desarrollo del jazz latino.

Como medios de producción, vemos la importancia de la partitura, del gramófono y de los discos de 78 revoluciones, pues fueron los medios por los que el jazz comenzó a ser difundido en el territorio nacional, junto a los instrumentos musicales que comenzaron a ser característicos de la nueva música venida del sur de los Estados Unidos.

2.3 Formación del Estado en la posrevolución

En la constitución de 1917⁴⁸, mediante el artículo tercero, se establece que el Estado asume la dirección de la educación; una educación gratuita, laica y obligatoria, por lo que comienza un proceso de modernización y creación de las instituciones del Estado que pudieran atender dichas demandas, quedando suprimida la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (institución de la época del porfiriato), ya que era un órgano de carácter centralista, que no tenía cobertura en la atención de la educación de la mayoría de los estados.

Así, mediante el decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación (DOF), el 3 de octubre de 1921, se crea la Secretaría de Educación Pública (SEP), en dicho decreto también quedaría estipulada la creación del “Departamento de Bellas Artes” como uno de los departamentos de la institución; creado con el propósito de atender las cuestiones de la educación ligada al arte.

Es importante para la investigación plantear que, con la formación de dichas instituciones, el Estado asumirá la dirección de los espacios de consagración, destinados al gran arte y por ende decidirá qué elementos culturales llegarán a la población mexicana como arte legítimo.

⁴⁸ El declive de la división del norte comienza en 1915, con la “Batalla de Celaya”, acontecimiento que marcó un punto de inflexión en la derrota de la División del Norte y, en consecuencia, la derrota del proyecto federalista encabezado por Francisco Vila y Emiliano Zapata, quedando como vencedora la facción carrancista, que da paso a la creación de la constitución de 1917.

Desde un enfoque marxista, podemos ver que, mediante el artículo tercero y la creación de la SEP, el Estado consolida su hegemonía⁴⁹ en los campos de la educación y la cultura, pudiendo de ahí en adelante, conducir, plantear y dirigir políticas o proyectos en las Bellas Artes y su impacto en la sociedad mexicana.

Para poder tener una mejor comprensión del papel que ha tenido el jazz como práctica cultural en México, así como su inclusión al campo de la alta cultura, planteamos la pregunta: ¿cuál ha sido el discurso del arte que ha sido legitimado por las instancias de consagración dirigidas (en el contexto mexicano), por el Estado? y ¿cuáles fueron las primeras reacciones del campo de la “alta cultura” hacia el jazz?, en un contexto (años 20) en el que el mismo comenzaba a ser difundido en el resto del mundo.

2.4 El arte en el proyecto de Estado de la posrevolución

En una época en la que los nacionalismos políticos ya habían traído grandes consecuencias en Europa, como el contribuir a la continuidad de la primera guerra mundial por 4 años, el nacionalismo significaba para los emergentes países de América Latina de principios del siglo XX la filosofía política a seguir.

Con el surgimiento de la SEP tras el periodo revolucionario, comienza el periodo de consolidar los logros de la revolución y establecer un discurso en la sociedad mexicana, que permita dar sentido y continuidad al proceso iniciado en 1910, así es como surge como bandera del Estado, el nacionalismo mexicano, plasmado en las políticas, la economía, la cultura y el arte⁵⁰.

⁴⁹ Desde los planteamientos teóricos de Gramsci, podemos entender a la hegemonía como la dirección política e ideológica de la clase dirigente a las clases subalternas por medios de métodos de coerción no violentos donde hay espacio para la negociación de los dominados a las clases dirigentes, para un desarrollo más amplio del concepto “hegemonía”, puede verse a Mónica Szurmuk y Robert Mckee (2009), Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos. México: Siglo XXI editores, pp.124-130

⁵⁰El nacionalismo será incentivado desde el Estado a todas las ramas de las bellas artes, un personaje fundamental para dicho acontecimiento fue el licenciado José Vasconcelos (1882-1959), quien también contribuyó a la creación de la SEP, primer secretario de dicho ente y rector de la Universidad Nacional de México; se encargó de estructurar la educación de México al fomentar el combate al analfabetismo, creando escuelas públicas por todo el país, programas de desayunos y creando distintos departamentos (en al SEP) para atender los problemas que versaban alrededor de la educación nacional.

José Vasconcelos (1882-1959) impulsó el arte con la creación de recintos encargados de su difusión y producción y convocando a artistas para abordar tópicos en específico, ligados al nacionalismo. El nacionalismo en el arte de México incluía: un rescate del folclore y lo popular, reivindicar las dos facetas culturales del mexicano: lo español y lo indígena, recreando así los mitos y leyendas del México precolombino, enalteciendo las figuras y la piel de los habitantes de dicha época e impulsando por otra parte elementos de la cultura de la época de México como colonia española. De estos elementos surgirán movimientos como el neocolonial en arquitectura, el muralismo mexicano en las artes plásticas y la literatura de la revolución.

En la música, los representantes serán autores como Carlos Chávez (1899-1978), Silvestre Revueltas (1899- 1940), Pablo Moncayo (1912-1958), Blas Galindo (1910-1993), Daniel Ayala (1908-1975) y Manuel M. Ponce (1882-1948), con piezas como “*Sinfonía India*”, “*Janitzio y la noche de los mayas*”, “*Huapango*”, “*Zopilote mojado*” y “*Estrellita*”, aunque no representaran un estilo único y homogéneo pues sus estilos y técnicas de composición serán diferentes.

Se le atribuye a Manuel M. Ponce iniciar el movimiento nacionalista en la música desde 1913, pues fue desde ese año cuando comenzó la producción de su trabajo que se considera influyó en dicho movimiento, como sus obras “*Marchita el alma*” (1913) y “*Estrellita*” (1914), mientras se desarrollaba el proceso revolucionario en México. Asimismo, fue el año en el que comenzó a dedicarse a la enseñanza y composición; desde esa época comenzó a realizar conciertos en los que estrenó música cargada de influencias mexicanas. (Velasco, pp. 205-239, 1982, citado por Guzmán, 2010). Para Lugo R. (2017), Ponce fue el primer gran etnomusicólogo nacional, ya que se dedicó a viajar con la intención de investigar las tradiciones sonoras del país, junto a la investigación histórica de las mismas, publicando sus investigaciones en diversas revistas.

El segundo músico más importante en el nacionalismo musical es el compositor Carlos Chávez (1899-1978), a pesar de ser alumno directo de Manuel M. Ponce

rompe con él, por diferencias sobre el rumbo que debe seguir la música académica de México, es con quien el nacionalismo cobrará mucha mayor fuerza:

Chávez se apropió de la bandera nacionalista, con ayuda de los políticos mexicanos que administraban las actividades del Estado mexicano en el campo de la educación y la cultura y logró volver al nacionalismo (interpretado y definido por él), la música oficial del gobierno mexicano, en la que se gastaba una inmensa proporción de los recursos destinados a los fines culturales (Velazco, 1998, p.76).

Vemos así las principales características de la música nacionalista mexicana, estandarte de la revolución y de la configuración del Estado y que será parte del proceso de institucionalización de la cultura, así como a sus representantes, que serán agentes privilegiados dentro del campo de la producción restringida⁵¹ y quienes, con su producción, contribuirán a la definición de la política cultural del México de la posrevolución en lo concerniente a la música.

Así, con la consolidación de las instituciones legitimantes del arte, serán definido el campo de la música “cultura” y junto a ello, la posición de sus agentes, que aunque se encontraban en una posición privilegiada, mantendrán una lucha por la legitimidad cultural, ya que aunque el nacionalismo era la corriente predominante, dentro de este habían distintas posturas; mientras Silvestre Revueltas optaba por la renovación vanguardista del lenguaje musical, Manuel M. Ponce veía por la integración de la música popular mexicana a las formas europeas y Julián Carrillo (1865-1975) hacía la propuesta del sonido 13.

2.5 Músicos e intelectuales mexicanos contra el jazz

Algunos de los intelectuales mencionados con anterioridad se expresaron en contra del jazz, encontrando en él características perjudiciales, ligadas a elementos como

⁵¹ Pierre Bourdieu (2017) señala que dentro del campo de producción cultural existen los sub campos de la “gran producción” y el de “producción restringida”, en el último se encuentran las bellas artes, aquello que se considere de “alta cultura”, cultura de élite, que se distingue por considerarse un arte autónomo de las demandas externas y que dispone de espacios “de consagración” como son los museos, las galerías de arte, centros culturales, bibliotecas, universidades etc.

lo negativo de la negritud (relacionado con el atraso, lo salvaje, lo sensual), “lo yanqui”, el desenfreno moral, la contaminación sonora de sus ritmos “sin sentido”, el sentimiento de ser una música en contra de los principios nacionalistas emergidos de la revolución y al igual que con algunos de los integrantes pertenecientes al campo del gran arte en Europa, significó música que iba contra el buen y refinado gusto.

Así, veremos la postura que se tenía desde la perspectiva de uno de los artistas consagrados mencionados anteriormente, junto a otros actores pertenecientes al campo de la producción restringida. Derbez menciona que el primero de octubre de 1920 Manuel M. Ponce publicó en la revista *México Moderno*:

El príncipe Carol, heredero al trono de Rumania, ha declarado a los reporteros, que la música americana de baile es horrible (...) Mas a pesar de esa opinión expresada por los principescos labios con tanta franqueza, los rags, los trots (...) no solo han conquistado el inmenso país del dólar, sino que han derrotado a las matchichas y a los tangos, a los danzones y a los jarabes, representantes en otros tiempos de las nacionalidades latinas. México sufre el yugo del foxtrot y nuestra juventud, que baila y se divierte, ignora o finge ignorar que este puede ser -Dios no lo quiera- el principio de otro yugo más doloroso (citado por Derbez, 2010, p.109).

Es interesante mencionar que, a pesar de la muestra de rechazo hecha por Manuel M. Ponce hacia el jazz, el mismo compositor compuso dos piezas de piano inspiradas en la música afroamericana de inicios del siglo XX; dichas composiciones forman parte de un compendio de obras titulado “*Evocaciones*”, las dos composiciones tienen por título “Broadway” y poseen tiempo y ritmo de cakewalk y de *foxtrot*.

Evocaciones
IV
BROADWAY *

Manuel M. Ponce

In tempo di Kake-Walk ♩ = 50

f grottesco
con Eco.
f sec.
p

m.s.
f
mf
Eco.
m.s.

Fragmento de la pieza "Broadway" de Manuel M. Ponce, incluida en su obra para piano "Evocaciones"

Lo anterior lo podemos entender como una reacción al hecho de que la música afroamericana ya era incluida en el campo de la producción restringida, donde productores como Debussy, Ravel, Milhaud y Stravinsky habían incluido en su producción, elementos de dicha práctica musical, también podemos ver aquí una de las estrategias con las que un compositor consagrado dentro del campo cultural de la producción restringida de México de las primeras décadas del siglo XX, reafirma su posición de legitimidad cultural.

José Vasconcelos, quien tuvo un papel importante en la dirección cultural y educativa del país, arremetió contra el jazz no solo por sus características musicales, también criticó su componente étnico, al considerar a la raza negra (africana o afroamericana) como una raza incompleta (basándose en teorías raciales de su época). Respecto a la raza negra él augura que en algunas décadas de "eugenesia estética podría desaparecer el negro, junto con los tipos que el libre instituto de hermosura vaya señalando como fundamental, recesivos e indignos de perpetuación", de la raza negra también afirmó "esta ávido de dicha sensual, ebrio de danzas y desenfrenadas locuras" (el Vasconcelismo: desprecio por lo indio,

2007). Para Vasconcelos, prohibir el jazz en la educación y sacarlo del país era un tema de prioridad, junto a todo lo traído por Hollywood y el resto de la cultura estadounidense:

El día en que pusiéramos a todo el pueblo de México a ritmo de una música como la de Rimisky Korsakov, ese día habría comenzado la redención de México. Buena lectura y gran música ¿No fue este el procedimiento de la iglesia en la Edad Media? (...) de otra manera si no se mantiene el tono de la alta cultura, sucede lo que pasó en nuestro México: que la boga del folclor iniciada por nosotros (...) ha caído en lo popular comercializado. Canción producida a centenares como los jazzes, los blues, los tangos y las rumbas del mercado de Norteamérica. Arte de embrutecimiento, ingesta de vulgaridad sincopada, mecanizada, revestida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood aquel movimiento a caído en el plebeyismo que hoy comparte con los toros la atención de un público degradado (...) El jazz lo prohibí, lo desterré de las escuelas. Pero la población mestiza de nuestro territorio está muy lejos de la lozanía que hace falta para crear la plástica del bailarín (Vasconcelos, 1998, p.221).

Asimismo, fiel al nacionalismo, pretendía eliminar al jazz en su versión dancística para suplantarlos tanto por bailes nacionales, como aquellos de origen latinoamericano:

Sin sentido de erudición como tanta revista técnica, sino con propósito de resurgimiento moral y político del mundo latino frente a las naciones poderosas del momento. Si a todo esto se agrega el carácter nacionalista que se daba a la tarea en las artes, y en la literatura, y en la enseñanza, la intervención que ejercitábamos en el baile popular para proscribir exotismos y jazzes (sic) remplazándolos con jota española y bailes folklóricos de México, de la Argentina, Chile, etc. (Vasconcelos, 1998, p.165)

Es de suma importancia el considerar la postura de dicho personaje, pues no hay que perder de vista que, debido a su posición como secretario de educación pública, su postura y las decisiones tomadas en dicho cargo serán de influencia en la

formación del gusto popular en la sociedad mexicana del siglo XX, momento en el que el Estado tenía más relevancia en la formación de gustos, frente a los medios de comunicación décadas después. El 20 de noviembre de 1921 se publicó en el diario *El Universal* una entrevista hecha al músico Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941) titulada “*La invasión del jazz*”:

El jazz es un horror. Desgraciadamente la invasión del jazz esta consumada. Estamos perdidos irremisiblemente (...) ha condenado a nuestros autores a seguir esa infame huella de la música de los negros y a los copistas de instrumentaciones a cambiar de profesión (...) el jazz ha absorbido todo el mundo. Esa infame música hecha con los pies, para los pies, es ahora la emperatriz en todas partes (...) el éxito del jazz consiste en tocar mal, lo más mal que se pueda.

Pero el músico que ahora quiere tener hueso debe de tocar foxes y jazz. Yo he oído el *fox* tal y como se ha escrito. Esa música es bella; pero debemos de impedir que se llegue a ejecutar como lo hacen las orquestas de los *cabarets* americanos. Son clowns [sic] disfrazados de músicos que nos rompen el tímpano de los oídos (citado por Derbez, 2010, pp.111-112)

Por otro lado, el 28 de junio de 1925, el mismo compositor escribirá para el periódico *El Demócrata* un artículo titulado “*Que viva el jazz*”, que lejos de tratarse de un elogio, el artículo dice:

Claro que no pretendemos prodigar nuestros elogios, ni mucho menos declararnos partidarios de la música epiléptica y vesánica que con el nombre de jazz ha sentado realeza y domina omnipotente en esta tierra nuestra de melodías románticas, dulces y armoniosas. La invasión del jazz es absoluta, es mundial ¿Qué podemos hacer nosotros para liberarnos de esta asquerosa locura universal? (...) Dejándonos de quimeras y como no hay música vernáculaailable de auténtico valor, debemos convenir en que no nos queda más recurso que imitar, que hacer fox y jazz en México (...) con la penosa convicción de que no hacemos nada original, de que tenemos que forzar la inspiración, mejor dicho, que tenemos que prostituirla con las

repugnantes figuras y valores musicales con que está construido el baile americano (citado por Derbez, 2010, p.318).

En el campo de la literatura, el escritor Luis G. Urbina (1864-1934) dijo “No cabe duda de que el mundo se norteamericaniza. Pero, en realidad, quien triunfa no es el sajón; es el africano. El rubio hace la propaganda del negro”, (Derbez, 2010, p.114) sin considerar que dicho “triunfo” no significó mejoras en las condiciones de vida del afroamericano, quienes en algunos casos no recibieron una paga por su labor⁵².

La importancia de los testimonios citados con anterioridad es que estos fungen como datos que muestran la postura reaccionaria de los intelectuales orgánicos⁵³ (Gramsci) del Estado mexicano, quienes representando el rumbo nacionalista muestran un rechazo tajante hacia el jazz y la música estadounidense.

Sin embargo, a pesar de la postura de los intelectuales del estado, contradictoriamente, el jazz comenzó a ser una práctica musical que adquirió mucha fuerza a su llegada a la ciudad de México en los años 20, siendo promovido por los medios de producción como el periódico y los discos, este “jazz oscilante” llegó en forma de diferentes estilos de danzas.

Del lado de los compositores del campo de la gran producción, la llegada del jazz no fue vista de manera tan severa, por ejemplo, sobre el jazz el compositor Agustín Lara mencionó:

En esa época [1923] México se vio de improviso completamente invadido por la ola del jazz, y el baile era la locura de la ciudad. No recuerdo que nunca

⁵² Joachim Berendt (1973) menciona que, en Estados Unidos, durante el auge del blues varias empresas disqueras grababan a músicos itinerantes a cambio de unos cuantos dólares, sin contratos ni nada de por medio.

⁵³ Desde los planteamientos teóricos de Gramsci, entenderemos como intelectuales orgánicos al grupo vinculado con la clase fundamental (o clase dirigente) que dará continuidad a la superestructura ideológica del bloque histórico, para Portelli (2011) los intelectuales forman una capa social diferenciada ligada a la estructura – las clases fundamentales en el campo económico- encargada de elaborar y administrar la superestructura que le dará a esta clase (...) la dirección del bloque histórico (p.95) Gramsci también define como intelectuales “en general todo el estrato social que ejerce funciones organizativas en sentido lato, tanto en el campo de la producción como en el de la cultura y en el político-administrativo” (Gramsci, 1992, p.412)

se haya despertado en todas las clases sociales, y en una forma tan rápida y definitiva, una afición semejante. La transición del *two-step* al foxtrot obró el milagro. Todo el mundo bailaba... Yo recuerdo haber visto en la academia de Portillo viejos raboverdes tomando sus clases muy serios (Lugo, 2017).

De dicho testimonio podemos ver que “el jazz” (o las músicas que se entendían como jazz) en el México de 1923 venía acompañado de baile y que este estaba penetrando en todas clases sociales, lo cual da pistas de que el jazz no llegó como música de las clases dirigentes (intelectuales o económicas).

2.6 El jazz y las instituciones del arte culto de la capital

Desde una perspectiva más institucional, en la década de los 20, momento donde la fase armada de la revolución había concluido (aunque los levantamientos armados continuaron en el país durante más décadas⁵⁴) el proceso de institucionalización de la educación, que significó también el proceso de institucionalización del arte, adquiriría las características anteriormente mencionadas del nacionalismo.

Al asumir le Estado la dirección del arte, hablaremos, de un arte que responde a objetivos institucionales y que ya no estará desvinculado del poder gubernamental, no sólo en cuestiones burocráticas, materiales y de subsidios, sino de pertenencia política e ideológica.

Debido a la idiosincrasia nacionalista, “el jazz oscilatorio⁵⁵”, junto a otros elementos culturales estadounidenses, fueron excluidos de las instituciones de arte culto, pero no fue excluido del gusto de la sociedad.

Por lo tanto, en las instituciones encargadas de la difusión y enseñanza de la danza, se estimuló la enseñanza de bailes regionales, como el zapateado, el jarabe y los

⁵⁴ Como la rebelión delahuertista (1923), la guerra cristera (1926-1929) y la represión a sectores de oposición al régimen, como los vasconcelistas y antirreeleccionistas, sólo en la década de los veinte e inicios de los treinta.

⁵⁵ En adelante, entenderemos como “jazz oscilatorio” a la música que llegó a México de Estados Unidos, especialmente al blues, foxtrot, charlestón, ragtime, cakewalk y el jazz del estilo de Nueva Orleans y Chicago, ya que en México esta música fue tratada alternativamente y de manera genérica como jazz.

fandangos, mientras que los bailes como el foxtrot fueron excluidos de la enseñanza de las nacientes instituciones del arte.

Los años 30 significaron la consolidación de las instituciones del Estado encargadas del arte. Por lo tanto, en 1931, era fundada la “Escuela de Plástica Dinámica”, primer intento de escuela de danza, que ya para 1932, daría lugar a la formación de la “Escuela de Danza”, con Carlos Mérida como su director, en dicho recinto se enseñaría y estimularía, tanto la danza clásica europea, como las danzas mexicanas.

Debido a la estrecha relación que tenía en sus inicios la danza y la música (aunque el jazz rápidamente será llevado a otras artes), es importante mencionar la primera relación del jazz y sus géneros relacionados (como el blues, el fox y el charleston) con dicha actividad y las instituciones del arte culto.

2.7 Reacción en la Escuela Nacional Preparatoria

Consecuentemente a la preponderancia del vasconcelismo y del nacionalismo, los elementos culturales estadounidenses, serán rechazados de los proyectos universitarios. En este sentido, Ilihutsy Monroy (2014) menciona que en los festivales organizados a través del programa de extensión universitaria llevados a cabo en 1925, el jazz como practica artística de danza y música fue excluido de su programación.

Asimismo, en su artículo “En torno a una exhibición de Charlestón en la Escuela Nacional Preparatoria, 1926” Ilihusty (2014) menciona otro suceso, sustancialmente importante, ya que demuestra el funcionamiento de la hegemonía sobre los elementos culturales en los años 20: Debido a la exhibición de una tabla gimnastica a cargo del prestigioso profesor Francisco Savín Cota, que incluyo música de Charleston⁵⁶, como parte del programa de la materia de educación física, un grupo de alumnos de dicha institución publicaron en marzo de 1926, en el diario “El Demócrata” una carta de protesta por la enseñanza del Charlestón (aunque en realidad sólo fue una tabla gimnastica y no el acogimiento de la enseñanza de dicho

⁵⁶ El Charleston es una variación del foxtrot y del jazz, hecha especialmente para el baile.

género en la institución), que desembocó en una carta del rector de la universidad, indicando que dicho baile no sea tomado en cuenta para la posteridad. (pp.50-52)

La carta, titulada “Los alumnos de preparatoria protestan contra la enseñanza de Charleston”, evocaba a la moral, los principios de la revolución, lo estético, viril y lo nacional, así como los principios vasconcelistas que cimentaron la educación, para exigir que dicho baile no fuera mostrado en los recintos de la Escuela Nacional Preparatoria, donde el compositor Manuel M. Ponce daba clases. La carta decía:

En nombre de la juventud viril e idealista del núcleo revolucionario y potente de la Escuela Nacional Preparatoria, protestamos en estos instantes contra las autoridades del plantel por el hecho concreto de fomentar la prostitución y de trabajar para corromper nuestro entusiasmo con los llamados “ejercicios físicos” en donde, y para asombro de nuestros más altos principios de moralidad y de belleza, se pretende implantar ese baile canibático que hoy en día triunfa entre rufianes y se corona victorioso en los prostíbulos y cuyo solo nombre “charleston” masturba los sacros corredores de la Madre Escuela, por donde han marchado cantando las generaciones pasadas el himno inmaculado de su juventud y su justeza (...) hablamos en nombre de la moral, que se siente ofendida; hablamos en nombre de la belleza, que sufre este oprobio; (...) Y nuestro grito va hasta el señor Director de la Escuela y (...) de Ejercicios Físicos (...), y en contra del segundo, por la mala fe o inconsciencia al desempeñar su cátedra, siguiendo no los últimos modelos educacionales y morales, que hoy por hoy se imponen espiritualmente en las escuelas [...] sino en los últimos arranques del instinto que habla con la voz cavernaria de los antros./ Ya que es preciso que comprendan estas autoridades que la juventud forjada en el idealismo de la lucha, que la juventud que alza la antorcha de José Vasconcelos, no puede ni debe permitir esta degeneración de la raza ni este relajamiento de sus componentes, aunque esta sea la doctrina que impartan los pseudo-intelectuales que han asaltado los puestos en la Educación. (...): “El

charleston es una de las muestras de la decadencia sajona: en él danza solamente la materia y no el espíritu” (Ilihusty, 2014, p.54).

Vemos en esta carta tal vez una de las opiniones más reaccionarias que se han hecho hacia la música afroamericana en México, donde a parte de los elementos mencionados con anterioridad, se plantea la práctica del charlestón como un riesgo para las juventudes mexicanas y más importantes aún, dicha carta nos muestra la percepción que desde las instituciones de educación se producía y reproducía sobre la música extranjera y la música afroamericana.

2.8 Instituciones de música y sus directrices

Como se mencionó antes, las creaciones de las instituciones de la posrevolución respondieron a las demandas de los distintos sectores que participaron en el movimiento armado. Una parte de los grupos participantes fueron los obreros, cuya intervención se dio en los denominados “batallones rojos” del lado triunfador Obregonista, dicho acontecimiento, aunado a la realidad del crecimiento de la clase obrera en el país dieron pauta a que fueran incluidos en el proyecto de nación emergido de la constitución de 1917. Por lo tanto, también fueron incluidos en los proyectos de educación, arte y cultura.

Por ser punto nodal en la investigación, el análisis de la formación de las escuelas de música del Estado, su papel como espacios de consagración (Bourdieu) y, por tanto, entes encargados de legitimar al jazz como arte culto, merece una atención sobre sus metas iniciales y su configuración, paralelamente a la configuración del estado durante el siglo XX, para poder así, entender el cambio en el discurso y objetivos institucionales.

El antecedente de la educación musical a cargo del Estado, lo encontramos en la fundación del Conservatorio Nacional de Música en el año de 1886, donde la enseñanza versó sobre la música académica europea y al que el presidente Benito Juárez le dio el carácter “Nacional” y que recibió apoyo de Porfirio Díaz.

El Conservatorio en 1922, creará el “Departamento Nocturno de Transición”, bajo la dirección de Julián Carrillo (1865-1975), con la intención de acercar a los sectores

populares, específicamente a la clase obrera, a la educación musical que ofrecía dicho recinto, comenzando así a ofrecer cursos nocturnos.

En 1925, dicho departamento es separado de la administración del Conservatorio Nacional, con la intención de poder atender las necesidades “culturales” de la creciente población urbana. En ese mismo año, bajo la dirección de José Manuel Puig como secretario de Educación en el gobierno del general Plutarco Elías Calles, el Departamento se transforma en la Escuela Popular Nocturna de Música, que tenía como finalidad:

Procurar la cultura artísticas de las clases “laborantes”, mediante la divulgación de los conocimientos de la interpretación y ejecución de obras musicales, dramáticas, y coreográficas, para proporcionar un medio de vida a las personas de pocos recursos (...) fomentar mediante la educación estética, “las dimensiones honestas” para apartarlas de los centros de vicio, y finalmente, procurar la formación de conjuntos vocales e instrumentales que orienten las aptitudes musicales del pueblo” (Boletín SEP, tomo V, 1926, p.60, citado por Alonso, 2008).

Para 1935, en la Escuela Popular Nocturna, se crearán cursos de 3 años de duración, donde solo podrían participar quienes podían comprobar la pertenencia a un gremio obrero (Mateos, 2010), aunque, los cursos no eran per se una licenciatura en música. Un año después, en 1936, por decreto presidencial, será creada la Escuela Nocturna de Música, con el propósito de atender a las personas interesadas en su formación musical, pero que no cumplían el perfil de ingreso al Conservatorio Nacional de Música.

En esa época se impartirán las clases por la noche, en las mismas instalaciones del Conservatorio, ubicado en la calle de moneda N°16 (...) cambio su domicilio a la calle de Academia N°12, estuvo también en la calle de República de Cuba N.92 del centro histórico (...) en el año de 1969 cambia su nombre a Escuela Superior de Música (...) a partir de 1979, la escuela está ubicada en la calle Fernández Leal N°31 en Coyoacán (Plan de estudios del nivel superior, 1998, p.10).

En el Plan de estudios también queda registrado a quien iba primeramente la educación de la Escuela popular nocturna: “En sus inicios la función de la escuela era ofrecer enseñanza musical predominantemente a jóvenes y obreros, así como a músicos que se desempeñaban en bandas y orquestas populares que deseaban complementar su formación musical” (Plan de estudios del nivel superior, 1998, p.10).

Para entender las directrices de dichas instituciones de música, son importantes entender las necesidades históricas de la sociedad y por lo tanto abordar el proceso histórico de la sociedad mexicana, de los años 20 a los años 50 y por otro, los fundamentos del Estado, plasmados en el marco jurídico.

Desde la dimensión jurídica, la estructura y fundamento de la enseñanza musical se basa, según el plan de estudios de la Escuela Superior de Música, en el artículo tercero constitucional (como se dijo antes), específicamente en:

La educación que imparta el Estado tenderá a desarrollar armónicamente todas las facultades del ser humano y fomentará en él, a la vez, el amor a la patria y la conciencia de la solidaridad internacional, en la independencia y en la justicia.

- a) Será democrático, considerando a la democracia no solamente como una estructura jurídica y un régimen político, sino como un sistema de vida fundado en el constante mejoramiento económico, social y cultural del pueblo;
- b) Será nacional, en cuanto - sin hostilidades ni exclusivismos - atenderá a la comprensión de nuestros problemas, al aprovechamiento de nuestros recursos, a la defensa de nuestra independencia política, al aseguramiento de nuestra independencia económica y a la continuidad y acrecentamiento de nuestra cultura (...) (Plan de estudios del nivel superior, 1998, p.17).

Después del artículo tercero constitucional, la Ley General de Educación, a través de los artículos 2, 7, 9, 10, 14 y 47 justificarán la formación de instituciones del

Estado, con el propósito de la enseñanza artística y música (plan de estudios del nivel superior, 1998, p.17).

El 31 de diciembre de 1946, por medio del decreto emitido en el Diario Oficial de la Federación, se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, en base al artículo segundo de dicha ley, entre sus funciones tendrá:

I.- El cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes en las ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza, las bellas letras en todos sus géneros y la arquitectura.

II. La organización y desarrollo de la educación profesional en todas las ramas de las Bellas Artes; así como participar en la implementación de los programas y planes en materia artística y literaria que establezca la Secretaría de Educación Pública para la educación inicial, básica y normal (...).

III.- El fomento, la organización y la difusión de las Bellas Artes, inclusive las bellas letras, por todos los medios posibles y orientada esta última hacia el público en general y en especial hacia las clases populares y la población escolar (Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1946).

Vemos así que la educación musical bajo la dirección del Estado estaba fuertemente orientada a atender a los sectores populares y las clases obreras, en un momento histórico en el que las demandas de la clase obrera eran parte integrante de las políticas sociales, desde la Posrevolución hasta el inicio del gobierno de Miguel Alemán Valdez.

La política cultural del Estado tuvo como población objetivo a las clases trabajadoras, pertenecientes a la creciente población urbana de la ciudad, pero coincidiendo con el desmantelamiento de las políticas cardenistas, la población objetivo comenzó a ser otra, contradictoriamente, con esto la cultura y con ello las visiones de vida del estado, dejaron de integrarse a la visión de vida de las clases trabajadoras.

2.9 El desarrollo paralelo del jazz en los años 20-30, el jazz como música del gusto medio⁵⁷ y popular⁵⁸

Mientras las elites intelectuales de México veían en el jazz una amenaza contra los principios morales de la sociedad y de los ideales de la revolución, el jazz comenzó a penetrar cada vez más en el gusto de la sociedad.

Como se dijo anteriormente, el jazz llegó primero a la frontera norte y después a Yucatán. En el caso de la ciudad de México, el proceso fue paulatino, sin embargo, Flores J. (2010) considera a los años 20, como la década de oro del desarrollo del jazz en México y afirma que, en el año de 1923, todos los estados de la república contaban con bandas de jazz (p.75). Al parecer ese jazz pudo ser el “jazz oscilante”, el estilo Nueva Orleans o los primeros signos del estilo de las big band.

El jazz llegó a la ciudad de México de distintas maneras; a través de los salones y academias de baile, los cabarés cosmopolitas y adornando las películas del cine mudo, sin embargo, sin apariciones registradas en los espacios de difusión del gran arte, todo antes de la masificación hecha por la radio. Cabe recordar que, en dicha época, la etiqueta jazz iba para casi toda la música popular estadounidense; ragtime, charlestón, blues y jazz de estilo Nueva Orleans y Chicago (lo que en la investigación denominamos “jazz oscilante”).

El jazz llega a la capital del país en los lugares destinados al entretenimiento cosmopolita: cines, cabarés, centros nocturnos, salones y academias de baile; en este proceso, Flores J. (2010) menciona como importantes lugares de desarrollo del jazz en la ciudad a los cabarés “Montmatre”, “Montparnasse”, “Dancing Palace”,

⁵⁷ El “Gusto medio” o “estética de los sectores medios” se rige por demandas económicas (del público, requerimientos empresariales, según su rentabilidad etc.), a diferencia del gusto legítimo que pertenece a las elites intelectuales, este tiene falta de autonomía, es construido por la industria cultura y por algunas prácticas artísticas a las que las clases medias se han apegado como a la fotografía, es un gusto que simplifica y adapta obras eruditas, por ejemplo en parodias o adaptaciones de novelas para cines, para ver más: Bourdieu, P.(2014) La Distinción: criterios y bases sociales del gusto. México: Taurus y García Canclini, N. (1986). Desigualdad cultural y poder simbólico. México: ENAH

⁵⁸ La estética popular o gusto popular, es la que pertenece a las clases populares, se encuentra en oposición al ostentoso gusto burgués, es pragmático y funcionalista, aunque se define por la cultura hegemónica, ya sea en oposición o por su intento de imitarla, prioriza lo que es útil, más que lo decorativo, es un gusto definido por lo que dicta la industria cultural.

“Cabaret México” (o salón México), el cabaré Estambul y salones de baile como la “Academia de Baile Dupeyrón” y el “palacio de Marlon”, (p.76), así como los cines que comenzaron a aparecer en la capital desde 1921 (con la aparición del cine Olimpia) ya que fueron parte de los lugares donde las bandas de jazz (del estilo big band) se presentarían con regularidad. Durante los años 20 y 30, el jazz también encontraría espacio en las reuniones de baile “musicales-dancísticas que se efectuaban en plazuelas y jardines con el nombre de jamaicas y kermesses” (Flores J., 2010, p.78).

Asimismo, Flores J. (2010) menciona que es en este escenario en el que destacan bandas como la “Esmeralda Jazz Orchestra”, “Conjunto de Jazz Moderno”, La “Orquesta de Luis Márquez” y el conjunto de Chalín Cámara, todos pertenecientes al periodo de 1922 a 1924. Además, en 1923 en el cabaré “Estambul” se presentaría periódicamente la orquesta Harmony Kings (p.75) y según Alain Derbez (2010), en el año de 1925, Belisario de Jesús García estrenó su foxtrot “*Labios Pintados*”, mientras que, alrededor de 1929 surgirá la “6-22 band”, agrupación en la que en la batería estará el padre del músico Tino Contreras (p.349).

Flores J. (2010) menciona dos piezas consideradas clásicos de la década de los veinte: “*La gallina expiró*” y “*Bailando el Charleston*”, de Castañeda y sus Cometas y la Orquesta de Luis Marques⁵⁹ como piezas cargadas de gran influencia del músico de jazz W. C. Handy (p.76).

2.10 Cine y Jazz en México

Sergio Monsalvo afirma que tanto el jazz como el cine alcanzaron su “mayoría de edad” durante la década de los años veinte (Monsalvo, pp. 6 y 24, citado por Monroy I., 2014). Monroy (2014) menciona que en dicha época había en la capital 20 cines, entre los que destacan el cine Olimpia, el Capitolio, Monumental, Alcázar, Goya y el Granat (p.52), dichos espacios fueron un nicho para las bandas de jazz que, como

⁵⁹ Escalante habla de “bailando el foxtrot” con Castañeda y sus cometas, sin embargo, en la plataforma YouTube se encuentra disponible una versión con la orquesta de Luis Márquez, ver en [Asís Renovador41]. (noviembre, 2017). CHARLESTON. Recuperado el día 5 de febrero del 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=Md3AO5EOVI0>

se mencionó con anterioridad, hacían la música del cine mudo y en algunas ocasiones, también servían para organizar bailes después de las funciones.

1929 es el año en el que llega el cine sonoro al Distrito Federal, sin embargo, aún durante la década de los años 30 seguirán siendo varios los cines que presenten películas de cine mudo y por tanto la continuidad de las bandas de jazz en los cines será vigente por más tiempo.

Es importante mencionar que una de las primeras películas del cine sonoro producidas en México, *Santa*⁶⁰ (1932), contiene una escena donde una banda interpreta danzón y jazz estilo dixieland; en la ejecución de jazz unas bailarinas danzan al ritmo de la canción, la música que se presenta en dicha escena recuerda mucho al estilo de Nuevas Orleans y al de compositores como W. C. Handy y Louis Armstrong.

A través de la investigación bibliográfica y en carteleras de los cines de la época, se puede localizar entre las bandas que participaron en los cines en los años 20 a “Jazz Band Escalante, Black Bottom Jazzers, Jazz Band Alcázar, Orquesta Clásica Escobar, México Jazz Band, Jazz Band León, la marimba La Joya Guatemalteca, la Banda de Velázquez Moreno, Winter Garden Jazz Band y los Diablos del Jazz” (Monroy I., 2014, p.52).

Otro de los espacios en los que el jazz encontró cabida fue en el teatro de revista, el cual se encargaba de presentar sucesos y acontecimientos de la actualidad, valiéndose de elementos de la música popular, como boleros, foxtrot, blues y música de los jazzistas populares en la época.

Es así que, entre las obras más importantes de la década de los veinte, tenemos una pieza que surge del teatro de revista titulada “*Mi querido capitán*”⁶¹, hecha por

⁶⁰ De la Cruz, J. (productor), Moreno, A. (director). (1932). *Santa* [cinta cinematográfica]. México: Compañía Nacional Productora de Películas

⁶¹ En una versión de la canción, presentada en la plataforma de Youtube, en la descripción se menciona que la pieza es un *foxtrot* elaborado “para una revista musical de tinte político titulada ‘El Jardín de Obregón’, escrita en honor al general Álvaro Obregón, que inmediatamente fue un éxito en la sociedad mexicana entre 1924 y 1926”, ver Ramírez, M. [Miguel Pedro Ramírez]. (2017, abril, 25). *Mi querido Capitán* (José Alfonso Palacios Montalvo). Int. la banda Dixieland, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n8aortO14tM>

el compositor José Antonio Palacios y Montalvo. Asimismo, ocurrirá un fenómeno de retroalimentación, donde la música popular mexicana retomará elementos del jazz, dando paso a la interpretación de música del cancionero popular a la manera del jazz, así como a la creación de canciones que pasarán a ser parte del repertorio popular, con influencias de foxtrot y blues.

Comprendiendo que el jazz llegó a la capital en los años 20, surge la pregunta ¿cuál es el jazz que llega a la ciudad de México? Vale la pena recordar el planteamiento de Flores (2010), sobre la división del jazz de los años 20 en dos tipos: el original, proveniente de los barrios afroamericanos y un jazz “blanco”, hecho y retomado en su mayoría por compositores judíos, al cual podríamos calificar de más “elaborado”, comercial y bailable, del que surgen los géneros del foxtrot y el charlestón.

Este último tipo de jazz es el que llegó a la ciudad (lo cual dio sustento a los temores de las elites culturales mexicanas sobre la dominación mundial de una música homogénea) en las partituras, la manera de tocar de los músicos y en los discos de 78 revoluciones. El repertorio se componía de arreglos de canciones populares mexicanas, junto a piezas de compositores como W. C. Handy, Louis Armstrong, King Oliver y Duke Ellington.

Los cambios propiciados por el jazz no solo se dieron en una dimensión musical, también se reflejaron en la forma de vestir de las personas (corte de cabello a la “*garçon*”, vestidos “atrevidos” al estilo de Coco Chanel), hábitos en esa entonces censurados (que las mujeres pudieran fumar, por ejemplo) y en la arquitectura, de hecho, el estilo “*Art Deco*”, fue desarrollado en la ciudad de forma paralela al estilo “californiano”.

Es significativo que las primeras fotografías de bandas de jazz daten de finales de las décadas de los años 20. Uno de estos primeros registros no corresponde a un salón de baile o un cabaré de la alta sociedad, sino a una foto hecha en la cárcel de Belén (la cual se ubicaba en el centro histórico de la ciudad) y es sobre una banda de jazz integrada por reclusos, la foto data de 1928; dicho material nos da una idea de que a pesar de que el jazz fue mayormente un elemento cultural perteneciente

al gusto medio, llegó a penetrar en los sectores populares y marginados (como lo son los reos de la cárcel de Belem).



Banda de jazz en la cárcel de Belem, imagen obtenida de maspormas.com

La década de los años 30 representará en Estados Unidos el periodo del esplendor las big band jazz. Para Flores J. (2010) en México la primera big band de jazz conocida corresponde al año de 1932 y estará dirigida a cargo de Ernesto Pelon Riestra, quien en los Estados Unidos participó con compositores de importancia, como Paul Whiteman, encargado (como se muestra en el capítulo 1) de llevar al jazz a los espacios del gran arte. Al regresar de dicho país, Riestra traerá consigo los elementos que componen a las big band. La banda de Riestra interpretará principalmente arreglos de canciones mexicanas, boleros, así como canciones urbanas escritas por conocidos compositores mexicanos (pp.77-78).

El desenvolvimiento del jazz iniciado en la década de los veinte tendrá continuidad en los años 30; cines, centros nocturnos y cabarés serán su nicho al igual que ocurría en esos momentos con Estados Unidos y parte de Europa. Una de las bandas de gran popularidad será la “Tacos Jazz Band”⁶², dirigida por Roberto G. Tacos, siendo icono importante del jazz, el Charleston y el foxtrot, géneros musicales ligados al baile y al entretenimiento.

⁶² En la plataforma YouTube hay un disco con Ramon Márquez, Pablo Beltrán Ruíz y la Taco Jazz Band, el disco fue subido a la plataforma en 2015 y data de 1967

El desarrollo de los espacios mencionados anteriormente implicó la creación de orquestas de baile en la ciudad de México, algunas dedicadas en mayor medida al jazz, mientras que otras sólo incorporaban parte del repertorio del jazz, ya que se dedicaban a otros géneros de moda como el bolero, las baladas y la música que estaba surgiendo del Caribe y las Antillas. En el primer caso podemos mencionar bandas que seguían vigentes desde la década pasada, como los Harmony Kings, la Orquesta de Luis Márquez y la aparición en escena el compositor Luis Alcaraz (1910-1963). En esos momentos, el jazz había sido apropiado por todos los estratos sociales.

Los años 20 y 30 fueron los años de popularización del jazz a través de los espacios de difusión ligados al entretenimiento y la diversión de la sociedad, que iban de salones de baile y centros nocturnos exclusivos, a cines y espacios públicos, donde la amalgama fue el ser una músicaailable y la unión de música popular mexicana con jazz. Sin embargo, como gusto, tanto el jazz oscilatorio como el swing, penetra en el gusto medio y en gusto popular, no en el gusto puro de la clase intelectual dominante.

Sin embargo, debido a la naturaleza de los espacios donde el jazz era acogido, este comenzara a ser asociado por parte de la sociedad mexicana con lo vanguardista y lo moderno, pero también, con la vida nocturna, el vicio, el desenfreno, la prostitución y la inmoralidad; años después, estas “cualidades” serán determinantes en su futuro declive.

2.11 La cultura del jazz en México (primeras décadas del siglo XX)

Como se ha demostrado, las clases populares y las clases medias de la ciudad de México se apropiaron del jazz, incorporándolo a las dinámicas de su cultura propia⁶³, con sus elementos culturales y medios de producción: instrumentos, festividades, su propio repertorio y sus símbolos. Por lo que entenderemos al jazz oscilatorio de la ciudad de México, de las primeras décadas del siglo XX a finales de los años 50, como una “cultura apropiada”, a la que Bonfil G. define como “los elementos

⁶³ La cultura propia es la identidad única que diferencia y distingue a una sociedad que tiene sus propios elementos culturales.

culturales son ajenos, en el sentido de que su producción y/o reproducción no está bajo el control cultural del grupo, pero este los usa y decide sobre ellos” (Batalla, s.f). Aunque las clases populares se apropien de los elementos culturales del jazz traído de Estados Unidos y puedan decidir sobre ellos, no implica que se encuentren en plena capacidad de producir y reproducir dichos elementos, situación que explicaría el por qué la producción material del jazz no fue prolífica hasta que este comenzó a ser incluido en el campo de la producción restringida y las instituciones de consagración y conservación cultural.

La propuesta teórica de Bonfil G. nos sirve para tipificar y entender las dinámicas sociales bajo las que el jazz llegó a la ciudad, sin embargo, para el análisis de su inclusión a la cultura legítima, estas serán insuficientes, ya que dicha conceptualización es hecha para el estudio de las clases dominadas y las clases subalternas.

Desde una postura gramsciana, hay que recordar que el resto de las clases subalternas, encuentran dentro de la hegemonía espacios de negociación, lo que permitió cierta continuidad en el desarrollo del jazz, a pesar de las medidas tomadas por los agentes de la cultura legítima y representantes del Estado.

Asimismo, mediante los planteamientos teóricos de Bourdieu afirmamos que el jazz de los años 20 a los años 50 fue configurado como parte del capital cultural del gusto medio de la sociedad mexicana, esto considerando sus espacios de consumo, producción y difusión.

2.12 Años 30 y 40: contexto

El desarrollo del jazz en la ciudad de México es una muestra más de los grandes y acelerados cambios que ocurrieron en la sociedad mexicana. Uno de los fenómenos más notorios del proceso de desarrollo, fue el aumento de la población; la historiadora Gisela Wobeser (2010), plantea que, en 1910, la población del país se componía de 5 millones de habitantes, mientras que en a finales de los cincuenta, está ya era de 50 millones (p.23), lo que vino acompañado de manera paralela a un aumento de medios de producción de arte para la masa: cine, radio y discos.

La década de los treinta significaran grandes cambios en los ámbitos políticos, económicos, sociales y culturales; será la época donde los caudillos del bando ganador de la revolución ocuparían el poder, con la figura del general Plutarco Elías Calles al frente; será el momento de la consolidación del poder y la gestación del partido oficial en 1929: el Partido Nacional de la Revolución, con la intención de aglutinar a los diversos sectores militares del país y evitar golpes de estado como los intentos de 1923 en apoyo al general Adolfo de la Huerta y de 1927 encabezados por Francisco R. Serrano y Arnulfo Gómez, así como el aglutinar a las facciones de oposición.

Desde finales de los veinte, comenzaba a verse que las promesas de la revolución no estaban siendo cumplidas, a la vez que distintos sectores de la población entraron en conflicto con los planteamientos ideológicos de la revolución o con quienes detentaban el poder político, este será el caso de la guerra Cristera (1926-1929).

Es importante mencionar las medidas tomadas por el estado en los acontecimientos mencionados anteriormente, para entender cuáles serían sus medidas frente a la oposición, así, esto quedará como un antecedente de la represión del Estado, frente a agentes “indeseables”, que, en el discurso oficial, serán desde militares rebeldes y cristeros, para posteriormente pasar a ser comunistas, izquierdistas, terroristas y elementos que se identifiquen con lo extranjero y lo rebelde, como el jazz.

2.13 La disidencia artística y el jazz

Vemos así dos posturas sobre la asimilación del jazz en la Ciudad de México, por una parte, el rechazo de las elites intelectuales y por otra, su aceptación en la lógica del gusto medio, así como el comienzo de su consumo de parte de distintos estratos sociales. Sin embargo, aún falta comprender parte de su primera aceptación de parte de círculos del campo artístico, así como en los agentes participantes en el campo cultural del arte, pero marginados de dicho campo.

Con una marcada influencia por las corrientes políticas e ideológicas de la época, en los años 30 surgirá un movimiento de artistas comprometidos con la colectivización del arte, la revolución y un compromiso con el pueblo.

Así, surge la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR); sus planteamientos suponían la colectivización del arte y su uso con fines revolucionarios y como medio de liberación. Surge en 1933 y contó con la participación de artistas de distintas áreas: música, literatura, fotografía, pintura, arquitectura, cine, así como científicos; dicha organización durará tan solo cinco años, sin embargo, sentara las bases de futuras organizaciones de artistas que reaccionaran frente a “la imposición” de la *industria cultural* y el monopolio del Estado hacia el arte. La LEAR tenía como planteamientos:

Es una organización de Frente Único al servicio de la clase trabajadora contra el actual régimen capitalista y sus funestas consecuencias de crisis y degeneración con sus secuelas de fachismo, imperialismo y guerra...Reunir pues todas las fuerzas intelectuales, verdaderamente revolucionarias para oponerlas a las instituciones y corrientes corruptoras de las artes y las ciencias burguesas es una de nuestras funciones principales (...) hemos de mostrar incesantemente el indefectible contenido de clase, a favor de la dominación capitalista que entraña la llamada “cultural” que proporciona la burguesía (...) bien desde los arzobispados, desde las cátedras universitarias y escuelas de gobierno, o desde sus partidos pseudorevolucionarios (Reyes F.,1994, p.5, citado por Velasco J., 2013, pp. 86-87)

El Economista Jorge Velasco García (2013) ubica a la LEAR como una de las organizaciones pertenecientes a lo que él denominó “El movimiento alternativo de música popular”: un movimiento cultural conformado por músicos, compositores, actores de distintas ramas del arte, críticos, etc. que ya sea mediante la organización o en su labor artística, han representado una alternativa al dominio de los medios de comunicación, con música más cercana al pueblo y/o con un discurso disidente.

La LEAR contaba con una revista titulada “Frente a Frente” en la que se mostraba sus posicionamientos, críticas, planes y opiniones. En uno de los textos de dicha revista, el artículo titulado “Los conjuntos sinfónicos y la actual situación de los músicos de atril”, trata el tema de la mala situación laboral de los músicos, que obliga hacerlos a andar del ensayo al “hueso” y después al trabajo, en ella son mencionados también los jazzistas: “Vestidos de mamarrachos: jazzistas, gauchos, rumberos, etc., para halagar el gusto ramplón de la burguesía –aprovechados por funcionarios sin decoro para su política electoral–, desvelados en cabaretuchos ínfimos, luchan desesperadamente por la vida los talentos musicales de México” (Monroy, 2014, pp.57-58); esto como pie de página de una imagen en la que se muestra una formación de músicos, probablemente, de jazz:



Foto incluida en el artículo “Los conjuntos sinfónicos y la actual situación de los músicos de atril” de la revista *frente a frente*, obtenido de correodelmaestro.com

Monroy (2014) también menciona que la LEAR convocó a la Conferencia Nacional de Educación Musical en 1937, entre los temas tratados, estuvo el de crear una música proletaria que plasmara su situación y que respondiera a las verdaderas necesidades de su realidad (p.59). La LEAR llevó a cabo actividades artísticas en el Palacio de Bellas Artes, sin embargo, dichas actividades no llegaron al sector proletario y no hay registro de que haya sido incluido el jazz en ellas.

2.14 La otra reacción hacia el jazz

A pesar del rechazo de los intelectuales orgánicos del Estado, muchos agentes pertenecientes al campo intelectual y artístico vieron en el jazz una fuente para la creación e innovación artística y desde las distintas ramas del arte, participaron y contribuyeron a la formación del campo cultural del jazz, ya sea desde el goce estético, ligado al campo de la producción restringida o desde el campo de la gran producción, cumpliendo las demandas de una naciente industria cultural.

Por un lado, el jazz comenzaba a tener aparición en medios como la radio y el periódico; anunciando eventos, o mostrando partituras de las canciones de moda. Derbez (2010) menciona el caso de la revista *El Universal Ilustrado*, de la que al menos en los primeros 5 años de la década de los 20 contó con una sección titulada “el jazz de la semana”, en la que eran publicadas noticias y partituras de foxtrots principalmente (p.104). Asimismo, Derbez (2010) indica que en el periódico “El demócrata” había reseñas de conciertos de jazz y que en esa misma década saldrán a la venta, por parte de la compañía de cigarros “El buen Tono”, una marca de cigarros llamados “jazz” (p.100).

Derbez (2010) señala que en esa época surgirán también anuncios en los periódicos en los que la famosa (hasta la actualidad) tienda de música “Casa Verkamp”, ubicada en el centro histórico, promocionara instrumentos idóneos para la formación de bandas y orquestas de jazz (p.107).

A pesar de las posturas mostradas con anterioridad, de parte de los intelectuales orgánicos del Estado frente al jazz, hubo en el campo de los productores⁶⁴ quienes entendieron que el jazz marcaría el rumbo de la música y vieron su desarrollo y existencia de manera positiva, así el 21 de julio de 1927, aparecerá en la columna titulada “*Del Arte Vernáculo*” del diario *El Demócrata*, la opinión del maestro y pintor Rafael Vera de Córdova (1893-1933):

⁶⁴ Entendiendo como productores a los artistas consagrados o reconocidos dentro del campo de la producción restringida (Bourdieu), quienes ocupan diversas posiciones dentro de dicho campo, con la intención de alcanzar la legitimidad cultural.

La epilepsia del jazz todavía galvaniza nuestros cuerpos en la hora de las danzas de media noche (...) Pero es que el jazz mi querido lectorcito, se ha enriquecido ya, se ha dulcificado en los blues de origen hawaiano, (sic) en los vales vieneses y en ese canto hondo tan peculiar e inédito de las razas negras cuando ellos cantan y sienten sus canciones (...) nosotros debemos de seguir el ejemplo de esos pueblos que son Estados Unidos y Argentina que hacen música americana, el jazz y el tango (citado por Derbez, 2010, p.105).

La poeta Esperanza Zambrano (1901-1992) plasmó su postura respecto al jazz y al movimiento literario surgido en México llamado "Estridentismo": "El jazz y el estridentismo literario y amoroso me parecen indispensables para gravitar sin desequilibrio en las ondas vertiginosas de la época" (Derbez, 2010, p.107).

A parte de Esperanza Sambrano, serán varios los artistas literarios pertenecientes al campo de la producción restringida los que comenzarán a fijarse en el jazz. En el poemario "*El aula*" de Renato Leduc (1897-1986) se encuentran reminiscencias del jazz, por ejemplo, en su poema "*El mar*":

"Inmensidad azul. Inmensidad/ patria del tiburón y el calamar;/ por el temblor rumbero de tus ondas/ vienes a ser el precursor del jazz.../ Síntesis colosal/ de mariscos, espumas "and steamers" Profundo aquel filósofo que dijo: "Cuánta agua tiene el mar" ¿Fue Vasconcelos? ¿Fue Bergson? ¿Fue Kant?" (Pilodori, 2010, p.12).

Por su parte, la corriente literaria conocida como Estridentismo (originada en 1921), caracterizada por tener una postura en pro a la vanguardia, lo moderno, el cosmopolitismo y aquello que lo representara; como las maquinas, la ciencia y el novedoso jazz, lo incluye como tema en sus obras, por ejemplo, en el ensayo "*Jazz= XY*" del poeta y escritor Manuel Maples Arce. Cabe destacar que dicho movimiento surgió como una respuesta a la literatura nacional de la época y sus características (como el maniqueísmo hacia los héroes nacionales).

Para los escritores de dicho movimiento artístico, el jazz será tema frecuente en sus obras, Derbez (2010) menciona su aparición en obras como "*los incendios*

fonográficos” y “*las niñas foxtroteantes*”, salidas de la publicación “*Volante actual N1*” (p.101).

2.15 Artistas mexicanos que trataron el tema del jazz

El pintor Miguel Covarrubias “El chamaco” (1904-1957), mencionado en el capítulo uno, fue de los artistas plásticos de la época más relacionados con el jazz, debido a que residió en Estados Unidos en plena edad de oro del jazz, sus aportaciones van más allá de México: en el libro que recopiló los blues de William C. Handy (1873-1958) la elaboración de la portada fue hecha por Covarrubias, también participó en la elaboración de las coreografías de la entonces famosa bailarina Joséphine Baker (1906-1975) pertenecientes al espectáculo “*La Revue Negre*”; un espectáculo integrado totalmente por afroamericanos e integrado por música de jazz. Kyungu (2017) plantea que, en 1927, Covarrubias publicó el libro “*Negro Drawings*” inspirado por sus experiencias en el barrio de Harlem y por su cercanía con los artistas del movimiento conocido como “El renacimiento de Harlem” integrado por artistas como Langostón Hughes, mencionado con anterioridad; el libro contenía imágenes de las que Covarrubias llamó “bocetos tipográficos” de los afroamericanos de la era del jazz.



Ilustraciones del libro *Negro Drawings* de Miguel Covarrubias, imágenes obtenidas de africanah.org y pinterest.com.mx

En México, Covarrubias contribuyó a la danza como director del departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes. Influenciado por su trabajo en la *Revue Negre*, así como por sus viajes, contribuyó a la introducción de la danza contemporánea a las instituciones del Estado y por ende, a la configuración de la cultura del país.

Entre otros pintores influenciados por el jazz, Alain Derbez (2010) ubica a José Clemente Orozco (1883-1949), Marius de Zayas (1880-1961) y David Alfaro Siqueiros (1896-1976) quien pintó un retrato de George Gershwin. (p.178)

Vemos así que al igual que pasó con Estados Unidos y Europa, la reacción de las elites intelectuales y artísticas hacia el jazz será por una parte de gran rechazo, principalmente de aquellos que cumplen la función de intelectuales orgánicos del Estado y que detentan el capital cultural en el (para los años 30) campo cultural del arte consagrado (o producción restringida) en México. Sin embargo, otros actores de dicho campo comenzaban a incluirlo en su labor artística, al momento en el que

el jazz era ya parte del gusto medio, por la apropiación cultural de los estratos sociales.

Esa apropiación se verá reflejada en los espacios de producción artística de los jazz pertenecientes al gusto medio y popular, en la producción artística: música para el baile y la diversión, por la publicidad de los medios hacia el jazz y por su aparición en la naciente industria cultural como en películas de moda.

Paralelo a la inclusión al gusto medio y popular, el jazz comenzó a ser tema para los productores pertenecientes al campo del gran arte, sin embargo, su producción artística distó de ser un fenómeno incluidos en los espacios de consagración, por lo que no contaron con la legitimidad cultural.

2.16 Años 40, 50 y el desarrollo de la *industria cultural*

La década de los cuarenta es una década de gran cambio en la ciudad de México, debido al gran proceso de industrialización que comenzó a experimentar junto al resto del país, en un proceso que es conocido como el desarrollo estabilizador⁶⁵ o “milagro mexicano” (1940-1970).

Anterior a dicho modelo, fue de importancia para la configuración del Estado mexicano, el proceso conocido cardenismo (1934-1940), periodo en el que la gobernabilidad se volcó a políticas de izquierda. El periodo se distinguió por un aumento al gasto público, el intento de introducción de la educación socialista, una mayor atención a sectores sociales que habían sido marginados y/o desatendidas sus necesidades, la repartición de tierra, la creación de los ejidos, la nacionalización de distintos sectores de la industria y los transportes, entre otras medidas realizadas con el fin de atender a los sectores populares.

⁶⁵ Este periodo se caracteriza por el gran impulso a la industria nacional, su priorización frente al sector agrícola, un mayor control de precios, la promoción de la inversión extranjera, el privilegiar el desarrollo económico frente a los beneficios sociales, dando paso a la modernización e industrialización de la sociedad mexicana provocando cambios sociales y culturales.

Con el siguiente cambio de gobierno, comenzó de forma paulatina el desmantelamiento del proyecto cardenista⁶⁶, implicando también el cambio de objetivos del Estado, a beneficio de las clases medias y altas.

Para Córdova A. (1993) desde la administración de Manuel A. Camacho el Estado mexicano hizo un viraje hacia la industrialización como vía a seguir para el desarrollo del país; un Estado fuerte que, aunque limitaba las aspiraciones de las masas, contaba con ellas como aliadas para frenar los reclamos de los empresarios (o clase capitalista) (pp.62-65). Puede contextualizarse de manera general la situación del país después del cardenismo como “reformas sociales, Estado de Gobierno fuerte, presidencialismo, encuadramiento corporativista de las masas populares, institucionalización de las clases y los conflictos (...) confluyen en el proyecto que todo lo pacifica y todo lo resuelve: la industrialización” (Córdova, 1993, p.66). Con esas características como antecedentes, en 1940 comenzará el periodo conocido como “desarrollo estabilizador”, que culminará en el año de 1970.

En dicho periodo, se desarrolló aún más la clase obrera, a la vez que comienza a ser atraída a los alrededores de las ciudades, por lo que la capital comienza a configurarse; la sociedad y su modo de vida comienzan a cambiar, transformando así algunas de las costumbres familiares e introduciendo nuevas comodidades en la vida de las familias.

Para poder tipificar el cambio que sufre la música en dicho proceso de transformación de la sociedad mexicana, usaremos la propuesta del economista Jorge Velasco (2013), quien, a su vez, retomando los planteamiento teóricos de la escuela de Frankfurt, sobre el impacto de la industria cultural en la dominación de masas en las sociedad capitalista, plantea que la época del milagro mexicano implicó el momento de auge y consolidación de la cultura de masas, repercutiendo en elementos culturales como la música popular de la sociedad mexicana:

⁶⁶ Aunque para Córdova A. (1993) los presidentes que siguieron a Lázaro Cárdenas llevaron en mayor o menor medida las reformas sociales planteadas hechas en él periodo cardenista, que sentaron las bases del proceso de industrialización (pp. 65-66).

Entre 1940 y 1970 la música popular mexicana, parte esencial de la cultura de amplios sectores de la sociedad mexicana, estaba sufriendo un proceso de apropiación por parte de la industria cultural que la hacían más una cultura enajenada al servicio de la reproducción del sistema dominante que una expresión autónoma de los sectores populares. Esto era uno de los resultados de la modernización e industrialización en nuestro país (Velasco, 2013, p.30).

Como consecuencia, en el proceso de enajenación de la música popular, fueron creados géneros musicales que tomaron como base la misma música popular, pero con la intención de responder a las necesidades del consumo en la sociedad capitalista. Para Velasco (2013) de ahí surgirán géneros como la música ranchera, el corrido oficialista y la canción romántica (p.33), ejemplo de esto podríamos encontrarlo en personajes como Jorge Negrete (1911-1953) y Pedro Infante (1917-1957) cuyo esplendor comprendió la década de los años 40 y los años 50.

Con la apropiación de la música por parte de la industria cultural y retomando a la escuela de Frankfurt, Velasco (2013) plantea que esta pasa a convertirse en una música menos elaborada, banalizada, pierde su aura de autenticidad, al dejar de ser hecha por un solo creador (con lo que también pierde autonomía), para dar paso a la producción en serie, se eliminan los elementos subversivos que contenga, pasa a satisfacer solamente el ocio del trabajador o a adornar su trabajo y se vuelve banal y repetitiva.

Es importante entender la transformación de la música mencionada anteriormente, ya que va a repercutir en la dirección de los géneros musicales, donde la industria cultural será quien asuma las decisiones sobre qué música difundir, teniendo así, un papel importante en la configuración de los campos culturales.

El poder de la *industria cultural* se vio también en el impacto de la publicidad en la década de los 40, la cual fue fundamental para la elección y la popularidad del presidente Miguel Alemán Valdez:

Se le recuerda por ser el primer creyente en el gran impacto político de la de la publicidad. Carlos Monsivais lo veía como el hombre espectáculo, precursor de la ideología que venía de la americanización. Durante su gobierno nació el culto a la personalidad como efecto especial del culto a la magia publicitaria (Veledíaz, 2017, p.37).

2.17 Impacto de la guerra fría

La década de los cuarenta fue marcada mundialmente por las repercusiones del término de la segunda guerra mundial (1939-1945). Con el final de conflicto por una parte los países latinoamericanos se vieron beneficiados por el desarrollo económico que implicó su participación, con la exportación de materias primas, energéticos y distintos productos para la continuidad de la guerra; por otra parte, el resto del mundo quedó configurado en dos bloques: el bloque comunista, encabezado por la URSS y el bloque capitalista encabezado por los Estados Unidos.

La división geopolítica, aunada a las disputas ideológicas y por zonas de influencia de los dos bloques, junto al naciente papel de armas de destrucción masiva, dieron paso a un enfrentamiento político, económico, social y cultural, que por no haber llegado a una confrontación directa y de forma militar con las dos superpotencias, se conoce como “La Guerra fría”.

México, desde el final del gobierno cardenista, formó parte del bloque capitalista encabezado por los Estados Unidos, por lo que cobró fuerza una postura estatal en pro a Norteamérica (que décadas atrás había sido inaceptable). Así, desde el Estado comenzarán a tomarse medidas para contrarrestar la influencia de todo aquello que pudiera relacionarse con una postura en favor al comunismo y a la izquierda, tanto en un plano internacional, como nacional, por lo que los reclamos de grupos identificados con la izquierda, así como la disidencia en general, serán fuertemente reprimidos⁶⁷.

⁶⁷ Ejemplo de esto es la represión hacia la oposición electoral henriquista (1952), la persecución de campesinos liderados por Rubén Jaramillo, que exigían el cumplimiento de la constitución en lo concerniente a tierras.

Desde el momento del desarrollo de la segunda guerra mundial, se estaban llevando a cabo configuraciones en el Estado y en la gobernabilidad, como reacción (en primera instancia) a dicho acontecimiento, pero que sentarán las bases para el desarrollo de las políticas de censura, restricción y persecución del gobierno, (de las que el jazz no estará excepto en su momento). Como parte de esas medidas, Veledíaz (2017) menciona que durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho se incorporó al código penal el delito de “disolución social”, el cual surgió como una medida preventiva tras la entrada de México a la conflagración, pero que en adelante serviría al Estado para poder contrarrestar a la disidencia (p.34).

La transición de la sociedad mexicana, de la década de los 40 a la década de los cincuenta implicó el aumento de la posibilidad de adquirir servicios, la industrialización de las ciudades, así como las migraciones a estas. Von Wobeser explica que cuando Alemán dejó la presidencia en 1952, el país había cambiado de manera radical:

En 1940 las ciudades eran pequeñas con muy pocos edificios altos (...) a la mayor parte los pueblos no llegaban la luz y, por lo mismo, poca gente tenía radio (...) Para 1952 las ciudades habían crecido y las carreteras habían crecido y los automóviles se habían multiplicado; la migración hacia las ciudades aumentó y al campo comenzaron a llegar tractores y máquinas que ahorran mano de obra (Von Wobeser, 2010, p.253).

Así como el jazz llegó a Chicago o a las ciudades industrializadas de Gran Bretaña, como un elemento cultural apropiado por las clases trabajadoras, para su ocio y diversión, en el fenómeno de industrialización del Distrito Federal, trajo consigo la popularización de prácticas musicales del extranjero, específicamente de la música de baile, entre ellas el jazz.

2.18 Jazz en los años 40 y principios de los 50

Contextualizando sobre el cambio que ocurría en la ciudad de México, debido al cambio del modelo económico, el contexto internacional, ideológico y geopolítico,

nos ayudará a entender la historia social del jazz en la ciudad de México y su cambio en las dinámicas de apropiación cultural.

Durante el proceso de cambio de la sociedad mexicana, el jazz siguió desarrollándose en los espacios en los que desde la década de los años 20 había comenzado a encontrar un nicho, desde los bares, cantinas y salones de baile, hasta el cine y la radio, las grandes bandas continuaron siendo parte del gusto de la sociedad mexicana.

Entre las orquestas más famosas, se encuentra la orquesta de Luis Alcaraz, la cual siguió con éxito desde la década anterior (años 30). Dicha agrupación será de gran importancia para el desarrollo del jazz, debido a que de ella surgirán los personajes que serán claves para el desarrollo del jazz en México (en su dimensión musical) a la posteridad, entre ellos se encontraran Mario Patrón, Chilo Moran, Víctor Ruiz Pasos y el baterista Tino Contreras, quienes a pesar de ser músicos pertenecientes a una orquesta de jazz, comenzarán a desarrollar proyectos más cercanos al estilo de jazz que en esos momentos comenzaba a tener difusión en los Estados Unidos: el bebop.

El jazz en la ciudad de México tenía un desarrollo lineal y estable desde la década de los veinte (con él “jazz oscilatorio”) hasta finales de los años 40, con las big band, su popularidad seguía manteniéndose, sin embargo, en la década de los cincuenta sucedieron procesos en la sociedad mexicana que repercutieron de forma definitiva en el rumbo del jazz como una práctica cultural.

2.19 Entra en escena Ernesto Peralta Uruchurtu

El desarrollo de la ciudad, mencionado anteriormente, fue más notorio y acelerado bajo la administración de Ernesto Peralta Uruchurtu, “El regente de hierro”, quien desde los inicios de su gestión (la cual duró 14 años) comenzó la transformación/modernización de la capital, aunque irónicamente, la modernización no vino de la mano con el cosmopolitismo durante su administración.

La administración del regente duró 14 años, de 1952 a 1966, desde el gobierno presidencial de Adolfo Ruiz Cortines, hasta el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, al

igual que los presidentes de la época, el regente perteneció al Partido de la Revolución Institucional (PRI).

Así, en la década de los cincuenta, desde los finales del gobierno de Miguel Alemán, pasando por el gobierno de Ruiz Cortines y con el periodo de Adolfo López Mateos, la ciudad tuvo muchos cambios que la transformaron de forma definitiva; el entubamiento de los ríos que aún quedaban en la ciudad, la formación de las principales arterias viales de la urbe, la construcción de mercados locales y rastros, la construcción de edificios y multifamiliares desde el año 1953, de grandes recintos de espectáculos como el Auditorio Nacional (1953) y el inicio de labores del Centro Médico Nacional de la Raza y la inauguración de Ciudad Universitaria (1954).

2.20 Censura y represión en la regencia de Ernesto Peralta Uruchurtu

La administración del regente se caracterizó por la urbanización de la ciudad, pero también por una campaña de “moralización”, que tuvo como antecedentes las promesas de campaña de Adolfo Ruiz Cortines, quien había prometido un gobierno de contraste con el anterior (la administración alemanista), que había sido acusado de varios casos de corrupción.

Las administraciones presidenciales que formaron la década de los cincuenta también significaron un periodo de reconciliación entre la iglesia y el Estado, que décadas anteriores habían estado en conflicto, la iglesia, junto a los grupos empresariales, coincidieron con los planteamientos de moralización de la sociedad, entre las repercusiones de esta alianza, varios grupos reaccionarios y católicos cobrarán mayor fuerza, es así que organismos como “Acción Católica Mexicana”, “La Liga de la Decencia” y la “Legión Mexicana de la Decencia” cobraron fuerza, llegando a intervenir en la dirección del estado en las administraciones de Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines.

Así el Estado se convertirá en un rector de los principios éticos y morales, aliado con el clero, en una sociedad muy influenciada por los principios católicos. De forma paralela, debido a que la “guerra fría” seguía su curso, la percepción de una amenaza extranjera e intangible que amenazara la “paz” social, propicio que el

Estado considerara necesario el control de los medios masivos y la represión a la disidencia (ya que estos grupos de oposición podía estar controlados por una potencia extranjera).

En este periodo, de apogeo del temor al fantasma del comunismo soviético, el Estado incluyó en su agenda la represión a cualquier movimiento vinculado a la izquierda, por lo que varios movimientos serán reprimidos y censurados, (como los movimientos sociales encabezados por ferrocarrileros y maestros), Al respecto, Veledíaz (2017) menciona que en el otoño de 1952 la Secretaría de Gobernación anunció que quedaba prohibido la realización de concentraciones públicas (p.47).

La ideología del Estado, mencionada anteriormente, se verá reflejada en el ámbito normativo, por ejemplo, en la medida hecha en el periodo de Miguel Alemán, cuando el Estado comenzará una persecución contra las publicaciones pornográficas, reflejada en la emisión en el DOF el 12 de junio de 1951 de la "Ley Orgánica de la Educación Pública, sobre Publicaciones y Revistas Ilustradas en lo tocante a la cultura y a la educación", hecha con la intención de proteger la cultura y la educación del país y evitar las publicaciones que pusieran en riesgo las bases morales de la familia mexicana.

Según la revista *Proceso* (1996), el periodo de gobierno de Uruchurtu fue el periodo de la americanización de la sociedad mexicana de la época, así como un periodo de represión hacia varios sectores de la sociedad que, como se dijo anteriormente, mostraron inconformidad. Entre estos grupos (en la ciudad) se encontraban telegrafistas, electricistas y estudiantes, junto a sectores que, sin mostrar diferencias ideológicas, no querían alinearse al régimen, como es el caso de los vendedores ambulantes, aunque al igual que el presidente Alemán, Uruchurtu contaba con las aspiracioncitas clases medias y sectores conservadores (y religiosos) de la ciudad como aliados. El Departamento Central del Distrito Federal (DDF) fue el órgano desde el que el gobierno del Distrito Federal implementó en 1959 como hora límite para el servicio de los cabarés y desveladeros la 1 de mañana. Al respecto Derbez menciona:

Ernesto Peralta Uruchurtu (...) determina que la vida nocturna en la ciudad termina al llegar la media noche (...) al parecer, según me dijo Carlos Monsiváis (1938-2010), en su casa de Portales casi 30 años después, fue un asesinato familiar el que disparó una de esas determinaciones, la primera; la excusa era, adujeron, “la defensa del salario de los obreros”: mientras menos horas funcionaran los antros, menos dinero gastarían ahí los trabajadores y mejor le iría a la economía familiar y con ello al ahorro nacional (Derbez, 2010, pp.57-58).

Desde los inicios la administración del “Regente de Hierro”, comienzan a tomarse medidas en el gobierno de la capital, para moralizar a la sociedad y contrarrestar la corrupción en el gobierno. Para lo primero, se disminuyeron las horas de actividad de los centros nocturnos, se prohibieron los piropos, besarse en público, se vigilaron obras de teatro y para lo segundo, se realizaron despidos al personal considerado corrupto, la moralización de cuerpos policiacos, regulación del personal burocrático y se realizaron cambios administrativos en dependencias como las cárceles.

De manera paralela comienza a tomar forma el combate a los denominados “centros de vicio”: cabarés, cantinas, pulquerías, billares, salones de baile, antros, cines y cualquier establecimiento propio de la vida nocturna, que alentara al vicio y a la pérdida del salario del trabajador de la ciudad.

Sin embargo, Monroy (2005) menciona que a pesar del propósito de la campaña, la corrupción de las autoridades fue tal que contribuyó a que la policía extorsionara a los dueños de los centros nocturnos, así como a comerciantes, parejas de novios e incluso a ladrones (p.67-68). A pesar de tomar medidas paliativas como el despedir a funcionarios, el problema siguió.

Los medios dejaron testimonio de la principal intención de la campaña emprendida por el gobierno, esto puede verse por ejemplo en parte de la nota emitida por el periódico *El Nacional*, de afiliación al gobierno priísta, del 18 de julio de 1950:

las autoridades metropolitanas no les interesa la condición de superioridad o inferioridad del centro de vicio de que se trate, ya que lo único que les anima

en esta campaña es este objetivo: defender los principios más elementales de la moral pública y evitar que se violen los reglamentos en vigor. (El nacional, 1950, citado por Perez L., 2011)

Asimismo, en 1954 se emprendió una campaña contra la haraganería, al mismo tiempo que el Instituto de la Juventud Mexicana lleva a cabo una campaña contra la ociosidad, debido al creciente número de jóvenes desocupados y a la formación de pandillas.

Como se dijo con anterioridad, los blancos de persecución fueron los espacios relacionados con la vida nocturna. Monroy F. (2005) menciona que, en un artículo de *Excelsior*, del 8 de diciembre de 1952, salió la noticia en primera plana de la clausura de 63 cantinas en la ciudad de México. Sin embargo, la lucha contra dichos espacios fue difícil, debido a la propia corrupción de las mismas autoridades que, mediante sobornos, emitían permisos para que esos espacios funcionaran como restaurantes (p.63).

Monroy (2005) menciona que para junio de 1953, 116 “centro de vicio” ya habían sido clausurados y que en ese contexto surge una disputa entre músicos y compositores que trabajaban en dichos espacios, con sus dueños, la autora citando una nota del periódico *Excelsior* del 12 de septiembre de 1954, menciona que para agosto del mismo año, ya eran 195 los centros de vicio clausurados (p.76-77)

Las repercusiones de dicha campaña comenzaron a hacerse más notorias para la sociedad cuando uno de los centros nocturnos más famosos de la época fue clausurado. Monroy (2005) indica que el 21 de noviembre de 1954 es cerrado por primera vez el entonces famoso salón “Tivoli”, que era nicho para el teatro de revista (que incluía jazz en sus presentaciones), los motivos de la clausura fueron la falta de higiene y la indecencia de los espectáculos presentados (p.79).

Otra de las maneras de las que se valió el regente Uruchurtu para combatir la inmoralidad, fue con la creación de la campaña denominada “la Cruzada de la Decencia Teatral”, encabezada por la Oficina de Espectáculos de la Ciudad de México. Esa campaña estuvo formada por equipos comandados por el escritor Luis

Espota quien se encargaba de revisar la calidad moral de los espectáculos que se presentaban en los teatros de la ciudad.

En la administración del regente, se ordenó al jefe del Departamento de Diversiones de la ciudad la investigación de los centros nocturnos y academias de baile, con la intención de investigar que estos cumplieran con criterios de moralidad.

La indecencia fue uno de los blancos preferidos de la campaña moralizadora y a los personajes que se les considera por excelencia portadores de indecencia fue a las bailarinas “exóticas” que danzaban con música afroamericana y afrocaribeña (como las rumberas), que fueron expulsadas de la asociación de autores tras las medidas de la campaña de moralización.

Es así que las danzas, consideradas inmorales, pecaminosas y sensuales, también fueron perseguidas, por lo que otro blanco de persecución fueron los salones de baile.

2.21 La restricción en los salones de baile

Considerando que los salones de baile fueron importantes para el desarrollo del jazz, hasta su declive en la década de los cincuenta, retomaremos parte del estudio hecho a esos espacios, por la investigadora Amparo Sevilla, en su artículo “*Aquí se siente uno como en casa: los salones de baile popular en la ciudad de México*” (1996), donde la autora nos proporciona un análisis para entender el proceso social que tuvo como repercusión el declive de los salones de baile y que nos servirá para entender el deterioro del jazz como música popular y como música del gusto medio.

Sevilla (1996) plantea que históricamente los salones de baile en México habían sufrido diversos cambios, sin embargo, desde los años 20, debido a la internacionalización de la cultura y al proceso de urbanización, se vuelven un nicho para los géneros musicales extranjeros, donde cambian a la manera de “*dancing club*” de estilo estadounidense, por lo que incluirán jazz, foxtrot, shimmy, swing y charleston, sin embargo, la música de los salones de baile estará dividida principalmente en dos corrientes; la afrocubana y la “afroyanqui” (p.35).

Asimismo, Sevilla (1996) ubica el intervalo de años de 1957 a 1963 como los años en los que desaparecieron la mayoría de los salones de baile y entre los principales motivos del cierre de los salones de baile encontró como motivos: el aumento de la población y de la delincuencia (que será abordado más adelante), la destrucción de la vida social de los viejos barrios, la introducción de la televisión en la vida cotidiana de la sociedad y el desprestigio que comienzan a tener ante esta, los espacios nocturnos de diversión (la autora menciona la influencia del cine como parte del desprestigio de los centros nocturnos).

Al ser gran parte de la música de los salones de baile (y eso aplica para los centros nocturnos) música cubana y antillana, la producción y circulación de esta es interrumpida con la llegada de la revolución cubana en 1953, la introducción del rock and roll a mediados de los cincuenta, acogido por las generaciones de jóvenes y las medidas durante el mandato del regente Uruchurtu, tópico que abordaremos a continuación.

Específicamente, esas medidas contra los salones de baile consistieron en ejercer la presión por medio de la imposición de leyes e impuestos, prohibición de bebidas alcohólicas, ejerciendo presión con la demanda de sobornos y mediante “trampas” puestas por el gobierno, como infiltrar gente para vigilar y sabotear, así como cambiar la dirección y el nombre de las calles, para que se incumplieran los permisos.

Sevilla (1996) indica que entre las medidas que se tomaron contra los salones de baile están la prohibición de los bailes llamados “Shimmy y jazz”, negación de la entrada a gente de conducta dudosa, se daría aviso a las autoridades si alguien bailaba de forma “inconveniente” y la prohibición de la entrada a menores de 15 años (p.37).

En ese escenario comienzan a acentuarse las restricciones de acuerdo con las pertenencias de clase, donde los espacios de las clases populares son cerrados y consecuentemente sus festejos son desplazados a las calles, creándose paralelamente espacios dedicados al baile, pero para las clases populares o

subalternas, como las “quintas”; lugares de baile, pero sólo para las clases populares.

Vale la pena mencionar los aspectos más sociológicos que encontramos en artículo de Amparo Sevilla (1996). Entre estos están el cómo a través del uso de los espacios públicos se crean comunidades restringidas, diferenciadas por el género y la pertenencia de clase, permitiendo así la continuidad de las distinciones de clase, donde por ejemplo, como consecuencia, las ofertas culturales se vuelven restringidas para los sectores populares de la capital, con lo que, a la par de una segregación en el espacio de ciudad, con la creación de las periferias, comenzará a desarrollarse una segregación cultural.

Con lo anterior, las clases populares tendrán las posibilidades de recreación limitadas, teniendo como primera posibilidad a los medios de comunicación masiva, hecho que va de la mano con las consecuencias planteadas por los teóricos de la escuela de Frankfurt.

Para Sevilla (1996), el baile al consolidarse como un elemento meramente de consumo, de espectáculo y recreación comienza a implicar otros objetos de consumo, como el cigarro y las bebidas alcohólicas, que ya habían tenido una relación con el jazz desde los años 20 en Estados Unidos, como símbolo de cosmopolitismo.

Asimismo, la autora encuentra una relación entre los principios morales, el uso de la ciudad y el ámbito normativo con la concepción del cuerpo, donde el orden social equivale también a un orden corporal (por ejemplo, con el control y la prohibición de los bailes), con la intención de imponer una disciplina en favor a los requerimientos del trabajo, así como la imposición de objetos de consumo relacionados al cuerpo.

2.22 Repercusiones en el jazz

Las medidas explicadas anteriormente repercutieron directamente en el desarrollo que iba teniendo el jazz como música popular, en la década de los años 50, al restringirse sus espacios de producción, en un momento donde los cines que antes

presentaban grandes orquestas, ya nos las ocupan, los salones de baile eran fuertemente atacados (como se explicó), los bares y salones donde se presentaban los músicos sufrían de muchas restricciones, al igual que los mismos músicos (como el hecho de que solo podían tocar determinado número de músicos en el escenario) e igual de importante, comenzaba a surgir en escena el rock and roll, que pasaría a entrar de manera rápida en el gusto popular, formando parte del gusto de nuevas generaciones.

A pesar de todo, Luc Delannoy (2003) indica que las orquestas más famosas en los años 50 fueron las de Ismael Díaz y la de Luis Alcaraz (p.189), aunque la relevancia de las orquestas de jazz dejará de ser la misma de las décadas anteriores.

En entrevista con Alain Derbez, el bajista Víctor Ruiz Pasos habló sobre la repercusión de las medidas del regente Uruhcurtu en el jazz, donde el músico plantea:

-Había lugares como el Riguz, que terminaba hasta las tres, cuatro de la mañana y vendían copa. Pero esos lugares se acabaron con la excusa de combatir la vida nocturna pues, por que al amparo de la sombra hay muchos malhechores, además al señor que mandaba no le gustaba (...)

-Digamos entonces que ese fue un gran golpe para la evolución del jazz en México.

-Para la evolución de todo. Se acabaron muchos cabarets, bares, la vida nocturna. ¿Qué es eso de que te restrinjan y sólo puedas estar en la noche hasta las doce? (...) (Derbez, 2010, p.150).

En dicha parte de la entrevista, el músico también indica que debido a esos acontecimientos, tuvo que dedicar parte de su actividad laboral a la interpretación de música para bailar y música para ambientar y no sólo al jazz.

Por otra parte, en opinión del pianista y fundador de la licenciatura en Jazz en la Escuela Superior de Música, Francisco Tellez, las medidas de la regencia fueron un punto de inflexión en el desarrollo de la música de la ciudad, no sólo del jazz:

Mira, en esos años paso uno de los golpes más fuertes que hubo para la música. Es la época en la que aparecieron montón de cafés cantantes como el Pau Pau y otros. Era le tiempo en el que estaba Uruchurtu y puso una orden en la que se decía que todos los restaurantes y bares terminaban a las 3 de la mañana. En cambio, había cabarets que seguían toda la noche (...) ya después con el tiempo, entendimos el porqué de esta situación. (...) Ese era su negocio realmente: acabar la vida nocturna de México a la una, para que toda la gente corriera. ¿A dónde?... A sus casas, las que él tenía. Eso le dio al traste a la música de la vida nocturna en México. No se hizo más que buscar la forma de acabar con los lugares donde se tocaba. Se ponían trabas no permitiendo grupos grandes, que nada más tríos, etc. Además, en ese periodo se dio la fuerza del rock, pero el rock entre comillas, el más comercial (...) (Derbez, 2010, p.287-288).

Vemos también que los embates del gobierno del “regente de hierro”, se prolongaron a parte de los años 70, durando casi dos décadas. Dicho acontecimiento propicio que los músicos de jazz: compositores e intérpretes virtuosos incluidos, se alojaran en cafés cantantes, restaurantes y cafeterías que cerraban relativamente temprano, mermando su desarrollo laboral y haciendo del jazz una posibilidad aún menos rentable para el desenvolvimiento laboral. Otros pudieron encontrar un nicho en las bandas de las estaciones de radio, que solían presentarse en programas pertenecientes a distintas marcas comerciales. Entre las principales cadenas de radio, se encontraba la XEW, de músicos colaboradores con dicha cadena de radio, surgirá en 1954 el disco “El jazz en México”. El cual es un preludeo a una nueva forma de jazz en la Ciudad de México.

Segunda Conclusión

En este capítulo podemos ver que los elementos de la música mexicana estuvieron presentes desde el momento de la gestación del jazz en el sur de los Estados Unidos, por lo que la composición técnica y musical del jazz no fue ajena al desarrollo de la música mexicana específicamente de la música popular de inicios del siglo XX.

Tras la Revolución mexicana, el Estado asume la dirección de la cultura a través de la Secretaría de Educación Pública, formando instituciones baluartes “del gran arte” y consolidando los cuadros de sus intelectuales orgánicos, por lo que desde el Estado se decidirá qué elementos pueden ser considerados gran arte y cuáles no.

Se considera al jazz que llegó a México como un “jazz oscilante”, ya que las primeras décadas del siglo XX se consideró como “jazz” a las diversas prácticas artísticas llenas de influencia afroamericana: el jazz de estilo dixieland, el foxtrot, el charlestón, el shimmy, el ragtime, el blues y posteriormente al swing.

El jazz llega de manera marcada en los años 20 a la ciudad de México y llega por distintos medios (bandas de música, partituras, salones de baile, discos y fonogramos) y en las versiones mencionadas anteriormente.

El Estado, a través de sus intelectuales orgánicos arremeterá contra el jazz, en un momento en el que el nacionalismo se configuró como la principal corriente ideológica a seguir en la dirección política y cultural, por lo que el jazz no va a tener cabida en las instituciones culturales del Estado mexicano (hasta la segunda mitad del siglo XX), llegando a sancionar de manera simbólica a los agentes que contradijeran dicha decisión.

Sin embargo, el jazz prosperó como música del gusto medio y del gusto popular, por la relación que tenía con el baile, teniendo expresiones en espacios como plazas, cines, salones de baile, eventos y reuniones sociales, tendiendo presencia en las clases populares, medias y en determinados sectores de las clases dirigentes, esto de la década de los treinta a la década de los cincuenta, momento

históricos que la investigación arrojó como los momentos de máximo esplendor del jazz en la Ciudad de México.

Con la llegada de la masificación de los medios de comunicación en el periodo conocido como “desarrollo estabilizador”, el Estado perdió poder respecto a la dirección cultural de la sociedad mexicana; los medios comenzaron a definir y configurar el gusto popular, sin embargo, las instituciones de educación del Estado quedaron como baluartes del arte legítimo.

El jazz como práctica artística perteneciente a la vida nocturna se vio afectado por el giro “moralizador” del Estado en la administración de Adolfo Ruiz Cortines, que devino en las medidas de censura y represión del regente Uruchurtu en el Distrito Federal.

En un principio el Estado había asumido una postura en pro de las clases trabajadoras del campo y de la ciudad, la educación artística también se había volcado a atender dichos sectores. Sin embargo, con el paulatino abandono de las políticas devenidas de la revolución y del proyecto cardenista, comenzaron a priorizarse otros sectores, relegando a las clases populares de la educación artística del Estado, reflejado en el cambio de la población objetivo y el tránsito de la Escuela Popular Nocturna de Música a la Escuela Superior de Música, hecha en sus inicios para que los obreros pudieran acceder a una educación musical en un turno nocturno de enseñanza.

El jazz llegó a la ciudad como música del gusto medio y del gusto popular, sin embargo, tras la clausura de sus espacios de producción y difusión los nichos del desarrollo jazzístico fueron limitados, teniendo como unos de los pocos espacios de producción a los espacios de consagración cultural.

La postura del Estado mexicano frente a lo extranjero fue ambivalente, en el caso del jazz, fue visto como un elemento invasor que atentaba contra el nacionalismo, a inicios del siglo, después a finales de la década de los cuarenta con la guerra fría siguió persiguiéndose culturalmente a lo extranjero que pudiera relacionarse con la izquierda política. Con la investigación planteamos que de forma indirecta, el jazz

tuvo relación con dicha corriente política, por la intermediación de las clases intelectuales con intenciones de vanguardia e innovación dentro del campo de la alta cultura.

Las orquestas de jazz de la ciudad comenzaron a tocar otros géneros como el mambo, el chachachá, el bolero e inclusive rock and roll debido a las demandas del público, elemento que significó el declive de la popularidad del jazz.

El jazz más popular fue el interpretado por las grandes orquestas que tenían influencias de las big band de jazz de la época del swing de los años 30; dichas orquestas tocaban en cines, salones de baile y centros nocturnos a finales de los años 40 y la década de los 50.

A pesar de que el jazz penetró en un principio en las clases populares, las medidas en contra de centros nocturnos, cafés, bares y salones de baile, la brecha generacional y el surgimiento del rock and roll, significaron el declive del jazz como música popular; como gusto popular y como gusto medio.

Capítulo 3

En la academia: consolidación del jazz como cultura legítima

Introducción

En este capítulo se hace un análisis del proceso de consagración cultural del jazz en la ciudad de México, basándose en su historia social, resaltando los momentos donde tuvo una relación directa con el campo de la alta cultura. Se reconoce como epítome de su reconocimiento, la formación de la licenciatura en jazz en la Escuela Superior de Música perteneciente al INBA, contribuyendo así a la formación de un espacio de producción de capital social y simbólico que permita dar continuidad a su campo cultural como cultura legítima, apropiada por las clases intelectuales y por las instituciones culturales y de educación.

Asimismo, se hace una ubicación y análisis de los agentes pertenecientes al campo cultural del jazz, compuesto por productores que se encuentran en pugna por el reconocimiento como “productores genuinos y autónomos”, desde la institucionalidad o desde la cultura alternativa, dos grupos en busca por la autonomía del creador, configurando así al jazz como música del gusto legítimo.

3.1 Consagración cultural del jazz en los años 60 y 70

En los años 70, el jazz mantuvo varias de las constantes que caracterizaron su desarrollo desde la década anterior en los años 50, En ese mismo período, en el campo de la música el blues tuvo un desarrollo urbano en varias vertientes, siendo una de ellas el rock and roll que muy pronto alcanzó éxito comercial y captó el interés de algunos músicos de jazz. Sin embargo, en México los músicos de jazz también utilizaban los géneros en boga (como el bolero o canciones populares) lo cual quedó plasmado en los discos de esa época.

En la década de los cincuenta, debido al desarrollo interno del jazz hacia las formaciones pequeñas (tríos, cuartetos o quintetos) derivadas del bebop, las formaciones típicas de la orquesta de jazz pierden espacios de creación y difusión. Otros elementos que determinaron la paulatina desaparición de las orquestas de jazz, además de los ya mencionados, fueron la clausura de sus centros de trabajo y el alojamiento del jazz en los lugares “culturales”.

El bebop constituyó la condición de posibilidad para la creación de nuevas formas que enriquecerían al jazz a lo largo de la década de los cincuenta, tanto en la escena internacional del jazz con cool jazz, el hard bop, además los músicos como Miles Davis y John Coltrane expandieron las posibilidades de la música modal y nuevas estructuras rítmicas. Los músicos mexicanos igualmente experimentaron con las posibilidades del bebop, ejemplo de esto lo menciona Célérier (en Tello, 2010) al describir el disco del pianista Juan José Calatayud Trío 3.1416 (p.344). En el disco *Jazz en México, la histórica grabación de 1954*, considerado el primer disco de jazz mexicano⁶⁸ también podemos escuchar un jazz más cercano al Bop que al swing de las orquestas.

⁶⁸ Esto según los investigadores del jazz en México, sin embargo, el registro más antiguo de la Fonoteca Nacional de “jazz mexicano”, corresponde a lo que en la investigación hemos llamado “jazz oscilante” y pertenece al álbum “joyas bailables de Luis Alcaraz” de 1949, donde la música oscila entre el *foxtrot* y el *swing*, sin embargo, en la colección de la Fonoteca Nacional el álbum entra en la categoría de “música popular”.

Paralelamente, en la dimensión histórico social la década de los años 60 se caracterizó por una marcada crisis social y política, donde la brecha entre el Estado y la sociedad se acentuó aún más; el descontento social dejaba de estar solo en provincia, para manifestarse en sectores pertenecientes a la sociedad urbana de la capital: los movimientos de ferrocarrileros, maestros, doctores y estudiantes generaron reacciones del Estado como la persecución y el encarcelamiento de líderes que los propios movimientos caracterizaron como presos políticos, siendo el epitome de la violencia del Estado la matanza de estudiantes ocurrida en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968.

La crisis del modelo social y político conocido como el “desarrollo estabilizador”, establecido en los años 40, comenzó a manifestarse en 1968. Dicho modelo trajo como consecuencia la consolidación de la naciente clase media y la industrialización del país, sin embargo, al hacerse el campo muy dependiente de los subsidios, conjuntamente con la situación insostenible por el endeudamiento del Estado, aunado al aumento del dólar, el proceso inflacionario y la cada vez mayor corrupción, desencadenó una crisis que se reflejaría en los movimientos de distintos grupos de la sociedad mexicana y que tuvo su cúspide, como se mencionó anteriormente, en 1968, año marcado por la censura y la represión.

Por otro lado, 1968 también se distinguió en la historia de México por ser el año en el que la capital fue sede de los Juegos de la XIX Olimpiada; con ese motivo el gobierno mexicano creó el proyecto de la “Olimpiada Cultural” que consistió en presentaciones de artistas representativos del campo de la alta cultura, las artes y las humanidades, quienes iniciaron sus actuaciones en enero de 1968. El proyecto consistió en:

232 conciertos, 143 funciones de ballet, 122 espectáculos teatrales y 73 exposiciones. Fueron 20 los puntos de este programa que se prolongaría el resto del año: una Reseña Cinematográfica (4 mil 455 funciones con 689 películas provenientes de 26 países); la Exposición de Obras Selectas del Arte Mundial (más de 2 mil obras de 68 países vistas por 149 personas) y un Festival Internacional de las Artes (93 conjuntos y solistas en mil 812

funciones y 71 exhibiciones, 95 internacionales y 69 nacionales) (La Olimpiada Cultural, 2004).

La Olimpiada Cultural incluyó la presencia de jazzistas con reconocimiento internacional alternativamente en el Palacio de Bellas Artes y el Auditorio Nacional, el primero, recinto dedicado exclusivamente a la difusión de la alta cultura. Amador (2018) menciona que los días 24, 25 y 26 de mayo se presentaron músicos y agrupaciones de jazz como: Dave Brubeck con Gerry Mulligan; el quinteto de Cannonball Adderley; la orquesta de Woody Herman; el quinteto de Herbie Mann con la cantante Clea Bradford y el Newport All Stars. El 26 de mayo en el Auditorio Nacional se llevó a cabo un festival que dio inició a las 12:00, en el que participaron todos esos músicos. Asimismo, el 28 de septiembre de 1968 se presenta Duke Ellington con su orquesta en el Palacio de Bellas Artes.

Si bien la década de los sesenta contó con la presencia de jazzistas de renombre internacional, también comenzaron a destacar jazzistas del ámbito nacional. Al respecto Célérier plantea: “Algunos de los músicos de jazz más sobresalientes de esa época son Chilo Moran, Tino Contreras, Leo Acosta, Pablo Jaimes, Héctor Hallal, Max Nava, Ricardo Lemus, Luis Alcaraz, Enrique Orozco, Luis O´Cadiz, Tomas Rodriguez y Mario Patron, entre otros.” (Célérier en Tello, 2010, p.345). A esa lista, podemos agregar los nombres de Juan José Calatayud y Victor Ruiz Pasos.

Cabe resaltar que aparte de los jazzistas de talla internacional, sólo 3 músicos mexicanos con sus respectivas formaciones tendrían acceso a presentarse en el Palacio de Bellas Artes durante la década de los años 60, estos fueron Chico O´Farril (1921-2001), Chilo Morán (1930- 1999) y Tino Contreras (1924).

Estos datos nos permiten ver que fue en la década de los años 60 cuando el jazz comenzó a entrar en los espacios de consagración y legitimidad cultural bajo otros lineamientos de la dirección política cultural del Estado mexicano. A pesar de los antecedentes mencionados en el capítulo dos, la presentación de jazz en el Palacio de Bellas Artes en 1962 y la Olimpiada Cultural significaron la reafirmación en México del reconocimiento a nivel mundial que ya se tenía del jazz, es decir, su

legitimación como música digna de ser presentada y escuchada en recintos de alta cultura nacional. El paso del jazz de bares y salones de baile a música de autor, que por sus características es ya para los gustos refinados y, por tanto, digna de ser calificada como suceso “cultural”.

Es así que en los mencionados conciertos de jazz se pudieron escuchar las versiones más elaboradas del jazz: el bebop, el cool jazz, el hard bop y el jazz para orquesta (big band) con Duke Ellington, estilos y autores que contaban una legitimidad equiparable a la de los compositores de música clásica, epitome de la legitimidad cultural.

En ese panorama de efervescencia social y política, así como de falta de verdaderas vías de comunicación entre el Estado y los distintos sectores de la sociedad, es que surgen diversos proyectos culturales, como vías de canalización de las exigencias de la sociedad, así como una paulatina y tenue apertura democrática, a pesar de que grupos campesinos optaron por la vía armada en la organización de grupos guerrilleros. Sobre la contextualización de este proceso, Eric Zolov afirma:

El 68 fue un acontecimiento social y cultural lo mismo que político ...El movimiento estudiantil del 68 no fue el arranque de una conciencia histórica sino su acontecimiento central, un punto de apoyo que articuló la inquietud y la rabia de una gran parte de la juventud de clase media que había llegado a la mayoría de edad durante la época del llamado “milagro” modernizador mexicano, y que después abrió las compuertas del cinismo y la resistencia cotidiana ante un sistema político inclinado a mantener el control (Zolov, 2002, pp. XII-XIV citado por Velasco, 2013)

Es así que comienza a configurarse la cultura en la sociedad mexicana, por un lado, el campo de la gran producción será el hegemónico en cuanto a la definición del gusto de la mayoría de las clases sociales a partir de la difusión musical de la televisión, la radio y los grandes espacios destinados a la producción y difusión de música popular.

Frente a las exigencias de democratización de la sociedad mexicana, en 1970 el Estado asume una supuesta postura de izquierda y de “apertura democrática”, al menos de cara a la escena internacional, mientras que, de manera interna, mantendrá una postura de represión y autoritarismo. Los periodos presidenciales entre 1960 y 1982 se caracterizarán por políticas asistencialistas, populistas, por el nepotismo y la mayor corrupción; será al inicio de la década de los 80 cuando paulatinamente el modelo económico comenzará a virar hacia el modelo neoliberal.

En este contexto, en el campo cultural de México, surgirá una vertiente subalterna y contestataria a la que llamaremos cultura *underground*⁶⁹, donde el jazz será una de las prácticas artísticas, lo que incrementó su alojamiento en centros nocturnos frecuentados por las facciones intelectuales y espacios destinados a la difusión de bienes simbólicos pertenecientes al campo de la producción restringida.

Vemos así dos vertientes dentro del campo de la producción restringida, por un lado, el arte legitimado en los espacios de consagración legitimados por las políticas culturales del Estado y por otro, el surgimiento de proyectos culturales “alternativos” con un carácter marcadamente político y de tendencia a la izquierda que, desde los inicios de los años 70, darán paso a la creación de asociaciones de artistas. En este sentido, Velasco (2013) menciona que se crearon asociaciones como el FLEC (Frente para la Libre expresión de la Cultura), CEFOL (Centro de Estudios del Folclor), y la LIMAR (Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios (p.70).

En la presente investigación se considera que debido al compromiso político de los artistas y de los sectores estudiantiles, pertenecientes a los “proyectos alternativos”, con sus vertientes musicales y culturales fueron, desde sus inicios, agentes pertenecientes al campo de la producción restringida quienes encabezaban dicho movimiento. Así, el jazz no alcanzaba a penetrar en el gusto popular debido también a su discurso musical autónomo, de autor, complejo y que para su escucha

⁶⁹ Concepto que hace referencia a una subcultura o “cultura alternativa”, encabezada por generaciones jóvenes en oposición a la cultura impuesta en su época, temporalmente, se ubica a la época de posguerra de la Segunda Guerra Mundial como momento de surgimiento de las primeras culturas underground.

demandaba un capital cultural elaborado. Por tanto, el espacio de creación del jazz fue en esos años un espacio de producción restringido de creadores para creadores y para conocedores, convirtiéndose, tal y como lo caracteriza Bourdieu, en un espacio de admiración mutua. Consecuentemente para el consumo de la producción cultural del jazz son necesarias predisposiciones estéticas que solo pueden ser proporcionadas por un capital cultural restringido a aquellos agentes que pertenecen al campo intelectual o al campo artístico.

Los músicos identificados con las posturas de anteponer la creatividad a la realización comercial, con compromiso político y sobre todo con la experimentación musical y con el uso de la música como vía de resistencia simbólica, enriquecieron la formación de una vertiente de jazz alternativa o *underground*.

Cabe mencionar que, en el contexto internacional, los subgéneros de jazz que comenzaban a desarrollarse tenían un alto contenido político en pro de los derechos de las minorías, así como de las comunidades afroamericanas; esto puede verse en obras como las del músico Sun Ra, pionero del Free Jazz, corrientes que sirvieron de influencia al jazz nacional.

Jorge Velasco (2013) denominó al campo global de los actores y su música mencionados anteriormente “movimiento alternativo de música popular”. En dicho planteamiento teórico, distingue diversas vertientes de la música, caracterizada porque sus elementos musicales y discursivos están comprometidos con la protesta social, los temas políticos y la resistencia frente a la industria cultural. En este sentido señala que el movimiento alternativo se expresó en una amplia gama de géneros musicales: el rock, el blues, la música folclórica, música afroantillana, música indígena y el jazz, unidos a diversos elementos como reminiscencias de música indígena, letras de protesta, la sátira, la aparición en eventos políticos, el uso de instrumentos prehispánicos o el uso de los incipientes medios electrónicos⁷⁰

⁷⁰ Entre las agrupaciones y músicos pertenecientes al movimiento, se encuentran Ars Nova, Los folcloristas, Agrupación de Víctor Jara, El Haragán, Judith Reyes, Betsy Pecannis, Botellita de Jerez, Isla, Banco del Ruido y Astillero.

Velasco (2013) ubica al jazz en las vertientes de “fusión” y de la “vertiente moderna”. Esta caracterización nos ayuda a comprender el proceso de complejización por el que pasó el jazz en su proceso de autonomización y apropiación cultural, como vía de reivindicación de derechos o resistencia, de hecho, entre las principales razones de la acogida y la atención de los músicos del movimiento alternativo hacia el jazz, fue debido a su origen rebelde y contestatario.

La “vertiente de fusión”, continua Velasco, surge a mediados de los años 70 y hace referencia a la especialización que adquiere la música; dejando de priorizar solamente el contenido político, para refinar o especializar el contenido musical y discursivo, por lo que son retomados elementos musicales de distintos ámbitos y géneros musicales, así como influencias de músicos de la escena internacional que tienen un contenido político de reivindicación en sus obras. Velasco cita la opinión del músico Arturo Cipriano, sobre las influencias que retomó durante el proceso creativo de su música, donde destacan músicos pertenecientes a los subgéneros jazzísticos del jazz fusión, jazz rock y el free jazz:

A mediados de los setenta [...] montados en una avidez que volteó hacia lo afroamericano en sus múltiples variantes y dinámicas, iniciamos con la tribu Nopalera una travesía que nos llevó a reconocernos en Milton, Caetano [...] Palmeri, Rada, Hermeto, Dolphy, Nana, Sun Ra, Iraquere, Cecilio Taylor, Victor Jara, Piazzola [...] y por su puesto Miles Davis (Cipriano, 1997, citado por Velasco, 2013).

Velasco resalta la actividad política y de militancia de Cipriano, paralela a su trabajo creativo. Por otra parte, el concepto de “vertiente moderna” hace referencia a los músicos y bandas que retomando música moderna (jazz, rock y blues) llevan a cabo su producción creativa y resignifican su contenido apropiándose de él.

Velasco (2013) ubica como pertenecientes al “movimiento alternativo de música popular” a formaciones de jazz como Sacbé, Jazztlan, Craneo de Jade, Isla, Astilleor, Palmera, Antropoleo, Montage, Tierra firme y Banda Elástica” (p.146), algunas de las cuales se caracterizaron por el uso de medios de producción

indígenas, como instrumentos y estructuras musicales prehispánica y el uso de nombres y lenguaje de las culturas originarias.

Incorporaciones y apropiaciones musicales utilizadas con fines como el de reafirmar la existencia de una identidad y una cultura nacional y el de la reivindicación de los grupos originarios, cuyos elementos pueden tener cabida en una música como el jazz.

Sobre las posibilidades del jazz como música autónoma (y hasta cierto punto liberadora), que los músicos del movimiento alternativo de música popular veían, como vía de romper con los esquemas de la música impuesta por los medios masivos, es interesante mencionar la opinión del jazzista Eugenio Toussaint, integrante de la banda formada en 1976 llamada Sacbé:

El problema es que el público en general está expuesto a músicas muy sencillas, por eso reniega del jazz y de la denominada clásica porque le demandan más pensamientos, no necesariamente de conocimientos, y es que no tienes que saber de música para gustar del jazz o la clásica. (...) Obviamente las empresas disqueras se dedican a dictar las líneas de lo que la gente tiene que oír. (Derbez, p.239, citado por Velasco, 2013).

Con el testimonio anterior, comprendemos que lo que el músico entiende por “más pensamiento”, es lo que Bourdieu (2017) plantea como “capas de sentidos”, es decir, el sociólogo refiere que para entender obras “del gran arte”, son necesarias diversas capas de conocimiento que dan sentido a las obras más allá de una primera y simplona impresión, diferenciando así a aquellos individuos que pueden ver más allá de esa primera impresión, y que esas capas son proporcionadas por el patrimonio cognitivo y los códigos, elementos que también llamamos cultura y que dependen del grado de instrucción así como del origen social de los individuos (pp.231-239).

Vemos así, en el denominado “movimiento alternativo de música popular” una agrupación de productores con una toma de posición dentro del campo global de la cultura en la ciudad de México y dentro del campo cultural del jazz que, valiéndose

de la característica del campo de la producción restringida, buscaron la legitimidad cultural como forma de distinción y también como forma de apropiación cultural y de ir contra lo dictado por la industria cultural y los medios masivos (por lo tanto, como manera de resistencia), cayendo irónicamente en un mayor aislamiento frente a la pretensión de reivindicar la música popular y que esta llegase a las clases populares. Paradójicamente, las características de pertenencia al campo de la producción restringida permitieron la consolidación de dicho movimiento artístico, contribuyendo al aislacionismo del jazz para grupos restringidos que contaran con las disposiciones estéticas para poder consumirlo.

Los productores cumplieron con las características de la búsqueda de la legitimidad cultural, haciendo una separación entre el gusto “del pueblo”, pero también del gusto convencional de las clases dominantes, reduciéndose a ser solamente competitivos comercialmente en el mercado de productores y de las clases intelectuales, siendo, por tanto, importante el reconocimiento entre los productores y de menor la importancia la validación del gran público o de los criterios comerciales.

La complejización de su música es otro elemento importante. Al igual que ocurrió con los músicos de jazz consagrados por las instancias como Bellas Artes, los productores del movimiento alternativo de música popular se valdrán de las “distinciones pertinentes” (técnicas, estilos de composición, principios estilísticos) pertenecientes a distintos cánones y tradiciones del jazz más experimental, en ese entonces, de la música prehispánica, del rock y de la música clásica, discursos musicales legitimados, como método de diferenciación y de legitimidad al campo⁷¹.

Para la década de los setenta, los músicos encargados de la producción de jazz contaban ya formación académica, por lo que habían incorporado las disposiciones estéticas y el capital cultural para poder moverse dentro del campo de la producción restringida, contribuyendo al reconocimiento del jazz dentro de la cultura legítima.

⁷¹ Ejemplo del trabajo de los músicos pertenecientes a esta corriente, puede verse en álbumes como “La máquina del tiempo” (1986), “360” (1997) de Astillero y “Maquicoatl” (1996), “Banda Elástica” (1986) de Banda Elástica o la obra “Misa en Jazz” de Tino Contreras (1966).

El uso y el desarrollo de principios técnicos, estéticos y musicales afirmaron la ruptura con las demandas externas al campo, su transformación en productores de consumo simbólico privilegiado para algunos, con el capital cultural y las disposiciones estéticas aptas para el consumo simbólico de su producción.

Para finales de los años 70 vemos esta división en el jazz de la ciudad de México. Entre el jazz legitimado por las instituciones del Estado, donde aparecen los músicos de jazz reconocidos mundialmente, presentados en el máximo espacio de consagración de la ciudad: el Palacio de Bellas Artes, así como productores mexicanos que también se presentaron en dicha década, ellos fueron Juan José Calatayud (con diversas formaciones durante la década), Tino Contreras, Chilo Morán, Roberto Aymes con su trío Blue note, el cuarteto de Armando Noriega y el cuarteto mexicano de Jazz.

Mientras que, en otro lado del campo cultural del jazz, vemos la posición de los músicos de jazz alternativos o *underground*, que abogaban por una producción aún más auténtica y compleja; entre estas formaciones encontramos a bandas como Astillero, Craneo de Jade, Jazztlán, Banda Elastica, Antropoleo y Sacbé. Cabe resaltar que el pianista y compositor Juan José Calatayud se movió dentro de las dos posiciones del campo y que algunas de las formaciones y músicos pertenecientes al “movimiento alternativo de música popular” comenzaron a tener presencia en espacios de consagración y conservación cultural, como el Palacio de Bellas Artes a mediados de la década de los noventa.

En pleno desarrollo de estas dos corrientes del jazz en México a finales de la década de los setenta, en 1978 el pianista Francisco Tellez (pionero del free jazz en México) inauguró, en la Escuela Superior de Música (ESM) del Instituto Nacional de Bellas Artes, el primer taller de jazz en una institución educativa de alta cultura. Cabe señalar que la ESM había abandonado paulatinamente el proyecto de ser una escuela para la formación musical la clase obrera para ser una institución de acceso restringido, cambio que se vio de manera acentuada cuando en 1969 dejó de ser Escuela Superior Nocturna de Música, para pasar a ser Escuela Superior de Música y pasar a ubicarse al sur de la ciudad en Coyoacán.

Célérier (en Tello, 2010) plantea que la influencia de Tellez fue importante para el desarrollo creativo de músicos y bandas como Banda Elástica, Zózimo Hernández, Tritonia, Rodrigo Castelán, German Bringas, Sociedad Anónima de Capital Variable (SA de CV), Marcos Miranda, Remi Alvares, Craneo de Jade y Pablo Salas (p.348).

En septiembre de 1979 se llevó a cabo el Primer (sic) Festival Internacional de Jazz en México. Cabe aclarar que en realidad se llevaron a cabo 3 festivales con el título de Primer Festival Internacional de Jazz, el primero en 1966, el segundo en 1971 y el tercero en 1979, sin embargo, después del festival de 1979 surgirán otros de manera casi consecutiva con los títulos de segundo y tercer festival internacional de jazz.

Cardona (1979) indica que el Festival Internacional de Jazz de 1979, se llevó a cabo durante 6 días; entre el 24 y el 30 de septiembre; el día 24 se realizó en el Teatro de la Ciudad, los días 25 y 26 en la Sala Nezahualcoyotl de la UNAM; y del 28 al 30 en el Auditorio Nacional; en ese festival participaron Ron Carter, Buddy de Franco, New Orleans Haritage, la Hall Jazz Band, mientras que las formaciones nacionales incluyeron a Calatayud VI, la Banda Jazz Workshop, y la banda Estrellas de México (p.17).

3.2 Consagración cultural del jazz: años 80 y 90

El contexto político – económico de la administración de Miguel de la Madrid (1982-1988) se caracterizó por el viraje de las políticas del Estado hacia el modelo del neoliberalismo. Cordera & Tello (2003) afirman que el neoliberalismo es un proyecto que supone la supresión de las políticas del “Estado Benefactor”, una menor intervención del Estado frente a una mayor participación de las empresas privadas, la formación de un sistema global de cooperación mutua entre las economías nacionales e internacionales (específicamente la de Estados Unidos), así como la consolidación de una homogenización cultural (pp.113-114). Dada la adhesión del Estado mexicano al nuevo modelo económico, desde los años 80, la inversión en sectores públicos, entre los que se encontró el de la cultura, empezaron a experimentar la disminución de los presupuestos.

Es en este panorama que el desarrollo del jazz siguió las direcciones definidas en las dos décadas anteriores. Los músicos de jazz hacían diversos proyectos enfocados a los estilos musicales de jazz en boga, como el free jazz, el jazz rock y el jazz modal y participaban alternativamente en distintos proyectos. De esta época surgirán bandas como Isla, fundada por el músico Javier Bátiz, cuya música oscilaba entre el rock, el blues, el jazz, la música latinoamericana y música folclórica; de la misma época fue la banda Montagne también con mucha influencia de jazz experimental; habrán otras bandas más volcadas a la interpretación de *standards* de jazz y no tan abocadas en la experimentación, en esta categoría es la banda Blue Note del bajista Roberto Aymes.

Asimismo, el contrabajista y conductor del programa “Panorama del jazz” de Radio UNAM Roberto Aymes (s.f), define a la década de los ochenta como “una de las más grises en el jazz nacional”, debido al abandono del jazz producido de manera nacional por parte de las instituciones de cultura, las disqueras y la poca apertura en los espacios de producción musical, aunque eso no mermó la producción creativa del jazz mexicano.

En esa época, aunque el jazz nacional fue abandonado a su suerte, el jazz de talla internacional fue impulsado con eventos como los festivales internacionales de jazz llevados a cabo en la ciudad de México durante la década de los ochenta, eventos en los que los músicos mexicanos participaban como personajes secundarios destinados a “abrir” los conciertos.

Según el sistema de búsqueda de la Biblioteca de las Artes (s.f) el Segundo Festival Internacional de Jazz se llevó a cabo del 22 de mayo al 7 de junio de 1981, en el Auditorio Nacional, el Teatro de la Ciudad y la Sala Nezahualcoyotl. Entre sus participantes destacaron el Sexteto Cubano de Jazz, Archie Sheep, Heritage Jazz Band y el Jazz Trió de Argentina. Mientras que el tercer Festival Internacional de Jazz se llevó a cabo hasta 1989 solo en la sala Nezahualcóyotl, con la participación de Eugenio Toussaint, Grupo Oregón, Banco del Ruido y Foreign Legión entre otros.

Dichos festivales no tuvieron continuidad en los siguientes años, sin embargo, es importante destacar que para la investigación significan la entrada del jazz a otro de los espacios más importantes de consagración cultural: la Sala Nezahualcóyotl.

Vemos que la introducción del jazz a los espacios de legitimidad cultural siguió de manera constante desde la década de los sesenta, a pesar de que el proceso fue lento y en muchos casos las oportunidades de crecimiento y desarrollo de los músicos fue mermado. El proceso de legitimidad y reconocimiento del jazz siguió un cauce, en un momento en el que, en el campo cultural del jazz, el “premio”, el capital simbólico, fue la legitimidad cultural; el reconocimiento del músico como productor y no tanto el éxito comercial como es el caso del campo de la gran producción.

Por lo que ocurre un fenómeno consistente en que entre menos se da el reconocimiento y éxito comercial en el campo de la gran producción, por ejemplo en la industria disquera y es más grande el reconocimiento de las instancias de consagración, el músico junto a su obra pasa por un proceso de autonomización y su obra es reconocida como legítima, auténtica y única.

A pesar de la magra programación y de no contar el músico con un espacio asegurado para su desarrollo profesional y creativo dentro de las instancias de consagración, la continuidad del jazz en los espacios legitimantes continuó. Así, por ejemplo, aunque no hubo de manera anual un Festival Internacional de Jazz, el jazz siguió durante la década teniendo espacios de expresión en la Sala Nezahualcóyotl, Bellas Artes, la Casa de la Paz y espacios de difusión como Radio UNAM y desde 1978 en Radio Educación, con el programa “El Lado Oscuro de la Luna”. Aymes (s.f) cita a la UNAM, Bellas Artes, la Embajada de los Estados Unidos, el Instituto Alemán Goethe y a la Embajada Francesa como las instituciones que más impulsaron la participación de jazzistas internacionales durante la década de los ochenta.

Asimismo, Aymes (s.f) explica que a pesar de las pocas oportunidades de desarrollo del jazz en la década de los ochenta, fue un período en el que las carreras de varios músicos de jazz que tuvieron continuidad a la postre se consolidaron; menciona a

los siguientes músicos: Hector Infanzón, Agustín Bernal, Gerardo Bátiz, Tony Cárdenas, Remy Alvarez, Eduardo Piastro y Salvador Zepeda. Para Aymes (s.f), también fue un momento en el que el jazz en México comenzó a tener un idioma propio.

Entrada la década de los noventa Célérier (en Tello, 2010) agrega a la lista de los productores del campo cultural del jazz en México a Francisco Mondragón, Fernando Barranco, Henry West, Alejandro Campos, Heberto Castillo, José Luis Chagoyán, Olivia Revueltas, Salvador Merchand, Rodolfo, Popo Sánchez, Betsy Pecanins, Patricia Carrión, Orbis Tertius, Margie Bermejo, Roberto, Betuco, Arballo, Montage, Alain Derbez, Ana Ruiz, Iraida Noriega y Daniel Wong (p.348).

Por otra parte, las bandas características del jazz en los noventa serán: Un recuerdo entre las sombras, Casa del Agua, Línea Tres, Cuicantli, Xáman y las colaboraciones que se harán entre los músicos pertenecientes al campo cultural del jazz en México.

Asimismo, Célérier (en Tello 2010) menciona que los noventa son una época en la que distintas generaciones de jazzistas, productores emergentes y productores de generaciones anteriores, comienzan a participar y cooperar en la producción creativa del jazz mexicano, esto en un contexto en el que el jazz sigue la misma línea de música perteneciente a la alta cultura, producto del proceso histórico por el que había transcurrido (p.349).

Es interesante mencionar las características que Célérier (en Tello, 2010) menciona de la “segunda generación de jazzistas”: “heredó [la generación] directamente el talento familiar, muchos de ellos crecieron con los discos, la educación musical formal y, en múltiples casos, con la posibilidad de viajar para seguir estudiando y conocer nuevos horizontes musicales” (en Tello, p.350). En ella podemos ver el cumplimiento de cómo las disposiciones estéticas son transmitidas mediante la educación y la familia, formando y perpetuando así un “círculo íntimo” y desarrollando una sociedad de admiración mutua entre los productores del jazz.

En un proceso en que el jazz había sido definido como elemento cultural perteneciente al campo de la producción restringida y en el que un público cultivado, perteneciente al sector académico y cultural ha incorporado al jazz como parte del *habitus* de clase, el reconocimiento se afirma con la institucionalización del jazz en una de las instancias de consagración. Así, en 1993, Roberto Tellez Oropeza logra fundar la licenciatura en Jazz en la Escuela Superior de Música, con lo que el jazz es reconocido por el Estado como un elemento legítimo de alta cultura.

3.3 El jazz en el Palacio de Bellas Artes

Lista de conciertos de jazz en Bellas Artes (1962-1993)		
Década	Músicos y formaciones mexicanas	Músicos y formaciones extranjeras
Años 60	11 conciertos	24 conciertos
Años 70	20 conciertos	26 conciertos
Años 80	3 conciertos	4 conciertos
Años 90 (hasta 1993)	2 conciertos	5 conciertos

Fuente: Zuckerman, A. Ostolaza S. (2014). El Jazz en el Palacio de Bellas Artes (1962-2011). México: CONCAULTA: INBA

Con la información de la tabla de conciertos de jazz en Bellas Artes podemos ver datos significativos: la década de los setenta se perfila como la década en la que hubo más conciertos en el recinto, tanto nacionales como extranjeros, lo que coincide con que algunos músicos e investigadores del jazz consideran dicha década como “la época de oro del jazz en México”; en todas las décadas hubo mayor apertura a los músicos y formaciones extranjeras, posiblemente por el hecho de que ellos pertenecían ya a una tradición legitimada en Estados Unidos y Europa, llegando al Palacio como “artistas consagrados”; la década con menos presencia de jazz corresponde a los años 80, momento en el que dentro del campo de producción restringida del jazz, cobra fuerza el jazz *underground*. Según lo

mostrado por Zuckerman (2014) el músico extranjero que tuvo más presencia en Bellas Artes fue el pianista Dave Brubeck, mientras que el músico mexicano con más presencia fue el pianista Juan José Calatayud.

Lista de Músicos y agrupaciones mexicanas presentados en Bellas Artes (1962-1993)⁷²	
	1962
Sexteto de Chilo Morán	
	1963
Quinteto de Tino Contreras	
	1964
Quinteto de Chucho Zarzosa	
	1966
Quinteto de Tino Contreras con los Bertoal	
	1968
Carlos Lira y Conjunto	
Trío 3.1416 (Juan José Calatayud)	
	1969
Juan José Calatayud y la Orquesta Sinfónica Nacional	
Trío 3.1416 (Juan José Calatayud)	
	1970
Trío de Juan José Calatayud con Nan Redi	
	1971
Trío de Juan José Calatayud con Patricia Mena	
Tino Contreras y su Grupo	
Chilo Morán y su Grupo	
Juan José Calatayud	
	1972
Trío de Juan José Calatayud con Aída del Río	
	1973
Trío de Juan José Calatayud	
Juan José Calatayud con Sarah Rubine	
	1974
Juan José Calatayud	
Trío Blue Note	
Cuarteto de Armando Noriega	
	1975
Juan José Calatayud	
	1976
Trío Juan José Calatayud con Nan Redi	
	1977

⁷² Los años que no aparecen son años en los que no hubo ninguna presentación jazzística de músicos mexicanos. Algunos músicos, aunque aparecen varias veces, contaron con distintos participantes en sus formaciones o estas fueron colaboraciones con solistas, coros y orquestas.

Cuarteto Mexicano de Jazz (Francisco Tellez)
Juan José Calatayud Trío
1978
Trío Calatayud
Cuarteto de Juan José Calatayud y la Orquesta Sinfónica Nacional dirección de Francisco Savín
1981
Coro Maestros de Oklahoma y Coral Mexicano del INBA
1983
Trío de Juan José Calatayud
1986
Juan José Calatayud y Guillermina Higareda
1992
Duo Aymes- Zuckerman con Sol Herrera
1993
Edison Quintana e invitados
Hilario y Micky

Fuente: Zuckerman, A. Ostolaza S. (2014). El Jazz en el Palacio de Bellas Artes (1962-2011). México: CONCAULTA: INB

Podemos establecer una relación entre las décadas con mayor y menor presencia de jazz junto a los modelos económicos del Estado. Parte de la década de los años 70 corresponden a la administración de Luis Echeverría (1970-1976), sexenio en el que hubo un incremento de recursos dirigidos a la educación, ciencia y cultura, como medidas populistas de “reconciliación” con las clases intelectuales por los sucesos de octubre de 1968 y de junio de 1971. Mientras que desde la década de los ochenta comenzaron los inicios del proyecto neoliberal del Estado, entre cuyas repercusiones se encuentra el abandono paulatino de la cultura.

3.4 Lugares culturales del jazz

Es importante para la investigación hacer una revisión de los espacios de producción y difusión del jazz que hayan tenido relevancia de 1962 a 1998 y que se hayan producido fuera de la lógica institucional y de la injerencia directa de las instituciones educativas y culturales del Estado, espacios donde, en algunos casos, podremos discernir sobre el tipo de público que los frecuentaba y hacer un análisis del papel de dicho público en el proceso de consagración del jazz en México.

Espacios sociales donde se presentaba la práctica musical del jazz a manera de conciertos, exposiciones (en otros ámbitos artísticos), diferentes actividades culturales, de esparcimiento, venta y difusión de discos y partituras; espacios en los que se producían bienes simbólicos que contribuían a la difusión y a la formación de escuchas y, por lo tanto, de un público consumidor de los bienes simbólicos de la práctica musical del jazz. Sobre los lugares donde se producía y difundía jazz en la ciudad en los años 70 Sánchez G. afirma:

En los años sesenta no faltaban ensambles de jazz que tocaran en los restaurantes de moda. El Cardini estaba ubicado en el número 98 de la calle Morelos, donde llegaron a tocar Ella Fitzgerald y Bud Shank con éxito. El Riguz Bar se atiborraba frente al Parque Hundido, sobre Insurgentes, y de ahí salieron músicos como Tino Contreras (...) también el Trío del músico Freddy Noriega empieza a jazzear el bolero, imponiendo una moda. Digamos que el jazz estaba en todos lados: la publicidad, el cine y hasta la televisión (Sanchez, 2018).

A parte de lo mencionado anteriormente, en el Cardini Internacional: “se presentó el pianista Oscar Peterson, el dueño del lugar se encargaba de que los músicos se presentaran en grandes salas de concierto por medio de ayuda gubernamental, para después llevarlos a su espacio” (Aymes, s.f).

El primer antecedente de lugar dedicado exclusivamente al jazz en la Ciudad de México, Derbez (2010) lo ubica en la apertura del primer “jazz bar” en 1957 a cargo del trompetista Chilo Morán en la colonia Roma (p.275), lugar que no prosperó debido a la imposibilidad de Morán de desempeñarse como músico y como empresario al mismo tiempo, a pesar de haber sido un negocio rentable.

Sobre “El Riguz” podemos decir que fue un club de jazz ubicado en Insurgentes sur frente a Parque Hundido, fundado entre 1956 y 1957, considerado la cuna del jazz en la capital, con mayor esplendor en la década de los sesenta. Fue un lugar obligatorio para los músicos de jazz de la época siendo un importante polo de

difusión de sus creaciones, músicos e investigadores como Alain Derbez (2010) y Roberto Aymes (s.f) consideran que fue en su momento, el punto más fuerte de difusión del jazz.

Dicho lugar fue sede del baterista Tino Contreras y del trompetista Chilo Morán, de hecho, se volvió un lugar base para el desarrollo musical de Tino Contreras y músicos que participaban en la agrupación musical del lugar; como Al Zuñiga, Mario Contreras y Victor Ruiz Pasos. Contreras lanzó el disco *Jazz en Riguz* en 1960, en el que predominan estandars de jazz, también un tema de jazz hecho en 1964 por Mario Contreras tiene el título “*Jazz en el Riguz*”, contenido en el disco *Sexto Festival Nacional de Jazz*, dicho espacio fue frecuentado por músicos de talla internacional como Count Basie, Al Hirt y Benny Goodman.

Cabe resaltar que “El Riguz” entraba en la categoría de espacio de difusión cultural, esto lo podemos ver en el testimonio del trompetista Chilo Morán cuando en entrevista comenta como en 1968 dicho espacio sobrevivió a las medidas del regente Uruchurtu (que seguían vigentes), cuando estuvo bajo su administración de 1968 a 1972: “(...) el Riguz tenía un permiso opcional por tratarse del jazz como “música culta”. Con ese señuelo conseguí el permiso, pero después con la descentralización administrativa, el delegado de la Benito Juárez aplicó su criterio y nos cerraron a la una” (Derbez, 2010, p.506).

Asimismo, nos proporciona una pista sobre los problemas administrativos y legales por los que pasaron los centros encargados de la producción y difusión del jazz en la ciudad y que estaban fuera de la lógica institucional.

Otro punto importante en dicha entrevista para la investigación es la descripción que hace Morán del público del jazz a propósito de la medida de Uruchurtru, el cual se componía de profesionistas y músicos:

Vino la disposición del señor Uruchurtu que mandó cerrar todos los lugares a la una de la mañana que por que el pueblo se estaba pervirtiendo por lo alocado de la música. No era cierto. Mis negocios siempre tuvieron una clientela de profesionistas, de músicos. Sólo el diez por cierto era gente que

quería tomar una copa y no le importaba ni quien estuviera tocando (Derbez, 2010, p.505)

Los lugares de la ciudad donde se presentó jazz fuera del ámbito institucional del gobierno también incluyeron cafés cantantes como “el Gato Rojo”, inaugurado en 1959 y ubicado en la Zona Rosa, “el Acuario”, inaugurado en 1961, ubicado en el centro cerca del Monumento a la Revolución, “el Roser”, inaugurado en 1961, ubicado en la colonia Roma, “el Schiafarello”, “el Veranda”, el “Derby”, el “Impala”, la “Matraca”, y “el Sakura”, perteneciente al pianista Juan José Calatayud.

Dichos espacios tenían la característica de ser cafés y lugares “a la manera” de los mismos establecimientos de Estados Unidos y Europa, específicamente de los de New York y París, por lo que tenían marcadas características de “refinamiento y sofisticación”. Asimismo, es importante destacar que los espacios mencionados se ubicaban mayoritariamente en el sur de la ciudad, como el Riguz en la avenida Insurgentes Norte, la Colonia Roma, La Zona Rosa, la colonia Tabacalera; en el centro de la ciudad, lugares que desde décadas anteriores a los sesenta se caracterizaban por ser zonas cosmopolitas y de gran plusvalía y capital cultural, donde habían expresiones culturales y opciones de esparcimiento propias del gusto, consideradas para agentes con gustos “refinados”. Afirmamos así, que los espacios mencionados anteriormente no son lugares pertenecientes a la estética ni al gusto popular⁷³, sino espacios frecuentados por aquellos con mayor capital económico y educativo; lugares en los que se mueven las clases intelectuales, los profesionistas y las clases medias, agentes que el mismo Chilo Morán mencionó como el público que frecuentaba a “El Riguz”.

Sobre el declive de ese tipo de espacios, Derbez (2010) menciona: Algunos lo atribuyen a la falta de estímulos, por parte de las autoridades, a la serie de trabas

⁷³ La estética popular o gusto popular, es la que pertenece a las clases populares, se encuentra en oposición al ostentoso gusto burgués, es pragmático y funcionalista, aunque se define por la cultura hegemónica, ya sea en oposición o por su intento de imitarla, prioriza lo que es útil, más que lo decorativo, es un gusto definido por lo que dicta la industria cultural.

burocráticas que estas se especializan en poner o de plano a la llana y directa represión: otros a la total ausencia de interés de los empresarios (p.280).

Vemos que a pesar de la marginación y las trabas burocráticas hacia los empresarios o los músicos que hicieron estos establecimientos, los espacios se ubicaron siempre en puntos cosmopolitas de la ciudad y que la producción y difusión del jazz no se vio relegada a las periferias de la ciudad como si paso con el rock, género musical que tuvo mucho mayor penetración en el gusto popular y en la juventud de las mismas a partir de los años 60 en adelante, de hecho, lugares como “El Gato Rojo” tuvieron que permitir la entrada del rock o definitivamente virar hacia dicho género musical. Sobre la situación de los espacios y de los productores del jazz Sánchez G. afirma:

En los setenta ya estaba el foro Ágora, en Insurgentes y Barranca del Muerto. Por ahí pasaron bandas como Blue Note, de Roberto Aymes, o Sacbé, el ensamble de Eugenio Toussaint junto a sus hermanos Fernando y Enrique, hoy grandes figuras del género nacional (...) el Ágora lo dirigía Fernando García Olmedo, quien también programaba jazz en la Casa del Lago, UNAM. (Sánchez, 2018).

El Ágora desempeñó varias funciones: foro cultural, librería y club de jazz, sirvió para reunir a diversos productores del jazz mexicano, por lo que, en él, como pasaría tiempo después en el Arcano, diversos estilos de jazz confluían en dicho espacio. Derbez indica:

En el Ágora se realizaban homenajes a los jazzistas nacionales lo mismo que a figuras extranjeras, se vendían discos y libros de jazz y se podía asistir a conferencias sobre el panorama moderno de esta música como la que dictó, también en 1975, el artista plástico y jazzómano Kasuya Sakai (Derbez, 2010, p.570).

Para la década de las setenta la mayoría de los lugares mencionados seguían abiertos produciendo y difundiendo jazz. Sánchez G. (2018) plantea que en esa época los principales hoteles de la ciudad contaban con grupos de jazz y que a

finales de esa década se abrió el “Musicafé 2”, que después sería renombrado como “New Orleans”.

Para Derbez (2010) los lugares más importantes durante las décadas que comprenden de los ochenta a los noventa fueron tres lugares: “El Chato”, “New Orleans”, y “El Florida”. El primero se ubicaba en la colonia Roma, su apogeo fue en los ochenta y fue cerrado definitivamente en 1993, por él pasaron músicos de talla internacional como Dave Brubeck y músicos del jazz nacional como Freddy Manzo, Chilo Morán, Popo Sánchez, Chucho Zarzoza y Mario Patrón. El “New Orleans” se ubicó en San Ángel al sur de la Ciudad, fue un restaurante bar en el que tocaron músicos como Ron Carter, Dave Brubeck, Don Cherry, las agrupaciones nacionales Sábce, el Cuarteto Mexicano de Jazz, la banda de Gloria Gaynor, Tino Contreras y el Trío Méndez. Por su parte, “El Florida” fue fundado en 1983 y se ubicaba en Coyoacán, en este espacio predominó la presencia del baterista Tino Contreras; según Derbez el público que predominaba en el lugar era de edad avanzada y el sitio era más cercano a ser una cantina o un cabaré (pp. 544-559).

Derbez (2010) proporciona varias descripciones de los tres lugares mencionados con anterioridad, destacando que tanto “El Chato” como “el New Orleans” estaban adornados de manera rústica y a la antigua, con reminiscencias de los bares de Nueva Orleans de inicios del siglo XX. Asimismo, menciona que “el Chato” también había sido adornado con obras del pintor Francisco Javier Vásquez (1951), también conocido como “Jazzamoart”, artista visual consagrado que desde la segunda mitad del siglo XX a la primera década del siglo XXI a tratado de manera constante el tema del jazz.

Son muchos los testimonios de investigadores en entrevistas a músicos consagrados e inclusive opiniones de varios de los actuales “jazzofilos”, que dotan de gran importancia al “Arcano”, espacio creado durante la década de los ochenta: “Surge en estos años un club de jazz con buenos perfiles en donde se presentaron casi todos los artistas locales, y desde luego algunos músicos internacionales (...) y que sobrevivió hasta mediados de los 90’s fue: El Arcano” (Aymes, s.f).

El Arcano fue un lugar destinado casi de manera exclusiva al jazz, fue un lugar de encuentro para distintas generaciones de jazzistas. Derbez (2010) menciona que por el pasaron músicos como Rodolfo Mederos, Alain Derbez, Arturo Cipriano, Mario Ruíz Armengol, Gerardo Bátiz, Óscar Chávez, Irving Lara, agrupaciones como Antropoleo, Nada Personal, Pintura Fresca, el Cuarteto Mexicano de jazz, el grupo Tenoch, Hilario y Micki, Enrique Neri, Eugenio Toussaint, así como músicos de otros géneros musicales como Cecilia Toussaint, Lupita D'Alesio y Tania Libertad (pp.564-565). En el Arcano la mayoría de los conciertos fueron grabados, aunque no han sido lanzados en discos.

En “El Arcano” se sentaron las bases de una nueva generación de jazzistas al aglutinar ahí a los músicos del campo cultural del jazz en México:

La gran aportación de los músicos del Arcano fue eso, que creo que le dieron al jazz una seriedad que, aunque si bien había tenido, porque músicos anteriores como Chilo Morán (...) habían trabajado seriamente en el tiempo de El Arcano cada uno de los proyectos era una expresión individual y era una manifestación de algo muy bien trabajado (Ramos, p.5, citado por Derbez, 2010, p.566)

3.5 Otros lugares de producción y difusión

Como se ha mostrado, el jazz en la ciudad de México comenzó a alojarse en los espacios culturales de las instituciones del Estado y paulatinamente también en cafés, centros nocturnos y lugares ligados al consumo del gusto refinado y del gusto “ortodoxo” de los intelectuales del campo de la producción restringida.

Por lo tanto, hubo lugares del ámbito privado caracterizados por ser baluartes de la cultura, que alojaron al jazz como bien simbólico, fuera de la práctica musical como en los anteriores, pero que durante la segunda mitad del siglo XX fueron referentes culturales; Derbez (2010) menciona lugares como la Sala Margolin⁷⁴, librería y

⁷⁴ Sala especializada en la venta de música clásica, fundada por personas exiliadas de Europa durante el régimen Nazi, quienes tenían un trato directo y personalizado con los compradores.

tienda de discos fundada en los cincuenta y ubicada en la colonia Roma, que contó con la venta de discos de jazz durante su existencia; la librería Dalis, la Sala Chopin (existente hasta la fecha) y Discos Suite (p.85) fueron lugares dedicados a la venta de discos de música clásica, los cuales albergaron también discos de jazz. Estos lugares, al igual que los centros nocturnos, cafés y bares de jazz mencionados anteriormente, estaban ubicados en zonas de la ciudad de gran plusvalía económica y cultural. Otro lugar de importancia fue la Casa Verkamp, casa de música fundada desde 1908 que albergó partituras de varios géneros musicales, entre ellos partituras de jazz, cumpliendo así con una lógica de producción y difusión de jazz.

En este apartado se han mencionado los lugares más destacados en la producción y difusión del jazz, donde la mayoría se dedicaron meramente a dicha práctica musical. Hubo lugares de la Ciudad de México en las décadas de los sesenta a inicios de los noventa que contaron con jazz, pero que por su poca relevancia y continuidad no serán analizados; dichos espacios son algunos bares, hoteles de lujo, museos y espacios como el Auditorio Nacional.

3.6 El desarrollo del jazz en la Radio de la Universidad Nacional

A pesar de que el jazz en México habían iniciado las transmisiones de la radio desde los años 20, la formación de programas especializados en su producción y difusión se dio en la “radio cultural” de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) desde los inicios de la década de los sesenta, en una institución cuya tercera función sustantiva es la extensión y difusión de la cultura y, por lo tanto, la legitimidad cultural de las prácticas artísticas, siendo la radio de la UNAM la primera estación en dedicar espacios permanentes al jazz.

El primer programa de jazz en la UNAM lo realizó Juan López Moctezuma (1929-1995) el 31 de diciembre de 1959. Derbez (1992) menciona que el programa fue construido de manera improvisada al sustituir la programación (de música clásica), por discos de jazz que estaban en la estación debido a los festejos que se habían llevado a cabo con motivo de las fiestas decembrinas. El entonces director de Radio

UNAM Pedro Rojas le comunicó a López Moctezuma que el programa fue un éxito y le encargó la organización de un programa dedicado al jazz, para ser integrado a la programación habitual.

La labor de López Moctezuma tuvo grandes alcances aparte de la creación del primer programa radiofónico dedicado al jazz. Derbez (2010) menciona que también promovió y coordinó conciertos en distintos espacios, como los realizados en el teatro “La Casa de la Paz”, producidos semanalmente en 1965, la conducción y coordinación de los programas televisivos “Juan López Moctezuma Presenta”, transmitido hasta 1967 en el canal 5 de Televisa y “Música desde el Reforma”, transmitido en 1965 por el canal 2 a las 14h, en los que varios músicos de jazz fueron presentados. López Moctezuma escribió el libro “El jazz a través de los tiempos” (pp. 120-135); de hecho, fue considerando un artista polifacético por su incursión en la radio y en el cine como director y como actor.

En 1960 arranca el primer programa dedicado exclusivamente al jazz, en la radio de la UNAM. En sus inicios el programa se llamó “Él Jazz en la Cultura”, fue hecho de manera semanal y consistió principalmente en la semblanza de músicos importantes en la historia del jazz. Después el programa pasó a llamarse “Este tren no lleva leones” (1992), para dar paso al programa “Panorama del jazz”, nombre que lleva a la actualidad. Después de López Moctezuma el programa pasó por la dirección de distintos conductores, muchos sin preparación profesional para la conducción radiofónica, pero que se distinguían por ser aficionados y coleccionistas de jazz.

Antes de la consolidación de un programa dedicado al jazz, lo más cercano a la transmisión de jazz en la Radio de la Universidad, era la pieza de música clásica del compositor suizo Rolf Liebermann (1910-1999) “Concierto para banda de Jazz y Orquesta Sinfónica” que integraba parte de la programación desde 1957.

3.7 Radio UNAM como medio legitimante

Si tomamos como punto de referencia el hecho de que Radio UNAM es una dependencia de la UNAM, la cual, como se mencionó más arriba, tiene como una de sus tres funciones sustantiva “extender con la mayor amplitud posible los beneficios de la cultura” (Artículo I, Ley Orgánica. UNAM), es de suma importancia revisar las implicaciones de la apertura de la radio de la universidad al jazz. Desde la propuesta de Bourdieu (2017), entenderemos a dicha institución como uno de los espacios de consagración del gran arte, ya que, desde su creación, se distingue por la misión de difundir y producir lo que es considerado la cultura legítima y dirigirla hacia la sociedad y no solamente al público que cuenta con la capacidad de poder apropiarse de dicha cultura, materializada en bienes simbólicos.

La atención de la radio difusora, perteneciente a la universidad significó que al público de intelectuales y profesionistas comenzaba a interesarle el jazz como una práctica “digna” de entrar al campo del arte autónomo, agentes que forman parte de uno de los polos de las clases dominantes. Ellos son quienes, mediante la incorporación de elementos artísticos como capital cultural, definen al arte legítimo; el arte “digno” de mostrarse en los espacios de consagración.

Una pregunta de interés para el análisis es ¿por qué Radio UNAM permitió la entrada del jazz en su programación? Este acontecimiento nos da cuenta de que para aquella época ya estaba consolidado un público instruido para apropiarse del jazz como parte de su capital simbólico, en este caso, el público de la radiodifusora es distinguido por su pertenencia a las clases intelectuales, dotadas de mayor capital cultural.

Radio UNAM, como una instancia de difusión perteneciente al campo de la producción restringida, a pesar de estar subordinada a la lógica económica y del estado posee la cualidad de ente legitimante del gran arte. El hecho de que en el programa dedicado al jazz se tratara el tópico de la semblanza de músicos importantes para la historia del jazz, nos habla de la existencia, para la década de los años 60, de la consolidación de una historia del jazz y por lo tanto de un canon o tradición en su historia, en un momento en el que el jazz había sido legitimado

como alta cultura en Estados Unidos y Europa. Según Bourdieu (2017) para la legitimación de una práctica artística, es necesaria la formación de una tradición dentro de la misma, la consolidación de leyes propias que dan características únicas, bases para el principio de autonomía, elementos que podemos ver en la práctica del jazz y que, por tanto, permite su difusión en Radio UNAM.

Mediante este proceso de asimilación del jazz en la radio, la institución legítima y certifica que el jazz es parte la música culta y que, de allí en adelante, los artistas que lo ejecutan son artistas creadores. La función de legitimidad cultural que hace la institución al encargarse de poner en contacto al productor con el consumidor que supiera apropiarse de su producción, construye y reafirma al público intelectual como el que cuenta con los códigos y las disposiciones estéticas que le permiten tener la capacidad para el consumo simbólico del jazz. Por tanto, la UNAM, a través de su radiodifusora, incorpora al jazz como capital simbólico. No hay que dejar de perder de vista que la UNAM es una de las principales instituciones educativas del Estado, encargada de la formación y conservación de los bienes simbólicos de la nación.

Tercera conclusión

Se comprueba que, en la segunda mitad del siglo XX, todos los espacios sociales de producción y difusión del jazz, incluyendo los que no son pertenecientes a las instituciones del Estado, son pertenecientes al “sector cultural” y que son espacios que requieren como acceso disposiciones estéticas, que permitieran por ejemplo poder comprender los arreglos “rústicos” de las decoraciones de algunos de los espacios de producción y difusión.

Los agentes del campo serán: los músicos/productores legitimados, aquellos que son incluidos en las instituciones y que definen en su labor creativa al jazz mexicano; los productores que no tuvieron presencia en las instituciones legitimantes, pero que buscaron la autonomía, la autenticidad y disidencia con su labor creativa, valiéndose de la experimentación técnica e instrumental, los dos grupos de productores intercalaron las labores mencionadas con la práctica musical de manera laboral; los críticos, periodistas e intelectuales que escriben en diversas publicaciones del

ámbito cultural son otros agentes, cuyo nicho en su mayoría fueron los periódicos, libros, suplementos culturales, revistas y gacetas, así como las estaciones de radio culturales; artistas de otras disciplinas que trataron al jazz desde las bellas artes, como la literatura y las artes plásticas; el público, formado por intelectuales y profesionistas que condicionados por su *habitus*, poseen las disposiciones estéticas que les permiten escuchar jazz e interpretarlo de manera profunda. La inclusión del jazz en las instituciones de cultura hizo que estas definieran “las reglas” para la apropiación del capital simbólico.

Dentro del campo de producción restringida del jazz convergieron diversos productores, entre los que hubo los que buscaron la legitimidad cultural, buscando en su producción la “mirada pura”; un arte verdaderamente autónomo, lejos de la lógica comercial e inclusive de la lógica del estatus quo del jazz institucional. Por ejemplo, dejando de lado la creación alrededor de los *standars* de jazz para valerse de instrumentos no convencionales en el jazz, técnicas de composición de la música occidental, elementos del free jazz, etc., el esplendor de dichos productores se dio de la década de los sesenta a inicios de la década de los noventa.

Se demostró que dentro del campo de producción restringida del jazz los productores se encuentran en distintas posiciones, el capital simbólico fue el reconocimiento por las instancias de consagración y el reconocimiento de la obra de los productores como “pura”, marcando un distanciamiento con el reconocimiento del campo de la gran producción.

A pesar de no haber sido constante, el desarrollo del jazz en la ciudad de México desde la década de los sesenta, se dio de manera institucional, siendo fundamental para el actual rumbo del jazz, en el que los músicos consagrados reciben en su mayoría el apoyo desde las instituciones de cultura: FONCA, presentaciones en los espacios del INBA, apariciones en las radio del Estado (Horizonte 107.9, Radio UNAM, Radio educación), en mayor medida que en los espacios destinados a la gran producción.

Capítulo 4

Medios impresos, crítica del jazz y legitimidad cultural

Introducción

En este capítulo, con base en la propuesta teórica de Bourdieu sobre el proceso de inclusión de una práctica artística al campo de la producción restringida y mediante los datos proporcionados por la investigación bibliográfica, hemerográfica y fonográfica, se hará un análisis del contenido de los medios que haya contribuido al proceso de consagración del jazz en la ciudad de México; análisis, críticas, reseñas, artículos, noticias y programas radiofónicos que hayan dotado de un discurso legitimante al jazz.

Otros hechos de importancia para el análisis de los medios es que en ellos quedará plasmada, por una parte, la configuración y la formación del campo cultural del jazz en la ciudad de México, las pugnas de los agentes/productores dentro del campo por el capital simbólico y por qué mediante dicho análisis se ubicará cual será el público al que ira dirigido el consumo simbólico del jazz.

4.1 Crítica y legitimidad cultural

Siguiendo los planteamientos teóricos de Bourdieu (2017), en el campo de producción restringida, la existencia de la crítica es fundamental en el desarrollo de bienes culturales pertenecientes al campo de la producción restringida, ya que es la crítica la que, mediante una relación directa y dialéctica con los productores, se vuelve un agente legitimante, a la vez que es legitimada por los mismos productores.

Al respecto Bourdieu (2017) plantea que el proceso de autonomía del campo, en este caso del arte, se refleja en la tendencia de la crítica a crear interpretaciones creadoras, o sea, dotar al elemento artístico de un “aura creadora” y un discurso misticarte y esotérico, para el uso de los mismos productores, en vez de producir instrumentos de apropiación para el público fuera de las dinámicas de producción, creando así “sociedades de admiración mutua” entre ambos agentes del campo (p.91), donde la relación dialéctica será reflejada en la formación de una solidaridad entre el artista y el crítico. A la vez, la crítica deja afuera del círculo a los “no iniciados” y el crítico dota con sus análisis o lecturas elaboradas al aire aurático de inteligibilidad en la obra del artista (p.92).

Bourdieu (2017) propone que el trabajo del crítico también implica guiar la decisión de los comerciantes de arte pues contribuye a su elección en el proceso de compra y venta mediante sus consejos y escritos, esto mediante la constitución de una reputación y por tanto de la consagración en las obras de arte (p.159). El crítico también contribuirá en las decisiones de aquellos que no pueden apropiarse de las obras materialmente, pero sí lo hacen de manera simbólica, como los espectadores y los lectores.

Por lo tanto, es importante analizar la crítica del jazz en la ciudad de México, reseñas, entrevistas y artículos de la radio y medios impresos (periódicos, revistas, semanarios, suplementos) considerados “culturales”, que fueron los principales medios de comunicación de los miembros del campo del gran arte, para quienes debido a su deficiencia económica y la consecuente inaccesibilidad a medios como la televisión, los medios impresos y la radio se convierten en los nicho de producción

y de reproducción de sus relaciones objetivas, que conforman y dan continuidad al campo cultural de la producción restringida.

Por lo tanto, el periódico se vuelve junto a la radio, en este caso, la radio universitaria, el medio de difusión de los intelectuales y consecuentemente un medio en el que se registrarán parte de las luchas simbólicas y el proceso de consagración del jazz en México.

Desde que el jazz comienza a tener presencia en la ciudad de México en la década de los años 20, los periódicos prestan atención al género musical originario de Estados Unidos, sin embargo, todavía no existe la formación de una crítica profesional y especializada sobre dicho género, o bien de profesionistas con una formación (agentes con capital cultural), que les permitiera discernir sobre el jazz de una manera más completa. No es sino hasta la década de los sesenta que el jazz comienza a contar con críticos y especialistas de distintos ámbitos. Este desarrollo de la crítica se da de manera paralela a la inclusión del jazz en los espacios legitimantes de la alta cultura de la Ciudad de México.

Alain Derbez (2010) encuentra en Arcadio Parra al primer crítico dedicado meramente al jazz. Pianista de jazz aficionado, abandona su posible carrera como músico debido a la aparente falta de aptitud para el instrumento, sin embargo, decide volcarse al oficio de la crítica musical de jazz, por lo que adquiere discos, libros y literatura relacionada con el jazz; escucha asiduo del programa de Radio UNAM sobre el jazz, adquiere un capital cultural que le permite, por ejemplo, poder saber a qué músico pertenecía la ejecución de determinado instrumento durante una ejecución musical escuchada en radio o en discos (pp.392-393); viaja a Nueva York, entrevista a músicos de renombre y conoce el quehacer jazzístico en dicha ciudad. Derbez⁷⁵ (2010) describe que su labor se extendió a la crítica en radio y periódico, la organización de conciertos y foros de jazz, llegando a contar con la dirección de un programa de radio titulado “El jazz aquí y ahora” (p.394), así como

⁷⁵ Alain Derbez (2010) cita a dicho personaje, sin embargo, a parte de lo escrito por Derbez, no hay una mención directa sobre alguna revista, periódico o publicación donde pudiera localizarse el trabajo de Arcadio Parra.

la realización de un ensayo titulado *El jazz en México aquí y ahora* (p.398); su labor hacia el jazz terminó abruptamente alrededor de 1979 con su fallecimiento.

Es interesante que en la descripción que se hace de Arcadio Parra, Derbez (2010) menciona que se negó a escuchar una presentación de Dave Brubeck debido a que lo consideraba un músico demasiado “comercial” (p.394). En semejante postura del crítico hacia uno de los productores podemos ver una de las características del campo de producción restringida, en cuya lógica existen autores “más genuinos”, que son aquellos más alejados de la lógica del campo de la gran producción (bajo la lógica de producción del interés de la ganancia económica). Por lo tanto, desde la propuesta teórica de Bourdieu (2017), los músicos/productores con “tintes comerciales”, a pesar de su virtuosismo, son más sospechosos de pertenecer al campo de la gran producción, por lo tanto, relegados en el papel de importancia que dan los críticos y otros agentes legitimantes del campo del gran arte. Por lo que el papel de un músico como Dave Brubeck, a pesar de sus contribuciones al jazz, es minimizado en el desarrollo del jazz, así como su papel de realizador de arte autónomo, frente la visión del crítico, postura reflejada en la actitud de Arcadio Parra.

Al parecer (aunque no se pueden hacer conclusiones concretas debido a la falta de material escrito por Arcadio Parra), y considerando la revisión que hace Derbez (2010) del autor, los criterios de la crítica del Parra se basaban en priorizar al jazz más auténtico, alejado de la lógica comercial, asimismo, valoraba el tema del sentimiento y la técnica en la interpretación musical (estos últimos criterios utilizados para referirse al músico Manfred Schoof) (p.395).

Después de “el primer crítico de jazz”, surgirán otros dedicados a la difusión del jazz y entre su labor en medios de comunicación estará incluida la crítica musical, la crónica periodística, la reseña de conciertos y discos. No es que no hayan existido anteriormente escritos sobre jazz en medios como la radio y el periódico, sino que como se indicó anteriormente, en adelante será gente especializada que comenzará a tener una vinculación directa con los productores del jazz, nacionales y extranjeros

ya que dichos agentes surgirán del mismo campo, serán pues un tanto semejantes a los productores y tendrán el interés común de la consagración cultural.

Derbez (2010) comenta que, en todo el año de 1965, hubo apariciones esporádicas de Juan López Moctezuma en el suplemento *lunes de Excelsior* del periódico *Excelsior*. A lo largo de su libro, menciona otras publicaciones impresas donde habrá esporádica presencia de jazz en los periódicos *El Universal*, *Excelsior*, *Unomásuno* y en las revistas *Bellas Artes*, *México Canta* y la *S.NOB* durante la década de los años 60 y 70.

Entre los actores sociales que han sido reconocidos y autonombrados críticos de jazz en México, dentro del campo cultural, se encuentran: Arcadio Parra, José Luis Durán, Adrián Villagómez L., Juan López Moctezuma, Antonio Malacara y Germán Palomares Oviedo, ya que estos personajes son vistos como críticos por otros miembros del campo cultural: músicos, locutores de radio y escritores e investigadores del jazz.

En el rubro de la crítica y la creación periodística y radiofónica, también surgirán personajes que desempeñarán el ambiguo papel de productores (músicos) y de la elaboración de “interpretaciones creadoras” valiéndose de apariciones esporádicas como escritores de periódicos o participando en la radio, como es el caso del contrabajista, programador y conductor del programa “Panorama del jazz” de 1978 a la actualidad: Roberto Aymes Blanchet, cumpliéndose uno de los planteamientos de Bourdieu (2017) sobre que la misma crítica se recluta en una proporción importante en el cuerpo mismo de los productores (p.90).

Existen otros críticos que dedicarán espacios periodísticos y radiofónicos al jazz mexicano, pero que no serán reconocidos como miembros consagrados por los productores (músicos y escritores), en esta lógica dialéctica de sociedades de admiración mutua (Bourdieu), en la que los músicos legitimados por las instancias de consagración elogian a miembros pertenecientes a la crítica, a la vez que son elogiados por dichos agentes del campo por medio de artículos, libros y eventos culturales.

Dada la relevancia teórica de la crítica en la consolidación del campo de producción restringida desde la propuesta de Bourdieu, se procede a analizar parte de lo que los periódicos de las décadas de este estudio hablaban sobre el jazz, textos relevantes para la formación y la continuidad del campo de la producción restringida, ya sean reseñas de conciertos o personajes destacados dentro del campo cultural, críticas, entrevistas y artículos.

Como se mencionó más arriba, el jazz fue presentado por primera vez en el Palacio de Bellas Artes el viernes 26 de enero de 1962 a las 19:00hrs, el suceso fue mencionado en la sección de espectáculos del periódico *El Universal* del mismo día. Entre lo más relevante para el análisis sociológico que podemos encontrar en el anuncio, se encuentra que el concierto formó parte de un ciclo de conciertos de “Divulgación del Patronato de la Orquesta Sinfónica Nacional A.C” (El Universal, 1962) lo que implica que el jazz fue puesto en la misma altura artística que la música sinfónica interpretada por dicha orquesta.

Adad (2008) muestra en entrevista a López Moctezuma que el concierto fue coordinado y comentado por Mario Shapiro, un personaje que no era músico, crítico consagrado o escritor, pero que debido a su capital social y cultural (colecciones de discos, viajes que hacía con frecuencia a Estados Unidos) y la cercanía con Juan Lopez Moctezuma, pudo ser introducido al campo cultural del jazz, llegando a ser el comentarista del concierto, así como conductor en 1973 del programa “El jazz en la cultura” de Radio UNAM.

Mario Shapiro, médico cardiólogo, será considerado musicólogo por la prensa cultural. Esto se verá por ejemplo en el artículo de Villagomez (1962) *La música africana en la américa latina y en el jazz* del 25 de febrero de 1962 publicado en el suplemento “Diorama de la Cultura” del *Excelsior* en el que aparecerá una foto del trompetista Chilo Moran con Shapiro, con el pie de foto en que se lee “el trompetista Chilo Moran con el musicólogo Mario Shapiro”; asimismo, en dicha publicación es considerada su participación como fundamental para la realización del concierto (p.1).

El concierto tuvo por título “Historial del Jazz”, vemos aquí que él jazz también es reconocido en la medida en la que ya cuenta con un canon y una historia legitimada por los espacios de consagración material y simbólica, en la que sus intérpretes son identificados como legítimos, por distintas propiedades que enmarcaron a sus obras como obras autónomas en el proceso creativo del arte (proceso mencionado en el primer capítulo). En el anuncio del concierto se informa que en el programa del concierto se tocará “ragtime, blues, dixieland, boogie woogie, swing, bop, cool, hard bop etc.” (*El Universal*, 1962).

Asimismo, el 28 de enero de 1962, dos días después de dicho evento en el Palacio de Bellas Artes, *El Universal* publicó un artículo titulado “*Concierto de jazz en Bellas Artes*”, donde Fraga (1962) describe el concierto y da la opinión sobre el mismo. En el artículo de Fraga (1962), se lee que el evento perteneció a la temporada de conciertos del anteriormente mencionado Patronato de la Orquesta Sinfónica Nacional, siendo el primero de una serie de presentaciones de la temporada titulada “Conciertos de divulgación de la música selecta”. En la reseña se menciona que el concierto fue encabezado por el trompetista Chilo Moran (1930-1998) y su sexteto, con la esporádica intervención de Mario Shapiro para hablar sobre la historia del jazz; también se menciona el nombre de los autores de las piezas interpretadas: W.C Handy, Mac Donald-Harley, Ammons, Hudson Dlange-Mill’s, Parker, Mercer, Silver, Morán, Agüeros, Monk, Shearing, Jaimes, Ravelo y Morán.

Sin embargo, en una entrevista realizada a Chilo Morán en octubre de 1992 para Radio Educación citada por Derbez (2010), Morán indica que en realidad solo se interpretaron números tradicionales norteamericanos de ragtime, foxtrot, bebop entre otros, sin interpretar música original de él o de su agrupación. En esa entrevista también se da testimonio de que, a inicios de la década de los cincuenta, parte de los espacios de desenvolvimiento del jazz eran sesiones en lugares privados y programas como “Paso a la música”, programa transmitido en la XEQ auspiciado por el licenciado Didona, el cual sirvió como nicho para distintos músicos de jazz. Asimismo, en la entrevista se menciona la influencia de las medidas del regente Uruchurtu como causantes del declive del jazz (p.500).

Fraga (1962) hace un análisis sobre la interpretación de los músicos en el escenario junto a una reflexión sobre el jazz como expresión de arte de alta cultura. Sobre el primer punto, el autor indica que a pesar de que los músicos no tocaron del todo mal, su interpretación fue más cercana a la del “hueso⁷⁶” que a la apropiada para un recinto como el Palacio de Bellas Artes. Para el segundo punto, el autor menciona que él no está de acuerdo con la creencia generalizada y vigente en ese momento de que el jazz solo es música para salones de bailes. Se refiere al tópico de la siguiente manera:

Hay quienes opinan que la música de jazz no es más que una serie de sonidos estridentes, sin ninguna importancia, sino solo para un salón de baile [...] En la música de jazz hay lo que en cualquier otra: brillantez, expresión, colorido, matices, y debe de dársele una interpretación justa de acuerdo con su forma y estilo (Fraga, 1962).

En el artículo de Fraga, se refleja que para ese momento (1962) el jazz seguía siendo una música que no pertenecía del todo al campo de producción restringida, ya que convencionalmente se desarrollaba en salones de baile y (de manera endeble por las medidas del regente de la capital) en los bares, cantinas y centros nocturnos donde se desarrolla la labor “del hueso” de los jazzistas.

Sin embargo, con su introducción en el campo de la producción restringida, el jazz producido en México comenzará a transitar por un camino de constante innovación y evolución, por lo que pasará de la interpretación de estandars clásicos a la complejización de parte de los productores.

En la revista *México Canta*, especializada en música popular y difundida en la década de los años 60, encontramos algunos escritos sobre jazz de la mano de José Luis Durán, a quien según Cruz (2011) el trompetista Leo Muñiz denominó como “el cronista del jazz” por su labor de difusión del jazz (p.7).

⁷⁶ Argot usado en el medio laboral musical para referirse a la manera de tocar en eventos privados, despreocupada y sin compromiso artístico, así como dedicarse solamente a interpretar música en el acto sin nada de innovación o realización artística de por medio.

En el artículo de la revista *México Canta* de 1962 intitulado “Son pocos pero muy buenos... los músicos mexicanos del jazz” (citado por Malacara, 2002) Durán nos proporciona una contextualización sobre los cambios que sucedieron en el jazz en México entre la década de los años 50 y los años 60, da una aproximación cuantitativa de los músicos de jazz que habitaban la ciudad de México, así como, de manera indirecta, ofrece datos sobre las primeras apariciones de jazz en espacios de consagración. Habla del “Festival Internacional de Jazz” y cómo tras el suceso surgirán los nombres de distintos músicos que permanecían poco conocidos, también menciona la trayectoria internacional de músicos de jazz mexicano, concluye reiterando lo que considera necesario para ser un músico que se dedique al jazz (p.21).

Es así como Durán (citado por Malacara, 2002) menciona que hasta 1959 solo se conocían los nombres de Chilo Morán, Richard Lemus y Mario Patrón, ya que eran los únicos en haber tenido un interés en presentarse a un mayor público, y que destacaron de la típica formación de orquesta del jazz. También indica sobre el número de músicos de jazz en 1962 en la capital: “Entre tres mil quinientos que trabajan en el Distrito Federal no llegan a cien los auténticos jazzistas” (citado por Malacara, 2002, p.21) ya que consideraba que el jazz al ser una música difícil, solo los buenos músicos podían ponerla en práctica, por lo cual solo veía como a cien músicos como aptos. Sobre el tópico de la necesidad de ser buen músico concluye en su artículo: “El jazz, a juicio de Stravinsky, Jachaturían y otros grandes músicos es una manifestación muy importante. Sólo para buenos músicos, por eso no es fácil encontrar un buen músico de jazz a la vuelta de la esquina” (citado por Malacara, 2002, pp. 21-22).

Vemos así que para los críticos de jazz comienza a ser requisito de los escritores del jazz ciertas propiedades auráticas de parte de los productores que se dediquen a la producción reconocida/legítima de jazz, como es el ser un buen músico; tendencia al virtuosismo o a la innovación, entre otras características.

En general, la década de los años 60, fue el momento donde el jazz comenzó a formar parte de la programación de los espacios legitimantes del gran arte y se introdujo en el campo de la producción restringida, en un proceso donde las propuestas de los músicos mexicanos de jazz comienzan a tomar una dirección de rompimiento con los esquemas de representación artística que típicamente se tenían hasta ese momento sobre el jazz (como las formaciones para orquesta y el jazz para baile) y van creando propuestas más ligadas a la vanguardia, al jazz como música autónoma, de autor y que en adelante no cualquiera escucha podría disfrutar sin formación previa.

Así surge un evento en la ciudad, considerado por los críticos y escritores del jazz como un parteaguas y que significó la consolidación de un evento parcialmente duradero y, por lo tanto, la formación de un espacio de producción del jazz como bien simbólico del campo de producción restringida, ya que propuestas novedosas, que cumplían con los requisitos para la consagración cultural, fueron presentadas durante su existencia.

Estos fueron una serie de conciertos que surgieron con parcial regularidad de manera anual, titulados “Festival Nacional de Jazz”, el primero de los cuales se realizó en 1959 (mismo año de la realización del primer disco de jazz mexicano), Malacara (2005) menciona que se contó con la participación de Art Farmer, Stan Kenton, Louis Armstrong, Conte, Candoli, Bud Shank, Dizzy Gillespie, Oscar Peterson, Al Hirt, Chris Connor y Gene Krupa (p.23).

En el cuarto Festival Nacional de Jazz participan Tino Contreras, Chucho Zarzosa y Leo Acosta. Se menciona la participación de Mario Patrón, César Molina, Álvaro López y primitivo Ornelas, así como la presentación de la agrupación liderada por Tino Contreras, la cual interpretó números con jazz progresivo inspirado en la escritura griega.

Chucho Zarzosa director, pianista y compositor reconocido por ser el músico que más grabaciones había importado al extranjero, así como por su trabajo en al Hollywood Bowl Pass y por el haber producido música procedente del folclore tuvo presentaciones en el Cuarto y en el Sexto Festival Nacional de Jazz.

Asimismo, Durán (citado por Malacara, 2002) hizo un artículo referente al sexto Festival Nacional de Jazz, realizado en 1964 en la Sala Nezahualcóyotl y el Auditorio Nacional, entre la información que el autor nos proporciona. Es importante mencionar que para el músico Benny Goodman, México era el segundo país de América más relevante en el movimiento del jazz (p.22), en el artículo se menciona la toma de conciencia del público sobre lo que en realidad es el jazz:

Poco a poco se ha ido despojando la falsa idea de tomarlo como un ritmo acelerado y estridente. Ya hay refinamiento en los oídos de los que se sienten espontáneamente atraídos por esta música y el Festival [...] sigue conservando el prestigio que le dieron y continúan dándole los músicos mexicanos (Durán, citado por Malacara, 2002, p.23).

Es así como vemos de parte de los escritores de jazz la “exigencia” de este requisito de refinamiento del oído para la atenta escucha de esta práctica musical y vemos también cómo los autores de los artículos dotan, de diversas formas, al público de la capacidad de reconocer el *aura* del jazz, ya que son esa minoría que “de manera espontánea” es atraídos al jazz y lo comprende desde otros valores y parámetros que no guardan relación con la caracterización de música de “ritmos estridentes”. Sin embargo, entendemos que tuvo que haber una trayectoria histórica y la mediación de un *habitus*⁷⁷ que dotara de disposiciones estéticas a los escuchas, en un contexto donde el jazz comenzó a ser incluido en la cultura legítima.

En el sexto Festival Nacional de Jazz se presentan obras que representan el proceso de renovación y complejización que se exige en el campo de la producción restringida; estas obras son la “Danza en jazz”, espectáculo en el que la coreografía fue hecha por la actriz, coreógrafa y bailarina Constanza Hool y la música a cargo

⁷⁷ Podemos entender como *habitus* a “lo social incorporado (...) que se ha encarnado de manera duradera en el cuerpo, como una segunda naturaleza, socialmente construida (...) es un “estado del cuerpo”, es un estado especial que adoptan las condiciones objetivas incorporadas y convertidas así en disposiciones duraderas, maneras duraderas de moverse y mantenerse, de hablar, de caminar, de pensar y de sentir, que se presentan con todas las apariencias de la naturaleza” (Bourdieu, 2017, p.15); *habitus* es un concepto muy presente en la obra de Bourdieu, como *La Distinción*.

del jazzista Tino Contreras, con la obra *Suite 1964* que fue hecha especialmente para la ocasión.

Durán (citado por Malacara, 2002) menciona cualidades que poseen todos los participantes de la *Misa en jazz* que los convierte en los agentes más adecuados para ejecución de dicha obra y su consecuente importancia en el campo de la música y la danza contemporánea; esas cualidades son “La limpieza de su trabajo, la inspiración, la sensibilidad en la interpretación” (p.23) lo que, para el autor, los colocara en el primer término de la danza moderna. Asimismo, hace mención de la trayectoria artística de Tino Contreras, y destaca la creación de sus dos *Suites*, la primera hecha en 1963 para ser presentada en la sala principal del Palacio de Bellas Artes en el espectáculo *Jazz Ballet* y, la segunda, intitulada *Suite 1964* presentada en el Teatro de los Insurgentes, en ocasión del Sexto Festival Nacional de Jazz (p.23).

En el Sexto Festival Nacional de Jazz se presentaron los músicos Tino Contreras, Chucho Zarzosa y Leo Acosta; Zarzosa, pianista y director contaba con una trayectoria internacional al momento de su presentación; de hecho, de la Mora (s.f) menciona que era el músico que más grabaciones había importado al extranjero, asimismo, grabó música procedente del Folklore Mexicano. Por su parte, sobre el baterista Leo Acosta, de la Mora (s.f) menciona que había trabajado en distintas orquestas de Estados Unidos y en el Festival Nacional participó con Chucho Zarzosa.

Como hemos podido ver, los músicos de jazz en México (como Tino Contreras) retoman, en su proceso de producción y creación, elementos provenientes de la música del campo de la producción restringida, tal vez como elementos que pudieran afirmar la legitimación del jazz en dicho campo. En todo caso, dichas obras muestran la incorporación de las formas musicales canónicas lo cual puede interpretarse como el cumplimiento de las reglas establecidas en el juego de la competencia por la legitimidad cultural. Otro ejemplo de la incorporación de las formas del gran arte en el jazz mexicano durante su proceso de consagración, nos lo da la obra *Misa en Jazz*, estrenada en 1966 por Tino Contreras, donde el jazz

entra en las dinámicas de las formas musicales más consagradas y legítimas, las de la música eclesiástica. La *Misa en Jazz* se estrenó en el Palacio de Bellas Artes, a las 21 horas del sábado 17 de septiembre de 1966:

Es una fusión de los célebres Cantos Gregorianos con el “Espiritual” negro y el Jazz Moderno. Un tratamiento a temas de los “Cantos Litúrgicos” de San Ambrosio (siglo IV), San Gregorio (siglo VI) y Giovanni Perluigi da Palestrina (siglo XVI). A veces yuxtapuesta y en ocasiones atadas a los temas fundamentales van secuencia de las escalas lidias, frigias dóricas y jónicas, pasando por un pequeño “canon” y una recopilación de los famosos ocho gregorianos (programa de mano del concierto, 1962, CENIDIM).

La función se dividió en dos partes, en la primera se interpretaron estandars de jazz, de estilo dixieland, jazz tropical, bossa nova, jazz jatino, balada, *bebop* y jazz moderno, para después del intermedio interpretar la *Misa* (Introducción, Kyrie, Gloria, Credo, Santo y Aleluya).

Con obras como “*Misa en Jazz*”, las dos Suites compuestas por Tino Contreras y la obra *Danza en Jazz*, vemos ejemplos de una de las vertientes del jazz producido en México, volcado a la producción de bienes simbólicos destinados a productores y demás miembros del campo de la producción restringida. A continuación, se establecerá una relación más detallada entre las obras citadas anteriormente y las dinámicas de funcionamiento del campo de la producción restringida.

Las obras de Tino Contreras representan parte de la superación permanente en la que se ven inmersas las obras del gran arte, superación que contribuye a mantener la dialéctica de la distinción mediante la complejización de las obras que entran en ese juego. Así, en esta vertiente el jazz pasa de ser estandars⁷⁸ para la interpretación en orquestas de baile, a música que incluye elementos canónicos en la música y de experimentación, así como a una autoría original.

⁷⁸ Los estandars son piezas que, debido a su popularidad, fueron interpretadas por músicos de jazz y por tanto pasan a ser parte del repertorio del resto de los intérpretes del jazz, su estructura sirve de base para la improvisación y dichos temas son alojados en forma de partituras en un libro llamado “Real Book”.

Se forma así un jazz que se orienta a la distinción, la cual se da sin la necesidad de una intención directa por parte del productor en cuestión, la suite, los modos griegos y las formas de la música sacra representan esa constante superación, por la adquisición de la legitimidad cultural. Al respecto Bourdieu indica:

La producción puede y debe de orientarse en mayor medida hacia las distinciones culturalmente pertinentes (...) es decir, hacia los temas, las técnicas o los estilos que están dotados de valor en la economía propia del campo, porque son capaces de conferir a los grupos que los producen un valor propiamente cultural (Bourdieu, 2017, p.93).

Con lo que se les confiere un valor que no podrían tener de otra manera y se les permite entrar en las dinámicas del campo del arte legítimo. Es así como es retomada la música más legitimada en el desarrollo musical de occidente: las formas de la música sacra, así como las formas griegas para la composición jazzística como la manera en la que al jazz se le confiere el valor para poder competir por la legitimidad cultural y por lo tanto adquirir la consagración cultural y consecuente introducción a los espacios de consagración y conservación cultural.

Respecto al fenómeno de la complejización, vemos la exigencia cada vez mayor de respeto o solemnidad hacia los principios técnicos en vez de priorizar las bases estilísticas en las obras, hecho que se reproduce en las creaciones citadas anteriormente, así como la inclusión de nuevos elementos técnicos, que anteriormente habían sido ajenos en la creación jazzística.

Inmerso en el campo de la producción restringida, el autor pasa por un proceso de constante renovación de su obra, que lo lleva al proceso de complejización, todo teniendo como punto de referencia los principios técnicos reconocidos por los grupos legitimantes del campo:

La búsqueda casi experimental de la renovación lleva a los productores a realizarse en su singularidad irreductible, produciendo un modo de expresión original -suerte de axiomática estilística que rompe con las precedentes – (...) los diferentes tipos de producción restringida (...) están destinados a

realizarse en lo que tienen de más específico e irreductible a otra forma de expresión (Bourdieu, 2017, p.96).

Lo que trae como consecuencia la afirmación de lo irrepetible que es la obra, teniendo como efecto la legitimidad y de autonomía en la obra del autor.

Otras de las características de las obras del campo de producción restringida es que son “puras”, “abstractas” y “esotéricas”; por otro lado, la propiedad de la abstracción se da en el momento de su reproducción o interpretación en las salas de concierto debido a que por sus propiedades exigen un espacio separado de cualquier otra actividad. Debido a su especificidad y nivel de elaboración, se exige un espacio solo para su consumo cultural el cual sucede en una sala de conciertos, espacio de significación en donde toda la atención del público este concentrada en el consumo/goce estético, práctica de reproducción lo que también separa al jazz de las prácticas del campo de la gran producción.

Bourdieu (2017) plantea que la característica del “esoterismo” implica hacer referencia tácita a las estructuras anteriores en el dominio práctico de los sucesivos códigos (p.101), por lo que en la práctica creadora se hace referencia a las antiguas y ancestrales tradiciones que son reconocidas por los miembros del campo de la producción restringida. Estas “estructuras anteriores” son los elementos de la música sacra mencionados anteriormente, así como las formas griegas, junto al resto de innovaciones estéticas que se incorporan el resto de los productores del campo cultural del jazz en México.

Para la continuidad de los productores es requisito fundamental que exista un público “preparado” para poder entender los códigos que implican el gozar del jazz, fenómeno que tienen una estrecha relación al nivel de instrucción del público, así como con la producción legada por los productores del pasado, y consagrados por su conservación, por ejemplo, en los mismos espacios (e instituciones) de consagración.

La existencia de un público cultivado, consumidor del jazz como elemento del campo de la producción restringida propició la creación de un contenido más

especializado de parte de los editores, productores y críticos del jazz. Es así como en las décadas entre 1960 y 1980 surgirán publicaciones en revistas y suplementos culturales, volcadas a la crítica especializada del jazz, ya fuere con el objetivo de reivindicar al jazz, o de denunciar las condiciones laborales a las que se enfrentaron los trabajadores de la música en el medio artístico.

El 25 de febrero de 1962, en la sección “Diorama de la Cultura” del periódico *Excelsior* se publica *La música africana en la América latina y en el jazz*, artículo de Adrián Villagómez L. Dicho artículo incluye temas que abordan la crítica musical, la consagración del jazz, el reconocimiento de los músicos y compositores pertenecientes al canon del jazz, la falta de difusión, así como un intento de sociología del jazz en América Latina a partir del análisis de la influencia de la cultura africana en la formación de las culturas del continente americano, de norte a sur.

Villagómez (1962) habla del día del primer concierto de jazz en Bellas Artes como una fecha importantísima para la historia de la música en México pues significó el reconocimiento de la importancia y seriedad del jazz, al que calificó como la música más característica del siglo XX, equiparándola con la presentación de Benny Goodman en el Carnegie Hall en 1938 (p.1).

El artículo de Villagomez (1962) hace de hecho una crítica de la crítica que se hizo del evento, por considerarla superflua frente a la verdadera importancia del suceso, trivializado inclusive por los mismos “especialistas” del jazz (p.1). El autor también afirma “Considerar al jazz simplemente como música “menor”, “popular” o “comercial”, es una ligereza, sobre todo cuando cuenta con el aval de un Stravinsky, de un Satie y de un Milhaud” (Villagómez, 1962, p.1).

Por otra parte, Villagómez (1962) verá el problema del poco conocimiento sobre el jazz y el desinterés del público como una consecuencia de la falta de difusión “seria”, dándonos la pista de que una de las pocas maneras de apropiación del jazz en la época era la de la cinematografía, aunque, afirma, esta vía había sido deformada, citando películas que considera la excepción (p.1), razones por las cuales plantea la necesidad del desarrollo de una crítica seria que aborde como tema principal el jazz: “De aquí la necesidad de una crítica seria y especializada, para reivindicar y

difundir, desde la sala de concierto y las audiciones populares, este género musical representante solitario de nuestra modernidad” (Villagómez, 1962, p.1).

El autor pretende destacar los antecedentes africanos del género y el vínculo de la cultura africana con la música de América Latina, y menciona que el propósito del artículo es el de ser una aportación para apoyar la seriedad del jazz. En ese sentido, Villagómez (1962) afirma que el jazz representa un problema de la “sociología estética” y plantea diversos temas que giran en torno a la penetración de la cultura africana en el continente americano, destacando dicha penetración en la cultura popular de los países latinoamericanos en su religión y música (p.4). Villagómez afirma:

Creemos que, en lo musical, el jazz nos presenta el más interesante problema de sociología estética dentro de nuestro continente (...) ¿Por qué en América Latina la música negra se asimiló (...) pero sin poder dar el maravilloso fruto del jazz? ¿Por qué en Norteamérica sí y en América Latina ¿no? Y entonces tenemos que alumbrar el problema estético con las luces de la sociología y la etnología (Villagómez, 1962, p.1, p.4)

Para apoyar su argumentación menciona distintos tipos de música regional de los países latinoamericanos que contienen, a su parecer, elementos musicales africanos, considerando los aspectos geográficos, de clima y étnicos (como la influencia indígena y la de los colonizadores) para hacer ver los distintos grados de influencia en la cultura musical de dichos países, aun en aquellos países latinoamericanos en los que los grupos africanos no son tan numerosos. En el caso del México, Villagómez (1962) encuentra esa influencia africana en el huapango, el son huasteco, el bolero y el danzón. Más adelante el autor plantea la pregunta ¿por qué el jazz se dio en Norteamérica y no en Latinoamérica?, donde por cuestiones como la idiosincrasia de la sociedad latinoamericana hubiera sido más viable su desarrollo. Es importante mencionar, que el autor ve al jazz como la música que representa al siglo XX (p.4). Villagómez concluye:

De aquí la importancia de que Bellas Artes le haya abierto sus puertas; puesto que brinda la oportunidad de poner ante los melómanos el verdadero jazz, como una de

las formas musicales más serias e importantes, y de brindar, así mismo, a los ejecutantes mexicanos, campo propicio y ético para el desarrollo de su virtuosismo, de su profesionalidad y de sus valores creativos y musicales (Villagómez, 1962, p.4).

Vemos así, ejemplos del esfuerzo de la crítica periodística por consagrar al jazz como música autónoma y legítima, al describirlo como la música representante del siglo XX, ponerlo a la altura de la música clásica europea, mostrando la existencia de una tradición dentro del jazz y al concebirlo como una práctica digna de estudio en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades.

Ya en la década de los setenta, en la labor periodística habrá un registro de las vicisitudes del desarrollo del jazz en la Ciudad de México; problemas del ámbito laboral de los productores, la tarea de la difusión del jazz por las instituciones educativas y culturales, así como los discursos de los productores, críticos e intelectuales que legitiman al jazz como música culta.

Entre las aristas del jazz que fueron mostradas en los artículos y suplementos culturales, están la de tratar cuestiones sobre la situación laboral, las trabas en el proceso creativo del músico y la exposición de la trayectoria y tradición del jazz, como se mostrara en los siguientes artículos.

En el diario *Unomásuno* del lunes 24 de septiembre de 1979 aparece el artículo “En México, el medio impide que el jazz de desarrolle, dice Juan José Calatayud” escrito por Patricia Cardona. El texto es una entrevista al pianista Juan José Calatayud que gira en torno al “Primer Festival Internacional de jazz”, sin embargo, en ella se tratan diversos temas sobre el campo del jazz en México.

Cardona (1979) menciona que el “Primer Festival Internacional de jazz” realizado en 1979 es el tercer evento realizado con ese nombre, pues en 1966 y 1971 ya se había realizado otros eventos con el mismo nombre. Calatayud afirma que la primera generación de jazzistas surgió en los años 50 y que para ese entonces seguían interpretando su música al estilo bebop de Charlie Parker (p.17).

Es interesante que Calatayud en un momento de la entrevista equipara al jazz con la música clásica, indicado que al igual que ésta, el jazz no pasa de moda, distanciándolo a su vez de la música popular, dotándolo de propiedades auráticas:

Dijo (Calatayud) que el jazz como en la música clásica, lo que no ocurre con la música popular, que una vez que paso de moda, pierde todo sentido, los estilos de otras épocas siguen teniendo tanta validez como en un principio “El Dixieland es tan importante hoy como ayer” (Cardona, 1979, p.17).

En la entrevista hecha por Cardona (1979) el pianista menciona como principales problemas la falta de lugares, la ausencia de apoyos importantes, la restricción a la entrada en el mundo de la academia, indicando que el jazz sólo tiene cabida en algunos cursos aislados, así como en los esporádicos conciertos que llegaban a auspiciar la UNAM o el FONAPAS. Calatayud indica que sí hay un interés en los jóvenes por el jazz, sin embargo, también plantea que el origen negro del jazz puede ser una barrera para su aceptación en el gusto latino. Sobre el tema de la formación musical afirma que, sin posibilidades de una enseñanza profesional en México, los jóvenes músicos se van a Berklee a aprender jazz, ahí mismo indica que el aprendió por medio de la escucha de discos (p.17).

Habrà otra publicación en la misma página, titulada “Cronología del jazz”, que tratará el tema de la historia del jazz, partiendo desde el año 1916 hasta la actualidad (1979). Un texto introductorio de la publicación indica:

Debido al creciente interés que el jazz concita nuevamente en México, publicaremos por entregas una cronología de esta corriente musical de 1919 a nuestros días, con el fin de ofrecer a los lectores de nuestro diario, un servicio informativo que complementa las notas y entrevistas relacionadas directamente con el Festival internacional de Jazz, que se inicia hoy en nuestra ciudad, la cronología fue organizada por la casa disquera Polydor (*Unomásuno*, 1979).

Cabe mencionar que la cronología del jazz contará posteriormente con la participación del pianista Francisco Téllez.

Para el domingo 30 de septiembre de 1979 en el mismo diario será publicado el artículo “Quienes organizaron el festival de jazz estuvieron en contra de los músicos mexicanos”, escrito también por Patricia Cardona. La autora (1979) menciona que los organizadores del festival estuvieron en contra de los músicos mexicanos debido a una posible animadversión del público por las elaboraciones y técnicas poco ortodoxas que usaron los músicos en sus composiciones, que incluían la utilización de ritmos autóctonos de México con jazz, lo que puso en contra de los músicos a los organizadores del evento según indico en la entrevista Salvador Agüero (p.16).

Cardona (1979) afirma que ese tipo de sucesos reducen las posibilidades de encontrar un sonido meramente nacional dentro del jazz en México, en el artículo se menciona que Calatayud representó bien al jazz nacional. En la parte de la entrevista a Mario Patrón, el músico plantea que 15 años atrás podían encontrarse doce sitios de jazz en la ciudad, mientras que en esos momentos ya no existían, a la vez que no había espacios para el jazz. El músico también menciona que parte del problema fue que esos lugares se prostituyeron, dejando de ser exclusivamente para el jazz (p.17). Además, Mario Patrón afirma que el jazz es una práctica difícil de entender: “no se le puede culpar al público, ya que el jazz es un género difícil de comprender y analizar” (Cardona, 1979, p.16).

En la misma página aparece un artículo titulado “*Tres estilos de jazz*”, en él Juan Arturo Brennan (1979) empieza con una crítica sobre la actuación de la agrupación “Calatayud VI” en el Auditorio Nacional, (con motivo del “Primer Festival Internacional de Jazz”) donde se menciona que, a pesar del talento destacable de cada integrante del sexteto, los músicos fueron opacados por Calatayud y el saxofonista Ramón Negrete. También indica que el lenguaje musical que presentaron no es del todo claro, equipara el trabajo del baterista a elementos que ya habían sido usados por el baterista de rock Ron Bushy y plantea que la sección de metales del sexteto tomó muchos elementos “de la etapa más irregular” de la banda de rock progresivo (y jazz rock) “Blood Sweat and Tears” (p.16).

Brennan (1979) menciona la participación de la Heritage Hall Jazz Band de Nueva Orleans, formación de la que elogia su labor, calificándola como una de “las

expresiones más puras del jazz” (p.16), indicando que su influencia fue el ragtime más elaborado, swing y el charleston, siendo ovacionados por el público, cerrando con una también exitosa participación de los músicos cubanos de “Irakere” (p.16).

Con los artículos mencionados con anterioridad, vemos diferentes elementos que contribuyeron a elevar al jazz a un elemento de la alta cultura (campo de producción restringida): la concepción de una tradición (histórica, técnica, de personajes) dentro del jazz, la idea del jazz como música auténtica, autenticidad legitimada por la “difícil comprensión” que implica su consumo, así como una constante innovación con la intención de satisfacer las necesidades de los creadores, más que la necesidad de complacer al público consumidor del jazz.

4.2 El jazz y las gacetas de la UNAM

La *gaceta UNAM* es el medio impreso mediante el cual la Universidad Nacional Autónoma de México hace difusión de las actividades científicas, culturales, académicas y que conciernan a la comunidad universitaria. En este medio quedó registrada la paulatina apertura que tuvo la UNAM como instancia legitimante hacia la práctica musical del jazz en diversas ramas de su organización: en sus medios de comunicación, en artículos de divulgación e investigación, en espacios destinados a conferencias, así como en sus espacios de producción musical como sus salas de concierto y auditorios.

El primer antecedente en la década de los cincuenta de actividad relacionada al jazz en la UNAM, la podemos encontrar en una conferencia sobre la historia del jazz, realizada en la Facultad de Filosofía y Letras el viernes 2 de diciembre de 1955, a cargo de José Miguel García Ascot, conferencia perteneciente al ciclo “Los Grandes Temas de Nuestro Tiempo” (diciembre de 1955). Asimismo, el martes 6 de diciembre de 1955, a través de transmisión diferida se reprodujo para la Radio UNAM la misma conferencia, anunciándose con el título “Breve Historia del Jazz” (diciembre de 1955), mostrándose así, que desde que el jazz comienza a tener una

tradición legitimada a la cual referirse, comienza a ser introducido en los medios destinados a la “alta cultura”.

En varias de las *Gacetas* de la década de los cincuenta, se mencionará de manera recurrente en la programación de “XEUN Radio de la Universidad”, una pieza que, tanto en su título como musicalmente es jazz, pero que, sin embargo, forma parte del campo de la música académica: el *Concierto para jazz band y orquesta sinfónica* de Rolf Liebermann (1910-1999), pieza que consideraremos el primer acercamiento hacia el jazz de parte de la radio de la UNAM. Esta será transmitida en la estación de radio desde 1955, pasando por 1956, 1957, 1958 y 1959, dicha obra musical fue incluida en diversos programas como “Compositores modernos”, “Matinee Sinfónico” y “Concierto sinfónico de la tarde⁷⁹”.

Podemos ver así que “la primera pieza de jazz” transmitida en la Radio de la Universidad, fue una pieza que posee las formas y las técnicas de la música clásica europea, en la que las formas del jazz, especialmente las de orquestas de la época del swing, se mezclan con la música sinfónica. Vemos cómo al ser incluido el jazz en las formas, las técnicas y los principios estilísticos de la música más autónoma, es también incluido en el campo intelectual, en el espacio de la UNAM.

Los datos anteriores son los registros de jazz que aparecieron durante la década de los cincuenta en la *Gaceta de la Universidad*; para la siguiente década, los sesenta, las noticias o referencias sobre el jazz serán mucho más diversas, por lo que junto a la apertura de otras instituciones legitimantes del arte hacia el jazz, podemos afirmar que los años 60 fueron la década en la que se consolidó el proceso de consagración del jazz y como representación de la música del campo de producción restringida.

Comenzando los sesenta vemos que lo que hace constante la aparición del jazz en la *Gaceta de la UNAM* es la programación de radio, donde aparece en el itinerario

⁷⁹ Esto se ve en la programación de radio de diversas gacetas consultadas pertenecientes a los años de 1955 a 1959.

el programa “Panorama del jazz” y “El jazz en la cultura”, el cual inicia en 1960 y que será dirigido, como se mencionó anteriormente, por Juan López Moctezuma.

Algunas de las *Gacetas* de la época publican información a detalle sobre parte de las temáticas a tratar en “Panorama del Jazz”. Así, por ejemplo, la *Gaceta* del 2 de octubre de 1961 (octubre 1961), en la sección de la programación de la Radio de la Universidad, contiene una descripción corta de la vida y la trayectoria de la cantante Mahalia Jackson (1911-1972), que sería tratada durante el programa publicado en dicho número.

De la misma manera, en la *Gaceta* del 6 de agosto de 1962, en la sección de la programación de radio se da una reseña sobre la vida y la trayectoria de la cantante Billie Holiday (1915-1959). En general “Panorama del jazz” abordó entre sus temáticas el recorrido histórico del jazz, así como biografías de los personajes destacados en el canon del jazz, productores que ya había sido reconocidos como productores de arte legítimo a nivel global.

Con lo anterior, vemos que la institución (UNAM) incluyó al jazz en sus espacios, en un momento en el que este ya contaba con un canon legitimado y el reconocimiento de la alta cultura en Estados Unidos y Europa. De esta manera también se le reconocía la existencia de una tradición, hechos (un canon legitimado y una tradición) que desde los planteamientos teóricos de Bourdieu (2017) son un requisito para toda práctica cultural que este en proceso de incluirse en el campo de la producción restringida, pues la tradición dictará las reglas a los agentes, para moverse o para transgredir en el campo cultural de dicha práctica.

En la *Gaceta de la universidad* quedó registrado el nivel de aceptación que tuvo el jazz dentro de la clase intelectual, ya que se muestra parte de los logros y premiaciones de sus programas dedicados al jazz. En la *Gaceta* del 30 de octubre de 1961 se anuncia la celebración de los primeros 100 programas de “El jazz en la cultura”, hecho transmitido en vivo y celebrado en las instalaciones de la radio de la universidad.

Por otra parte, en la *Gaceta* del 15 de enero de 1962 (enero de 1962) queda registrado que el programa “Panorama del jazz” recibió el premio de la Asociación Mexicana de Periodistas de Radio y Televisión. Se especifica que el programa empezó en julio de 1961 y que se presentaba los jueves y domingos, mientras que “El jazz en la cultura” se presentaba los lunes, martes, miércoles viernes y sábado. Se menciona que el éxito del primer programa impulsó la creación de la serie “El jazz en la cultura”. Asimismo, se indica que en 1961 el programa realizó una entrevista al músico Louis Armstrong.

De los eventos descritos anteriormente sobre los programas de jazz en Radio UNAM, inferimos que el jazz en México ya contaba con un amplio público dentro de los círculos intelectuales; sujetos a los que estaba destinado el consumo de bienes simbólicos de la Radio de la Universidad. Con la prueba de que en dicha estación se desarrolló y prosperó un espacio para la producción y difusión del jazz, podemos reafirmar que el jazz se convirtió en un bien simbólico de consumo para la clase intelectual, que partiendo de los planteamientos teóricos de Pierre Bourdieu (2014), uno de los polos de las clases dominantes son las clases intelectuales.

Así, para Bourdieu (2014), entre las clases dominantes existen dos polos opuestos, el de la burguesía y el de los intelectuales, donde incluye a profesores y a miembros del sector público. El grupo de los intelectuales se distingue por un “ascético aristocraticismo⁸⁰”, por el consumo de bienes que no son ostentosos económico, pero que si son rústicos. Asimismo, dicho grupo exige de los artistas “protestas simbólicas”, transgresión, posturas contestatarias y cuestionamientos simbólicos al arte burgués (pp.332-344).

Específicamente con la propiedad de ser un elemento de protesta simbólica y transgresión, podemos entender la acogida que recibió el jazz en las clases intelectuales de la universidad, quienes lo veían como un bien simbólico.

⁸⁰ Se puede entender como prácticas culturales más serias y acéticas, debido a la falta de capital económico de dicha clase, compensada por una forma “diciplinada” de consumo cultural y de bienes como anticuarios, libros, el frecuentar museos o salas de concierto, ver en Bourdieu, P. (2014) *La Distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus, pp. 332-335.

Para entender aún más el vínculo que se establece entre la radio de la institución y el jazz, es importante revisar el artículo aparecido en la *Gaceta* del 9 de abril de 1962 (abril de 1962), que contiene una reseña en la sección de la programación de Radio Universidad titulada “Presencia del jazz en nuestro tiempo”. Ahí se abordan los objetivos del programa dedicado al jazz de la estación en sus dos series “Panorama del jazz” y “El jazz en la cultura”, donde plantea que su objetivo es el de examinar “La presencia y las aportaciones de una música que encuentra su justo acomodo tanto en el arte como en la sociología, sin perder por ello ninguna de sus características esenciales” (abril de 1962). También indica que la base teórica de los conductores del programa se basa en los planteamientos de un crítico francés y en los del escritor Joachim Ernest Berendt. Asimismo, se menciona que en el programa “Se incluye obligatoriamente un panorama de lo más moderno: la tercera corriente musical, la mezcla de los procedimientos de la música culta y académica con la ortodoxia del jazz”.

En el artículo citado con anterioridad, tenemos pistas de la procedencia de los “canones” en los que se basaban los conductores y programadores de “Panorama del jazz”: en un crítico francés ya consagrado dentro del campo global del jazz, así como de uno de los primeros escritores en documentar de manera completa y académica la historia del jazz: Joachim Ernest Berendt, quienes en su trabajo reafirman la existencia de “una ortodoxia del jazz”: una tradición que le permite erigirse como música consagrada.

Las *Gaceta UNAM* también nos proporcionan información sobre conciertos en los espacios de consagración pertenecientes a la UNAM con el jazz como protagonista. Por ejemplo, en la *Gaceta* del día 26 de febrero de 1962 (febrero de 1962) se menciona que en los “conciertos de sábados” hubo presentaciones de jazz los días 10 y 17 de marzo de 1962 a las 5 de la tarde en la Casa del Lago, centro cultural perteneciente a la UNAM desde 1959.

Igualmente, quedó registrado en la *Gaceta* de 10 de marzo de 1967 (marzo de 1967) un concierto realizado por el cuarteto de Tino Contreras en la Casa del Lago el

sábado 18 de marzo a las 17:30h, donde la alineación interpreto música de Paul Desmond, Duke Ellington y Tino Contreras.

También, sobre el jazz en la Casa del Lago registrado en las *Gacetas*, queda en la publicada el día 15 de marzo de 1969 una serie de conciertos llamados "Club musical", donde se menciona la participación de Mario Patrón en la sección del concierto perteneciente al jazz (marzo de 1969).

El jazz tendrá presencia en la UNAM, no solamente desde la dimensión musical, pues su presencia surgirá en otras prácticas artísticas, por ejemplo, sobre una exposición realizada en el museo de Ciencia y Arte de Ciudad Universitaria sobre instrumentos pocos convencionales, hechos por los hermanos Baschet. Se menciona en la *Gaceta* del 18 de abril de 1966 (abril de 1966) que las creaciones de dichos personajes han estado destinadas también a la participación de la música barroca y del jazz. Mostrando que el jazz comenzó a ser un elemento de atención de otras prácticas artísticas legitimadas como gran arte.

El 30 de agosto de 1967 surge por iniciativa de estudiantes y académicos de la universidad el Centro Popular de la Cultura (abril de 1968), con el propósito del intercambio cultural, basándose en acuerdos democráticos por medio de asambleas; dicho organismo se dedicó a la difusión cultural mediante conciertos, seminarios y mesas de debates. Entre sus actividades el estudio del jazz fue primordial: "Se han efectuado poco más de veinte seminarios entre otros de folklore mexicano-brasileño y paraguayo; de bossanova, jazz, poesía coral, canción social y de protesta." (abril de 1968).

Vemos aquí, una vez más, el acogimiento que hace la clase intelectual del jazz como un bien simbólico, debido a su carácter antiburgués y contestatario, identificado con lo popular, lo subalterno y, por lo tanto, digno de ser tomado en cuenta en una organización con fin de intercambio cultural, estudiantil y hasta cierto punto, de resistencia cultural. Vemos también una reafirmación de lo que se mostró en el capítulo 1: el reconocimiento que el jazz había tenido por los grupos intelectuales de Estados Unidos y Europa en la primera mitad del siglo XX, reconocimiento inserto ahora en el campo de la clase intelectual de México.

Con el programa “Panorama del jazz” la UNAM comenzó a incluir en su proyecto cultural al jazz de manera constante. En el caso de la televisión de la universidad, la década de los sesenta fue el momento en el que el jazz también comenzó a ser incluido, cuenta de ellos nos da la *Gaceta* del 1 de diciembre de 1968 (diciembre 1968), donde se indica que en la televisión universitaria predominaron los temas de jazz y cine en 26 programas transmitidos los viernes a las 22 horas a cargo de Juan López Moctezuma, en una sección adscrita a la Dirección General de Difusión Cultural, la cual había iniciado en enero de 1968.

En la década de los 70 el jazz ya forma parte de la programación de Difusión Cultural de la UNAM de diversas maneras. En las *Gacetas* la constatación será el registro de la programación de la radio y algunas veces en la televisión de la UNAM, así como en publicaciones periódicas de conciertos de jazz en diversos espacios de la institución. Los espacios de la UNAM en los que hubo presencia de jazz en forma de conciertos los años 70 fueron: la Sala Nezahualcóyotl, la Casa del Lago, las instalaciones de Radio Universidad y algunos auditorios de las facultades de Ciudad Universitaria, siendo el de mayor importancia el auditorio de la Facultad de Medicina por ser uno de los lugares con más concentración de conciertos de distintos géneros musicales dentro de la universidad, en este último, por ejemplo, se presentó el 14 de mayo de 1973 a las 20h el trombonista y compositor Albert Mangelsdorff (1928-2005), quien también participó en las Olimpiadas Culturales de 1968 (*Gaceta UNAM*, mayo de 1973).

De hecho, es en la década de los 70 que la UNAM, con apoyo de otras instituciones, crea el que tal vez sea el evento más grande que hizo de producción y difusión de jazz en los años que comprenden la investigación: el “Primer Festival Internacional de Jazz” (de 1979), que inclusive a diferencia de los otros festivales realizados con dicho nombre, tuvo una corta continuidad tal y como se explica en el tercer capítulo.

Dicho acontecimiento fue incluido en las páginas de la *Gaceta* de la UNAM. El artículo no se limitó a tratar el tema del jazz solo en su dimensión musical, ya que los alcances políticos, históricos, culturales y, por lo tanto, de legitimidad cultural del jazz, son incluidos. Así, con motivo del surgimiento del Primer Festival Internacional

de Jazz, en la *gaceta* del 11 de octubre de 1979 (octubre de 1979) se publica el artículo “El jazz: sus orígenes, desarrollo y difusión” y con el subtítulo “El jazz: un choque de varias culturas”. En él se menciona que el primer Festival Internacional de Jazz fue realizado por la UNAM, CREA y FONAPAS y que contó con la participación estadounidense de Ron Carter, Buddy de Franco y la Heritage Hall Jazz Band, con la participación cubana de Irakere, en el ámbito nacional, con la colaboración de Calatayud VI, Banda Estrellas del Jazz y Jazz Workshop.

Para dicho artículo se realizaron entrevistas a los músicos participantes en el evento, así como una reseña sobre el desarrollo del jazz, destacando la cuestión étnica de su historia, con un enfoque que raya en la sociología. El artículo indica que hay diferentes posturas entre los músicos sobre si es fundamental hacer una separación entre el jazz negro y el jazz blanco; Ron Carter dijo que no, que inclusive para esos momentos el jazz ya era un “lenguaje universal”. Por su parte Calatayud afirmó que sí había que diferenciar en cuanto que el blanco sólo imita la música del negro. También se menciona que la banda Irakere, dirigida por Chucho Valdez, tiene entre sus propósitos servir como puente político y como agente de consolidación ante el conflicto entre Cuba y los Estados Unidos.

En el artículo (octubre, 1979) se menciona que cada músico tiene su propia versión del jazz; se plantea una historia del jazz, señalando que el jazz tiene como origen la música y los instrumentos de las bandas militares tocadas por negros. Destaca la singularidad de los Estados Unidos en el ámbito político, económico y social donde ocurrió un choque de amplias culturas que no había tenido precedentes cercanos y que permitió la creación de dicha práctica musical. Asimismo, afirma que el jazz se dio a conocer de manera masiva hasta que una banda musical de blancos (la Original Dixieland Jazz Band) lo popularizó, quienes, a pesar de solo imitar la música negra, por el hecho de ser blancos fueron admitidos en los salones y teatros más respetables. Afirma que Count Basie y Duke Ellington fueron de los pocos casos de negros exitosos. Según el artículo, como respuesta a esta contrariedad es creado el *bebop* por los músicos negros de jazz, hasta que un músico blanco como Dave Brubeck asimiló al bop y lo introdujo en las universidades de California; al

parecer para Calatayud este hecho significó la formación de una vertiente de un jazz más refinado y elitista.

Lo que acerca al texto a la sociología es su planteamiento de que en los inicios de la década de los sesenta una minoría de clase media blanca consume y le da prestigio al jazz negro, al equipararlo a la música clásica. También plantea que la juventud de clase media blanca tomó como bandera contra la opresión de sus padres (durante la década de los sesenta e inicios de los setenta) a la música del jazz negro. El artículo hace también una descripción de los subgéneros del jazz “Hard bop”, “Estilo Chicago” y “Cool Jazz” basándose para describirlos en las emociones colectivas que intentaron expresar en su creación.

Vemos una vez más la característica antiburguesa y contestataria que le da la “clase media blanca” al jazz, dotándolo de un discurso y un prestigio como música innovadora, de vanguardia y por tanto genuina representante de la realidad social. Al igual que pasó en Estados Unidos, en la Ciudad de México el jazz fue retomado por las clases medias, y entre sus componentes se encuentran parte de las clases intelectuales que al estar de diversas maneras insertos en la institución más legitimante y creadora de los bienes simbólicos de la nación, hicieron del jazz un capital cultural para las clases intelectuales, perpetuando así su desarrollo dentro del campo de la producción restringida, contribuyendo a la dinámica de diferenciación de las clases intelectuales.

Cuarta conclusión

En este capítulo se analizó el público consumidor del jazz como agentes condicionados por su *habitus* de clase, que el proporciona ciertos “requisitos” para su consumo; ciertas disposiciones estéticas como un “oído refinado”, el hábito de la lectura, así como un “gusto selecto” por los elementos culturales.

Los medios en los que se aloja el jazz son los denominados “culturales” y están dirigidos al consumo simbólico de las clases intelectuales y aquellos que posean mayor capital cultural, como algunos miembros de las clases dominantes.

Entre los elementos más destacables de los medios para legitimidad cultural del jazz se encontraron: la formación de un “canon” dentro de la historia del jazz, argumentos que equiparan al jazz con la música clásica europea. Se supone que la formulación de que la incorporación técnica de elementos musicales complejos representa una evolución musical que reafirma la autonomía del jazz y principalmente (reflejado en más en la crítica periodística), la formación de discursos que elogian las capacidades auráticas o esotéricas que tiene el jazz, que la hace una música autónoma de las demandas del mercado y del público, que prioriza la capacidad creativa de sus productores.

Se analizó como se forma una alianza entre las clases intelectuales y los artistas (o productores) quienes dotarán a la práctica musical del jazz de propiedades auráticas, contribuyendo a legitimar a una minoría selecta que tendrá “los dones” necesarios (disposiciones estéticas) para poder consumir dicha práctica artística.

Consideraciones finales

Para la sociología del arte y la sociología de la música se llega a tornar complicado el rigor científico por el riesgo a caer en debates subjetivistas, debido a la naturaleza del objeto de estudio. Sin embargo, los planteamientos teóricos revisados con anterioridad, específicamente los de la sociología de Pierre Bourdieu fueron de ayuda para la explicación de por qué el jazz es considerado música “para iniciados”.

Para poder entender una práctica artística como el jazz, se necesitan disposiciones estéticas que son dadas por medio del nivel de instrucción y el origen social, siendo de mayor peso la adquisición por medio del origen social, por ejemplo, proviniendo de una familia culta, hecho que permite una experiencia directa con el elemento artístico y que hace que las capas de conocimiento necesarias para su goce estético o consumo cultural, sean vistas como algo común e inclusive natural, para aquellos que cuentan con dicho origen y disposiciones estéticas.

Con lo anterior surge un fenómeno paralelo en el que aquellos que no cuentan con las disposiciones estéticas necesarias para su goce estético, son excluidos de las dinámicas de consumo cultural, perpetuando así, una relación de desigualdad sobre el acceso a la cultura y a prácticas artísticas donde se requiere de “dones naturales” o “gustos refinados”, manteniendo así la idea de que sólo una minoría o elite (de iniciados) es apta para acceder al consumo mencionado.

A pesar de que la poca difusión puede implicar un problema para la actividad laboral del músico de jazz, esta le sirve como una forma de legitimidad dentro de su *statu quo*, donde el capital económico se encuentra en segundo plano y la legitimidad cultural (el reconocimiento dentro de las instancias de consagración y de otros productores) en primero.

Durante la investigación se demostró que un punto de inflexión para el desarrollo del jazz en la ciudad de México fue la administración de Uruchurtu, ya que significó el cese del jazz como música popular y su viraje definitivo hacia el campo de la música culta. Asimismo, dicho acontecimiento es una de las muestras más

importantes en la investigación, del papel del Estado mexicano sobre la dirección cultural de la sociedad.

La propuesta de Bourdieu sirvió para dar un orden metodológico en la investigación, debido a que señaló como importante para entender el proceso de consagración de las prácticas artísticas, la revisión de elementos como la crítica, las instituciones de consagración y conservación, las características de quienes incorporan los elementos de “arte culto”, los discursos legitimantes etc., para los primeros capítulos, fue importante la propuesta teórica de Antonio Gramsci ya que ayudó a tipificar las relaciones del Estado con el resto de la sociedad.

Asimismo, se dio lo más posible un orden metodológico a la información proporcionada para la investigación; información que en ocasiones osciló entre la literatura, el monólogo, la opinión personal o que carecía de referencias sobre las fuentes primarias de consulta, como fue el caso de algunas de las notas periodísticas o el contenido de libros sobre la historia de la música en México. También significó un problema la inaccesibilidad a algunos archivos, como la colección “jazz en México” del CENIDIM. Por otra parte, el acceso a la información de la UNAM en la web y la Hemeroteca Nacional fueron una herramienta formidable.

Herramientas como la entrevista directa no fue necesaria para la realización de la investigación, debido a la cantidad de testimonios sobre el jazz en los periodos a estudiar. La investigación fonográfica fue importante para visualizar el tipo de jazz vigente en las décadas de estudio, sin embargo, no fue fundamental para el desarrollo de la investigación. Por otra parte, la investigación hemerográfica y bibliográfica fueron piedras angulares.

La UNAM ha tenido un papel ambiguo con el jazz; por una parte, impulsó su aceptación como bien simbólico del arte legítimo, pero por otra no ha institucionalizado al jazz en el ámbito académico (aunque sí en su radiodifusora). En instancias como en su Facultad de Música no hay una carrera “oficial” orientada al jazz o un taller especializado, surge así la pregunta ¿por qué dentro de la UNAM no hay una licenciatura en jazz?

La investigación ayuda a comprender la situación actual del jazz en México, donde para una “trayectoria exitosa” la mayoría de los músicos de jazz dependen de su reconocimiento dentro de las instituciones de arte y cultura del Estado, que permite su acceso a determinados estímulos.

La investigación puede sentar las bases para estudios orientados al consumo cultural, la educación musical en la ciudad de México o bien para una continuación sobre el proceso de consagración cultural del jazz a finales del siglo XX y las primeras dos décadas del siglo XXI donde aparecen nuevos e importantes elementos de difusión.

Uno de los logros más importantes de la investigación es el de aportar un enfoque novedoso a lo escrito sobre el jazz en México, aportando una visión de la situación del jazz en México desde las ciencias sociales.

Referencias.

- Actividades de difusión cultural. Gaceta de la Universidad. (1962, 26 de febrero). Recuperado el día 21 de marzo de 2019 de <http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum60/issue/view/4791/showToc>
- Adad, O. (productor). (2008). Juan López Moctezuma Cap.1 [Audio en podcast]. Recuperado el día 10 de febrero del 2019 de <https://www.mixcloud.com/VoodooNoise/juan-lopez-moctezuma-cap-1/>
- Al mejor Programa. Gaceta de la Universidad. (1962, 15 de enero). Recuperado el día 20 de marzo de 2019, de <http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum60/article/view/3289/3288>
- Alfassy, L. (1980). Jazz Hanon. Estados Unidos: Amsco Music Publishing Company
- Alonso, M. (2008). La invención de la música indígena en México: Antropología e Historia de las políticas culturales del siglo XX. Buenos Aires. Editorial SB
- Amador, Y. (2018, noviembre). El Jazz en las Olimpiadas Culturales de 1968: El Financiero. Recuperado el día 4 de marzo de 2019 de <https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/colaborador-invitado/el-jazz-en-las-olimpiadas-culturales-de-1968>
- Aymes, R. (s.f). Desarrollo del Jazz en México: “Una historia de esfuerzo y tenacidad contra todo pronóstico by Roberto Aymes”: robertoaymesmusic. Recuperado el día 4 de marzo de 2019 de <http://www.robertoaymesmusic.com/desarrollodeljazz.php>
- Berendt, J. (1973). El Jazz. México: Fondo de Cultura Económica
- (1994). El Jazz. México: Fondo de Cultura Económica
- Bourdieu, P. (2014). La Distinción: Criterios y bases sociales del gusto. México: Taurus
- (2017). El sentido social del gusto. México: Siglo XXI editores
- Bonfil Batalla G. (s.f.). Lo propio y lo ajeno, una aproximación al problema del control cultural. Recuperado el día 7 de julio del 2018 de <http://oraloteca.unimagdalena.edu.co/wp-content/uploads/2013/01/LO-PROPIO-Y-LO-AJENO-Una-Aproximacion-Al-Problema-Del-Control-Cultural-GuillermoBonfilBatalla.pdf>
- Brennan, J. (1979, 30 de septiembre). Tres estilos de jazz. Unomásuno, p.16
- Carpentier A. (2002). Obras completas de Alejo Carpentier XI: ese músico que llevo dentro. México: Siglo XXI editores

Castañeda, J. (2007). Lorenzo Tio, un mexicano precursor del jazz en Nueva Orleans. Fonoteca de la ciudad. Recuperado el día 9 de diciembre de 2018, de <http://fonotecadelaciudad.blogspot.com/2007/04/el-largo-y-sinuoso-camino-de-la.html>

Catálogo de la Biblioteca de las Artes. (S.f) México: Aleph.22. Recuperado el día 27 de diciembre de 2018 de http://www.aleph22.cenart.gob.mx/F/4BPBHDCFYM1DJT92J649CF2NIBNTRP484VJETPLEFKNXFYND55-40236?func=file&file_name=base-list

Cardona, P. (1979, 24 de septiembre). En México, el medio impide que el jazz se desarrolle, dice Juan José Calatayud. Unomásuno, p.17

----- (1979, 30 de septiembre). Quienes organizaron el festival de jazz estuvieron contra los músicos mexicanos. Unomásuno, p.16

Club musical de la casa del lago. (1969, 15 de marzo). Gaceta de la Universidad. Recuperado el día 30 de marzo de 2019 de <http://acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum60/issue/view/640/showToc>

Conferencia de José Miguel García Ascot “LOS GRANDES TEMAS DE NUESTRO TIEMPO”. (1955, 12 de diciembre). Gaceta de la Universidad. Recuperado el día 14 de marzo del 2019, de <http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum50/article/view/683/683>

Cordera, R. & Tello, C. (2003) México: La disputa por la nación, perspectivas y opciones de desarrollo. México: Siglo XXI

Córdova, A. (1993) La formación del poder político en México. México: Era

Cruz, A. (2011, 4 de agosto). Rendirán homenaje a 10 pioneros del jazz en México en Bellas Artes. La Jornada en espectáculos, p.7

David, R. (1998). Jazz para principiantes. Buenos Aires: Era Naciente

Delannoy L. (2003). ¡Caliente!: Una historia del jazz latino. México: Fondo de Cultura Económica

Derbez, A. (productor). (1992) PE01 Juan López Moctezuma [Audio en podcast] Recuperado el día 10 de febrero de 2019 de <https://e-radio.edu.mx/Datos-para-una-historia-aun-no-escrita/PE01-Juan-Lopez-Moctezuma?step=140>

----- (2010). El Jazz en México: datos para esta historia. México: Fondo de Cultura Económica

El jazz un choque de varias culturas: Ron Carter, Budy de Franco, Jesús Valdez. (1979, 11 de octubre). Gaceta UNAM. Recuperado el día 14 de marzo de 2019, de <http://acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum70/issue/view/1510/showToc>

El mejor trombonista de jazz en el mundo en la UNAM. (1973, 7 de mayo) Gaceta UNAM. Recuperado el día 4 de marzo de 2019, de <http://acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum70/issue/view/879/showToc>

El “Regente de Hierro” conjuntó sin piedad alguna modernización y falta de libertades. (1996, mayo) Revista Proceso. Recuperado el día 16 de enero de 2018, de <https://www.proceso.com.mx/172351/el-regente-de-hierro-conjunto-sin-piedad-alguna-modernizacion-y-falta-de-libertades>

El universal Sección de espectáculos. (26 de enero de 1962)

El Vasconcelismo: desprecio por lo indio (Primera de dos partes). (2007, octubre). Revista Proceso. Recuperado el día 27 de diciembre de 2018 de <https://www.proceso.com.mx/211949/el-vasconcelismo-desprecio-por-lo-indio-primera-de-dos-partes>

Flores, J. (2010, diciembre). El Jazz lúdico y mexicano. Relatos e Historias en México, 72-78

Fraga, R. (1962, 28 de enero). Concierto de Jazz en Bellas Artes. El Universal

Gioia, T. (2012). Historia del Jazz. España: Turner

Gramsci, A. (1992). Cuadernos de la Cárcel: tomo V. México: Era

Guzmán, G. (2010). Pianistas mexicanos del siglo XIX: Manuel M. Ponce: Ilustre compositor y maestro mexicano. Recuperado el día 9 de diciembre de 2018, de <http://pianistasmexicanossigloxix.blogspot.com/2010/05/manuel-m-ponce-ilustre-compositor-y.html>

Heble, A. (2012). Caer en la que no era: Jazz, disonancia y práctica crítica. México: Universidad Veracruzana

Hobsbawm, E. (1999). Gente poco corriente: Resistencia, Rebelión y Jazz. Barcelona: Crítica

Isacoff, S. (2013). Una Historia Natural del Piano: de Mozart al Jazz moderno. España: Turner Música.

Kyungu, A. (2017). Miguel Covarrubias: Negro Drawings. Africanah.org. Recuperado el día 1 de febrero de 2019 de <https://africanah.org/miguel-covarrubias-negro-drawings-1927/>

La Olimpiada Cultural México 68. México: Proceso. (2004, agosto). Recuperado el día 4 de marzo de 2019 de <https://www.proceso.com.mx/193081/la-olimpiada-cultural-mexico-68>

Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Diario Oficial de la Federación, México, 31 de diciembre de 1946, recuperado el día 16 de enero de 2018, de http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/193_171215.pdf

Lugo, R. (2017, agosto). La revolución musical del jazz conmocionó a México a principios del siglo XX. *Relatos e Historias en México*

Malacara, A. (2002). *De la libertad en pequeñas dosis: notas del jazz nacional*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

----- (2005). *Catálogo casi razonado del Jazz en México*. México: Conaculta-FONCA

Mateos, M. (2010, mayo). "Hay gran deseo por estudiar música", más no escuelas públicas. *La Jornada sección cultura*. Recuperado el día 16 de noviembre de 2017 de

<https://www.jornada.com.mx/2010/05/24/index.php?section=cultura&article=a08n1cul>

Miscelánea. *Gaceta de la Universidad*. (1967, 13 de marzo). Recuperado el día 21 marzo de 2019 de

<http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum60/article/view/5026/5024>

Monroy, F (2005). *Crónica de la Ciudad de México bajo la primera administración de Ernesto P. Uruchurtu (1952-1958)*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México

Monroy, I. (2014, abril). Recibimiento social y opiniones políticas sobre el Jazz en México, 1920-1935. *Correo del Maestro: número 215*. Recuperado el día 16 de enero de 2018, de

https://www.correodelmaestro.com/publico/html5042014/capitulo6/capitulo_06.html#32a

----- (2014, mayo). En torno a una exhibición de charleston en la Escuela Nacional Preparatoria, 1926. *Correo del Maestro: número 216*. Recuperado el día 16 de enero de 2018, de

https://www.academia.edu/13429151/En_torno_a_una_exhibici%C3%B3n_de_charlest%C3%B3n_en_la_Escuela_Nacional_Preparatoria_1926

Mora, F. (s.f) *Trío abre el Sexto Festival Nacional de Jazz*. México: Colección del Jazz en México del CENIDIM

Organización General de la UNAM (s.f). Oficina del abogado general. Recuperado el día 15 de marzo del 2019. Recuperado de <http://www.dgelu.unam.mx/o1.htm>

Original exposición en el museo de ciencia y arte de C.U. (1966, 18 de abril).

Gaceta de la Universidad. Recuperado el día 30 de marzo de 2019 de

<http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum60/issue/view/4615/showToc>

Ostendorf B. (s.f). *Liberating modernism, degenerate art, or subversive reeducation?: The impact of jazz on European culture*. *Ejournal*. Recuperado el día 25 de mayo del 2018 de <http://www.ejournal.at/Essay/impact.html#@TOP@>

Pérez, L. (2011). Censura y Control: La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta. *Historia y graffía*, (37), 79-113. Recuperado el 1 de febrero de 2019 de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272011000200004&lng=es&tlng=es.

Plan de estudios del nivel superior de la de la Escuela Superior de Música (1998). Recuperado el día 16 de enero de 2018, de <https://escuelasuperiordemusica.inba.gob.mx/pdf/PLANLIC1998.pdf>

Pilodori, A. (2010). Renato Leduc. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el día 1 de febrero de 2019 de <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/renato-leduc-85.pdf>

Portelli, H. (2011). Gramsci y el Bloque Histórico. México: Siglo XXI editores

Presencia del Jazz en nuestro tiempo. *Gaceta de la Universidad*. (1962, 19 de abril). Recuperado el día 20 de marzo de 2019, de <http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum60/issue/view/388>

Radio Universidad Programación. *Gaceta de la Universidad*. (1961, 2 de octubre). Recuperado el día 14 de marzo de 2019, de <http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum60/article/view/3223/3222>

Radio Universidad Programación. *Gaceta de la Universidad*. (1961, 30 de octubre). Recuperado el día 20 de marzo de 2019, de <http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum60/article/view/3240/3239>

Radio Universidad Programación. *Gaceta de la Universidad*. (1962, 6 de agosto). Recuperado el día 14 de marzo de 2019, de <http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum60/article/view/3425/3424>

Sánchez, G. (2018, enero). ¿Por qué la Ciudad de México es ese gran recinto del jazz?: *Local.mx*. Recuperado el día 4 de marzo de 2019 de <https://local.mx/musica/jazz-ciudad-mexico-historia/>

Sevilla, A. (1996). Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular en la ciudad de México. *Alteridades* 6 (11), 33-41, recuperado el día 1 de febrero de 2018, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74711339004>

Televisión Universitaria. *Gaceta UNAM*. (1968, 1 de diciembre). Recuperado el día 1 de abril de 2019 de <http://acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum60/article/view/5363/5361>

Tello, A. (2010). *La música en México. Panorama del siglo XX*. México: FCE

This week in history: Jazz musician Benny Goodman integrates Carnegie Hall. (2018, enero) *People's World*. Recuperado el día 25 de mayo del 2018 de <https://www.peoplesworld.org/article/this-week-in-history-jazz-musician-benny-goodman-integrates-carnegie-hal/>

- Valeiro, J. (2003). *Stride & Swing Piano*: Hal Leonard Corporation
- Van Der, M. (2017). *Jazz & Existencialism: worlds apart?*. Recuperado el día 14 de junio del 2018 de <https://www.allaboutjazz.com/jazz-and-existentialism-worlds-apart-by-marithe-van-der-aa.php>
- Vasconcelos, J. (1998). *El Desastre*. México: Trillas
- Velasco, J. (2013). *El Canto de la tribu: Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México*. México: Conaculta
- Velazco, J. (1998). *El nacionalismo musical mexicano. Cuadernos de música Iberoamericana: volumen 6*. Recuperado el 23 de diciembre de 2018, de <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61242>
- Veledíaz, J. (2017). *Jinetes de Tlatelolco: Marcelino García Barragán y otros relatos del ejército mexicano*. México: ediciones Proceso
- Vida Universitaria. *Gaceta UNAM*. (1968, 1 de abril). Recuperado el día 1 de abril del 2019 de <http://acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum60/article/view/5242/5240>
- Villagomez, A. (1962, 25 de febrero). *La música africana en américa latina y el jazz*. Diorama de la Cultura: Excelsior, p.1 y p.4
- Von Wobeser, G. (2010). *Historia de México*. México: FCE, SEP, Academia Mexicana de Historia
- Williams, R. (1994). *Sociología de la Cultura*. España: Paidós
- XEUN, Radio Universidad Nacional: principales programaciones de la semana. (1955, 5 de diciembre de 1955). *Gaceta de la Universidad*. Recuperado el día 14 de marzo de 2019, de <http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum50/article/view/669/669>
- Zuckerman, A. Ostolaza S. (2014). *El Jazz en el Palacio de Bellas Artes (1962-2011)*. México: CONACULTA: INBA