



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Acatlán

El proceso de socialización en la institución social del jazz.
Aproximaciones sobre la Ciudad de México.

Tesis

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
Licenciado en sociología

PRESENTA

Angel Daniel Tetetla Ramos

Asesor: Marco Antonio Jiménez García

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México.

Septiembre, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Índice

Introducción	3
---------------------------	---

Capítulo I

El objeto de estudio de la sociología de la música	7
---	---

- 1.1 La música como hecho social 7
- 1.2 La sociología empírica de la música de Alphons Silbermann 12
- 1.3 El jazz desde una óptica sociológica-constructivista 18
 - 1.3.1 La institución social del jazz 19
 - 1.3.2 Internalización de la realidad jazzística 27

Capítulo II

Contexto sociohistórico del jazz	35
---	----

- 2.1 Origen y definición de la palabra *jazz* 37
- 2.2 Historia del jazz en Estados Unidos (1890 - 1970) 39
- 2.3 Historia del jazz en México (1890 - 1990) 51

Capítulo III

El jazz en la Ciudad de México	58
---	----

- 3.1 Escuelas de formación musical 60
 - 3.1.1 Escuela Superior de Música 61
 - 3.1.2 LaFaro Jazz Institute 65
- 3.2 Medios de comunicación 67
 - 3.2.1 Radio 67
 - 3.2.2 Contratiempo Jazz 71
- 3.3 Master Class 72
- 3.4 Taller de apreciación musical. Taller musical de jazz 76

Conclusiones	81
Glosario	86
Bibliografía	88

Introducción

El jazz es un género musical que tuvo su origen en Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX debido a la mezcla de estilos musicales diferentes, o bien, debido a la diversidad cultural de los grupos sociales presentes ahí y en ese momento. Por un lado, el estilo ragtime, cuyas armonías musicales descienden directamente de la música tradicional Europea, por otro lado, los ritmos musicales directamente heredados de los esclavos africanos traídos a trabajar a las plantaciones de América. Como género musical, el jazz guarda cierta estructura que son los pilares fundamentales a partir de los cuales se construyen los diferentes estilos que se desarrollarán a lo largo del siglo XX. Sin embargo, visto como una cultura en específico, el jazz posee ciertas normas sociales que mantienen su cohesión y sobre todo, le dan el carácter de institución social, facilitando así su permanencia a través de poco más de un siglo de vida.

La Ciudad de México no constituye una excepción geográfica para la reproducción del jazz o para la vida de la cultura jazzística ya que cuenta con su propia historia que la ha llevado a tener el desarrollo que en la actualidad ha alcanzado. El conjunto de agrupaciones sociales, establecimientos de exposición e instituciones dedicadas al género conforman lo que se pretende como institución social: colectivos, grupos musicales, clubes de jazz, escuelas musicales de formación, medios de comunicación y difusión. La interacción entre dichos elementos da paso al constante desarrollo social del género que se transforma de manera paralela al de otras ciudades alrededor del mundo. Es de destacar que en la ciudad se realizan actividades con la finalidad de formar músicos, así como con la intención de formar un auditorio con diferentes grados de especialización que a su vez, demandan distintos grados de complejidad del trabajo que los artistas realizan.

Por ello, el propósito del presente trabajo se centra, en primer lugar, en la exploración de lo que se entiende por jazz, tanto en su concepción musical, pero principalmente en su aspecto social. En segundo lugar, se avoca a tratar de

comprender cómo interactúan sus diversos elementos sociales, así como el papel que juegan los individuos que lo configuran. En tercer lugar, se pretende explicar, de acuerdo a la propuesta sociológica del constructivismo, el cómo los sujetos son los creadores y sustentantes de la realidad social en la que viven. Es de destacar que estos objetivos no necesariamente se exponen secuencialmente en el orden antes mencionado.

Proponer un trabajo de esta naturaleza permite insertarse en una rama de la sociología en la que ha habido escasa incursión por parte de los sociólogos en la Ciudad de México y en particular, en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán: la sociología de la música. Esto se da debido al predominio de otras ramas que ostentan un mayor interés como la educación, política y religión, por mencionar algunas. La sociología de la música se fija a sí misma la tarea de generar conocimiento en torno a la ciencia y arte de los sonidos, expresión cultural propia de la agrupación humana con diversos fines.

En gran parte de la sociedad se sostiene la idea romántica de que el virtuosismo del músico tiene su origen en cierta voluntad divina o debido a causas metafísicas. Otras explicaciones atribuyen un origen humano del virtuosismo, pero lo hacen ponderando el carácter genético o biológico. Ya para el siglo XX Norbert Elias se oponía al calificativo de *genio* reservado para el músico virtuoso, debido a los argumentos antes mencionados. De esta manera, comprender lo social de la música arroja luz sobre el carácter formativo del músico, lo humaniza y vuelve el virtuosismo susceptible de ser alcanzado por cualquier persona mediante el conocimiento del método para el fin.

Generar debate sobre la música y en este caso en particular, sobre el jazz, plantea la posibilidad de abordarlo desde una multiplicidad de enfoques sociológicos, que depende de la capacidad formativa del sociólogo, así como depende de las instituciones encargadas de proporcionar las herramientas teóricas, epistemológicas y metodológicas para ello.

La metodología empleada se relaciona con los objetivos planteados para el presente trabajo, es por ello que se opta por el método cualitativo a través de la etnografía. Se realiza un acercamiento al campo en donde se obtienen datos para construir la información a través de técnicas de recolección como entrevistas y observación. A través de internet se recurre a consultar documentos como planes de estudio, información sobre escuelas, medios de comunicación, entre otros. Estas técnicas se complementan las unas con las otras, permitiendo la construcción de información relevante para los propósitos del trabajo.

Finalmente el trabajo se estructura en una introducción, tres capítulos de desarrollo, conclusiones, un breve glosario y un apartado para la bibliografía.

El primer capítulo, titulado *El objeto de estudio de la sociología de la música*, se divide en tres apartados principales. En el primero de ellos se retoma el concepto de hecho social de Durkheim y se analiza a la música como fenómeno social, así como su carácter de coseidad. En el segundo apartado se cita al sociólogo Alphonse Silberman y se expone su concepto de experiencia musical, íntimamente relacionado al hecho social, pero sugerido para el análisis de la sociología empírica de la música. Estos dos apartados sirven para definir el objeto de estudio de la sociología de la música y ayudan a plantearse las tareas a seguir dentro de esta rama. El tercer apartado es una revisión de la propuesta constructivista, donde se analizan los conceptos que darán sustento y nombre al trabajo: institución social y socialización, y se propone la manera en que los sujetos construyen su realidad en la cultura jazzística. Se da un primer acercamiento al género a través de la propuesta de Peter Berger y Thomas Luckmann *La construcción social de la realidad* y se aborda el tema del lenguaje dentro de la institución social, así como su carácter de objetividad.

El segundo capítulo titulado *Contexto sociohistórico del jazz* ofrece un acercamiento a la historia del jazz, en primer lugar en Estados Unidos, su lugar de origen. Se plantean los géneros que dieron origen al jazz, así como los elementos musicales que lo constituyeron y que lo caracterizan, tales como la orquestación, improvisación y función social. Del mismo modo, con base a la clasificación del

jazz por décadas, se hace un recuento sobre los diversos estilos que caracterizaron a cada una de ellas, así como se ofrecen las particularidades de cada estilo, su interacción y oposición, y se mencionan los principales exponentes de cada uno. El capítulo continúa con una descripción de la historia del jazz en México a partir de sus primeros exponentes a lo largo del siglo XX. El apartado hace énfasis en el desarrollo del género en la Ciudad de México, sin embargo, hace breve mención del desarrollo al interior del país, ya que el jazz no fue exclusivamente capitalino. Como preámbulo al *Contexto sociohistórico del jazz*, el capítulo comienza exponiendo algunos antecedentes relacionados al presente trabajo de investigación o también denominado estado del arte. Se citan algunas tesis publicadas que como eje rector tienen a la rama de la sociología de la música.

El Jazz en la Ciudad de México es el nombre que recibe el tercer capítulo que es materia del estudio del objeto mediante la recogida de información a través de diversas técnicas de recolección. Se hace mención de algunas escuelas de enseñanza musical, a manera de contextualización, y se consulta el plan de estudios de la licenciatura en jazz de la Escuela Superior de Música así como una descripción de LaFaro Jazz Institute y se expone la misión, visión y objetivos de ambas, así como una descripción del método pedagógico que utilizan. Así mismo, se describe la participación en la escena jazzística de dos de los principales medios de comunicación y difusión que reúnen, organizan y presentan información relacionada al quehacer del jazz en la ciudad y el país. Por último, se describe la presencia de algunas actividades relacionadas al tema y se extrae información para análisis y las conclusiones correspondientes que genera el proceso de la investigación.

Capítulo I

El objeto de estudio de la sociología de la música

El objetivo de este primer capítulo es tratar el tema del objeto de estudio de la sociología de la música, así como describir el enfoque teórico-conceptual que guiará el trabajo de investigación. Para ello, el capítulo se divide en tres apartados: La música como hecho social, La sociología empírica de la música de Alphons Silbermann y El jazz desde una óptica sociológica-constructivista.

En el primer apartado se retoma a uno de los autores pilares de la sociología, quien ayudó a sentar las bases del estudio de los fenómenos sociales y el proceder en su consideración y observación: Emile Durkheim. Explica que los hechos individuales *per se* son incapaces de dar explicación de los hechos sociales y sólo mediante de estos últimos se explican otros hechos sociales.

En el segundo apartado, con la ayuda de Alphons Silbermann se trata sobre el objeto de estudio de la sociología de la música, tomando como referencia su concepto de experiencia musical.

En el tercer apartado se ponen de relieve dos conceptos que son el punto medular de este trabajo, la institución social y la socialización, ambos empleados a través del cristal de la sociología constructivista.

1.1 La música como hecho social

Para concebir la música puede bastarnos con escuchar alguna obra de nuestro agrado, ya sea una grabación o presenciar algún concierto, independientemente

del género. Cada persona tiene una predisposición particular a algún género musical, el cual parecería una decisión sumamente subjetiva, sin embargo, existe una multiplicidad de factores externos que dan un sesgo a nuestro gusto. En lo tocante a factores sociales, la influencia de la familia en la infancia, las amistades escolares a nivel medio superior, el grupo de individuos concentrados en los lugares de trabajo, por mencionar algunos, modifican el gusto del individuo en la medida en que los interactúa.

Desde una óptica sociológica, es posible soslayar a la música en su acepción teórica, pues la materia de la sociología no debe confundirse con la materia de la musicología. La ocupación del sociólogo de la música es lo concerniente a las relaciones sociales generadas en torno a la actividad musical. Concebir a la música como un hecho social es determinar en gran medida la forma de observarla y analizarla, estableciendo así el proceder teórico-metodológico para su estudio.

Este fenómeno social, de acuerdo con la definición de Durkheim de lo que es susceptible de ser categorizado como *hecho social*, cumple dichas características. Según su definición, es un orden de hechos que “consisten en maneras de obrar, de pensar y de sentir, exteriores al individuo, y que están dotadas de un poder coactivo, por el cual se le imponen”.¹ A partir de que al individuo se le presenta de forma objetiva la constitución del arte musical, donde incluso antes de nacer los fundamentos sociomusicales ya habían sido objetivados y que indudablemente a su muerte seguirán siendo algo de facto, esta característica de coacción adquiere relevancia en la definición antes mencionada.

Las escuelas de música ilustran muy bien el carácter objetivo de éste fenómeno social. Así, la acción de aprender la ejecución instrumental, en determinados géneros musicales, la incorporación de normas y conductas por parte del músico, así como las expectativas que la sociedad tiene de él, e incluso el gusto y sentimientos, le han sido impuestos por el entorno social. Es obvio que no sólo el instrumentista recibe dicha influencia, existe una gran variedad de roles que se

¹ Durkheim, Emile, (2011), *Las reglas del método sociológico*, Ediciones Coyoacán, México.

² Berger, P. y Luckmann, T. (2001), *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires,

desempeñan en torno a la música, en la medida en que los individuos mismos contribuyen a la división del trabajo. En el siglo XVIII, período de tiempo en que Mozart se desarrolló, era imposible conocer tal como hoy lo hacemos al ingeniero de audio, encargado de moderar la calidad e intensidad del sonido que el público presencia en un concierto actual. Este rol, en ciertos escenarios, a su vez, puede bifurcarse en un ingeniero de sala, encargado de ecualizar el sonido para la audiencia y un ingeniero de monitores, encargado de ecualizar el sonido para los músicos sobre el escenario, o añadirse un tercero, si se necesita de manera alterna un ingeniero de grabación para un concierto en vivo. Los involucrados en esta división del trabajo se complementan a sí mismos y cada uno de los involucrados es dominado por las expectativas que se tiene de ellos para el mejor desarrollo del evento.

Muchas otras disciplinas y ciencias se han ocupado de estudiar, desde su enfoque particular, la música en general, especificando el área de conocimiento en la que suelen incursionar, unas con mayor facilidad que otras. Existe así, desde una óptica de la física, el interés por la explicación a la interrogante ¿Cómo se transmite el sonido? La arquitectura musical, muy relacionada con la física y la estética, se interesa por el diseño y construcción de recintos con una cada vez mejor acústica, como comúnmente suele llamarse. En el plano de las ciencias sociales, la antropología tiene su objeto específico de estudio, así como la musicología y la etnomusicología. Cabe mencionar que estas dos últimas disciplinas, según la visión de Alphons Silbermann, y en específico la musicología, es la que más se aproxima, a riesgo de confundirse, al objeto de estudio específico de la sociología empírica de la música.

Para aclarar un poco este objeto de estudio, es pertinente mencionar un concepto utilizado por Silbermann, el cual hace mención a la interdependencia entre el artista, la obra y el público; *la experiencia musical*. Por ahora basta mencionar que este proceso social generado a partir de la música, se impone al individuo como pautas de conducta que rigen su vida en el sendero de la música. Aprende a pensar acorde a la situación geográfica y temporal en que se sitúa y a mayor

inmersión en este sendero, más cómodo le resulta seguir los lineamientos de conducta que ello supone.

Este poder coactivo no siempre puede sentirse de forma negativa, sino muchas de las veces, el individuo lo asimila y lo encuentra natural, por lo que es recibido de buena gana. Aquí se pretende anular fuerza a la noción negativa de este proceso de adaptación, presente en una infinidad de situaciones particulares. Basta con observar, en cualquier lugar en que uno se encuentre, teniendo en mente esta definición de hecho social para percatarse del comportamiento de los individuos en un lugar determinado, y notar el orden que se guarda cuando las actividades se realizan con normalidad.

Un centro comercial conserva el orden y realiza sus actividades no por la vigilancia constante de los guardias de seguridad, sino por la adaptación de quienes se encuentran ahí presentes, quienes realizan sus actividades esperando que el resto hagan lo mismo. El consumidor asiste con una finalidad, pero previamente ha aprendido cómo vestirse, cómo hablar, qué tema tratar y a quién dirigirse, así como un vendedor cumple con su función y sus expectativas se ven satisfechas con respecto a los demás individuos.

En una sala de concierto, se guarda también un orden, a pesar de que ahí no existen quienes velan específicamente por este fin. Para un mejor disfrute de la exposición musical, se necesitan conocimientos previos, que van desde la indumentaria, el preferente conocimiento de las obras a ejecutarse, los momentos de ovación, así como los pequeños momentos de receso, las pautas de comportamiento y la solemnidad que ellas implican. Naturalmente, aquella persona que asiste por primera vez a un concierto de música de cámara encuentra todo este conjunto de fenómenos ajenos a su comportamiento, existiendo la posibilidad de sentirse incómodo. Ahora imaginemos todas estas características en un concierto de rock o en una fiesta popular, resulta simplemente imposible. De aquí surge la pregunta esencial y constante que se hace la sociología con respecto a los distintos fenómenos que observa: ¿cómo es posible el orden social?

Esto con respecto al público, sin embargo podríamos cuestionarnos la forma en que el artista (donde se incluye al compositor así como al instrumentista) aprende su profesión. Es necesario observar este fenómeno como un hecho objetivo, ya que le es exterior el conjunto de conocimientos que asumirá conforme a su inmersión en el campo de la música. Un lugar ideal para la socialización del conocimiento es la escuela de música, donde incorpora tanto las habilidades intelectuales y la destreza física, así como las normas de comportamiento y pensamientos necesarios para constituirse como músico. Sin embargo, es importante aclarar que el músico debe complementar su formación con actividades fuera de la escuela, incluso, existen aquellos músicos que de forma autodidacta han conseguido de manera efectiva colocarse en una posición privilegiada dentro del campo musical. Se insiste en que los espacios físicos tienen una función indispensable, a pesar de que alguien, con los adelantos tecnológicos del siglo XXI, adquiera conocimientos musicales. Puede darse este caso, sin embargo es en las escuelas de música, en las salas de concierto, en los locales de ensayo, en los auditorios, en los clubes de jazz donde se aprende de manera más efectiva, interactuando con los individuos de mayor experiencia en el campo.

Las relaciones sociales gestadas dentro del campo de la música, así como en otros sectores de la vida, crean sus propias formas de comportamiento individual, necesarias para que se guarde un orden, encontrando generalidades y particularidades en las distintas ramas del campo, valiéndose de un conjunto de conocimientos que le son propios. Tiene su origen en la actividad del hombre, es decir, es un producto humano, pero que a voluntad, no puede ser modificado tan fácilmente. Aquel que intente desobedecer estas leyes sociales puede hacerlo, pero con una gran dificultad, e inmediatamente se ve en la necesidad de reparar su falta, o en el caso de que no sea posible, se le hace expiar su culpa.

Este comportamiento tampoco es totalmente atribuible, aunque si bien forma parte indiscutible, a otro sector de la vida humana, como podría ser del orden psicológico o biológico. Es un fenómeno que tiene su origen en el orden social, y por tanto, es ahí donde deben buscarse las explicaciones para su mejor

comprensión; “El orden social no forma parte de la ‘naturaleza de las cosas’ y no puede derivar de las ‘leyes de la naturaleza’”² Recordamos también a Durkheim, quien menciona que los hechos sociales *pueden y deben* explicarse solamente por otros hechos sociales.

1.2 La sociología empírica de la música de Alphons Silbermann

En el artículo de Alphons Silbermann titulado *Objetivos cognoscitivos de la sociología empírica de la música*, que aparece en la Revista Internacional de Ciencias Sociales, publicado por la UNESCO,³ el autor explica de manera resumida, los fundamentos rectores de la sociología empírica de la música.

En un primer apartado titulado *En qué consiste la sociología de la música*, menciona que existen varios enfoques sociológicos sobre la música: sociología del conocimiento, historia social, sociología de la cultura, estética sociológica. Menciona también que su objeto de estudio es muy similar al de la musicología, ya que en tiempos recientes, esta última disciplina ha presentado un creciente interés por el aspecto social de la obra musical, pero delimita someramente la diferencia existente entre ambas, principalmente en lo que respecta tanto al contenido como a la metodología. Con respecto a esto, afirma que como toda ciencia incipiente, incluyendo la sociología empírica, la musicología adoptó un enfoque filosófico, pretendiendo responder a las interrogantes del *deber ser* de la música, fundamentando su postura en juicios de valor. Así, enfatiza en la objetividad del sociólogo, quien ha de ocuparse no de juzgar el carácter pernicioso o benigno, ni

² Berger, P. y Luckmann, T. (2001), *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, P. 73

³ Silbermann Alphons (1982), “Objetivos cognoscitivos de la sociología empírica de la música”, *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, Vol. 34, No. 4, 637-647. Recuperado desde: <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000547/054739so.pdf>

aún, establecer una jerarquía entre los diferentes géneros musicales, en función de factores regionales, estéticos, temporales o técnicos, sino ocuparse de los fenómenos sociales que gravitan en torno de la música.

La tarea de la sociología de la música que aquí nos ocupa e interesa consiste en contribuir a la comprensión del hombre en su aspecto sociomusical, primero, identificando y definiendo con exactitud los problemas sociomusicales pertinentes; segundo, utilizando técnicas de investigación sociológicamente probadas para recoger y organizar series fiables de datos fácticos concretos; tercero, llamando la atención sobre las lagunas que puedan existir en nuestro conocimiento sobre problemas sociomusicales específicos; y cuarto, identificando, analizando e interpretando la interrelación, interacción e interdependencia de algunos problemas comunes que la musicología, por ejemplo, ve como separados, aislados e inconexos entre sí.⁴

De esta manera queda claro que el trabajo sociológico no ha de fungir como juez o crítico musical, ya que la sociología empírica de la música de Silbermann pretende el análisis de la realidad del músico, de los hechos y no de prenociones o suposiciones que los estudiosos del tema creen o hereden.

Con respecto a la identificación y definición con exactitud que menciona Silbermann, la formulación de conceptos apropiados al tema debe partir de las características específicas del grupo a estudiar, así como del enfoque que el trabajo tenga. Si bien es cierto que la mayor parte de los conceptos son heredados de una sociología general éstos deben ser tomados en primera instancia como referente y ser examinados a detalle para reconocer su aplicación en las peculiaridades del tema. Estos deben describir a detalle y de manera fidedigna los fenómenos que representan. Así, podremos encontrarnos casos en que en función del trabajo realizado, el concepto no sea adecuado a sus propósitos y sea necesaria la creación de algunos nuevos. Esto se ilustra con el trabajo de

⁴ *Ibid.*

investigación titulado *Senderos en la vida urbana* realizado por Ruth Finnegan en la ciudad inglesa de Milton Keynes:

Podríamos traer a colación muchos de los enfoques en estudios urbanos, algunos de cuyos términos clave ya han hecho aparición: “red”, “grupos”, “asociaciones” o el concepto menos utilizado pero de gran alcance de “mundo”. Tales términos iluminan muchos aspectos de mi investigación, por lo que ciertamente no pretendo cuestionarlos. Sin embargo, encuentro que en definitiva no resultan todo lo útiles que yo hubiera esperado para analizar la práctica musical local y sus implicaciones.⁵

Después de presentar las características específicas halladas en el campo, arguye que términos como “mundo” o “comunidad” resultan un tanto engañosos para describir la práctica musical local. El concepto de “grupo” es aplicable a pequeños conjuntos musicales o al asociacionismo voluntario de coros, sociedades operísticas y bandas de viento, pero según ella, dejaba de lado el componente simbólico a manera de actividades habituales y establecidas, es decir, las prácticas. Por otro lado, el concepto de “redes” enfatiza el componente individual con respecto a las prácticas musicales, a manera de voluntarismo, pero excluye de cierto modo el componente estructural del campo musical, independientemente de sus formas más evidentes y pragmáticas. Finalmente, propone el término “senderos”, ya que “capta y resume mejor aspectos de la práctica musical pasados por alto en otros enfoques.”⁶ Este concepto es adecuado para sus fines, ya que constituían series de rutas familiares y dadas por supuesto, con la mención de que los individuos seguían de manera aleatoria distintos senderos a lo largo de su vida, a la vez que estaban dotados de profundidad simbólica. El sendero musical, para muchos de sus entrevistados era fundamental en sus vidas, dedicándole gran parte de su tiempo, sin importar el tipo de actividad relacionada a éste.

⁵ Finnegan, Ruth (2001), “Senderos en la vida urbana”, en *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Editorial Trotta, Madrid, pp. 437-474.

⁶ *Ibid.*, p. 448.

La búsqueda de términos adecuados es característica de los primeros momentos de una disciplina, la cual debe crearlos en función de sus particularidades o heredarlos de las ciencias que le han precedido, esto no sin someterlos a un minucioso escrutinio para asegurarnos de que no sea creadora de ideas descontextualizadas o ajenas a su propósito. Con esto no debe entenderse que los conceptos teóricos que mejor describan algún fenómeno observado, que bajo un arduo análisis han llegado a ocupar un lugar privilegiado en un trabajo de investigación, o más aún, en alguna teoría elaborada, deben quedar asentados de manera definitiva y deban ser utilizados como una receta de cocina infalible y estandarizada. Por el contrario, la vigilancia epistemológica debe estar presente en todo momento dentro de la investigación, con la intención de conseguir un mayor rigor en el conocimiento de la realidad social.

Regresando al artículo de Silbermann, en un segundo apartado, *La experiencia musical como objeto de investigación*, menciona las tres áreas principales que son comunes a la musicología y a la sociología de la música: el artista, la obra y el público. La interacción e interdependencia existente entre ellas, conforman un proceso social, el cual es denominado como *experiencia musical*; este concepto ayuda a delimitar en qué ha de ocuparse el sociólogo. Puesto que lo que atañe al interés de la sociología es la conducta humana, Silbermann enfatiza en dicha conducta individual condicionada por el entorno social y evoca la definición de Durkheim sobre el hecho social.

Con respecto a la interacción entre las áreas que conforman la experiencia musical, hace mención del proceso constante entre el compositor y su entorno sociocultural, en donde la obra musical es recibida y el grado en que lo es, determina de forma alguna dicha interacción. Dicho proceso, debe ser empíricamente observado y añade que “al sociólogo empírico de la música le gusta ocuparse de realidades que sean tangibles, comprensibles y si es preciso someterlas a un tratamiento experimental, pero no inventarlas”⁷. Hace mención de

⁷ Alphonse Silbermann, *op.cit.*, p. 644.

esto a propósito de la poca complejidad que ello supone y del carácter fáctico de su objeto de estudio.

La aceptación de la creación e interpretación musical, es decir, del trabajo del artista-creador, se encuentra sometida a los patrones culturales dominantes en el entorno. La labor del sociólogo es comprender todos aquellos factores sociales que pueden incidir en la aceptación del trabajo artístico, para tener un mayor rango de posibilidades para su explicación. La aseveración de Silbermann con respecto a que dicho proceso debe ser empíricamente observado, da cuenta del carácter objetivo que la sociología de la música debe tener, para que pueda reivindicar justamente este título, y para ello, el trabajo científico debe estar constantemente vigilado por el mismo científico, para evitar caer en juicios o crear explicaciones alejadas de lo real.

Finalmente, en el tercer apartado, *Los componentes del proceso musical*, comienza ocupándose del compositor, independientemente del género musical que lo caracterice, mencionando la importancia de ocuparse de los distintos roles sociales que desempeña en la sociedad, así como el origen étnico y su posición social. La obra musical que es producto del compositor, puede contribuir al orden social, en tanto que interactúa con el entorno, tomando así carácter de objeto y despertando en este aspecto el interés del sociólogo, más que en su aspecto musical. El tercer componente del proceso musical, el público, es de relevancia analítica debido a que gran parte del estatus del compositor, se encuentra en función de la recepción que el público tenga de su obra.

Silbermann se preocupa bastante por la recíproca influencia que hay entre el público y el artista, y explica que la recepción que éste tenga de la obra del compositor o la manera de interpretar del ejecutante, es lo que asegura su éxito. Es muy cierto el dicho de que el artista se debe a su público, si no recibe su reconocimiento, es decir, su legitimación, su carrera musical puede verse en peligro, esto sin demeritar su capacidad artística.

Por supuesto que la lógica que rige el éxito del músico en la actualidad con respecto al músico de varios siglos atrás es muy distinta. El músico profesional de la actualidad, residente de un país occidental, se encuentra sometido a la dinámica del mercado, y para mantener una carrera exitosa es necesario asegurar una estabilidad económica para dedicarse por completo a esta actividad (se habla del músico dedicado a la industria del entretenimiento), a diferencia del músico del siglo XVI, donde éste se encontraba sometido no a la dinámica del mercado, sino a la del mecenazgo, quien dependía por completo de algún miembro de la nobleza con los suficientes recursos económicos para mantenerlo a su servicio personal. A pesar de esta diferencia en cuanto a sus relaciones laborales, es posible sugerir que en ambos casos, el músico debía tener aceptación del público (incluido el mecenas) para tener una carrera musical exitosa: el mecenas debía recibir reconocimiento de los conciertos que organizaba con la misma nobleza, es decir el público, así como el músico actual debe recibir reconocimiento del público quien paga una entrada en un concierto para escucharlo.

Por último, Silbermann explica que la sociología empírica de la música se impone a sí misma tres cometidos esenciales:

- Documentar el carácter dinámico del fenómeno social llamado "música" en sus diversas formas de expresión.
- Elaborar un enfoque de la obra musical accesible a todos, convincente y válido, que muestre cómo y por qué las cosas han llegado a ser lo que son y, por ende, qué cambios se han producido o están produciéndose.
- Elaborar leyes de predicción.

Con respecto al tercer punto, se difiere debido a la creencia de la complejidad de establecer leyes que los individuos han de cumplir, sin embargo, no se pretende demeritar y se reconoce la importancia que el enfoque positivista juega en este

trabajo y la investigación sociológica en general, más no se concibe como fundamentalismo, al igual que ningún otro enfoque.

Tras la exposición del planteamiento de Silbermann y su interés por definir el objeto y la finalidad de la sociología de la música, es posible apreciar un carácter sesgado hacia el positivismo como paradigma de pensamiento. Debido al enfoque e interés de este trabajo en particular, algunos de los principios de Silbermann son bastante ajenos. No se pretenden explicaciones causales al quehacer musical cual acciones mecánicas, determinando la probabilidad de realización de cada una. Sin embargo, Silbermann contribuye de gran manera en la delimitación del fenómeno social de la música. Éste se concibe como susceptible de observación y comprensión siendo para ello necesario explorar en la configuración histórica que sugiera el camino por el cual ha transitado.

También contribuye enormemente en la delimitación de los elementos constitutivos de la experiencia musical, tornando menester fijar la atención en la interacción entre ellos. Dicha herramienta de análisis se tiene presente a lo largo del desarrollo del trabajo de investigación.

1.3 El jazz desde una óptica sociológica-constructivista.

En su obra titulada *Las nuevas sociologías* (Buenos Aires, 2013), Philippe Corcuff hace una recopilación y explica los enfoques que se desarrollaron dentro de la sociología a partir de las dos principales vertientes que habían predominado desde su fundación, a saber, el enfoque colectivo y el enfoque individual. El primero daba mayor peso al factor social como determinante en la conducta de los sujetos, mientras que para el segundo, el individuo configuraba con mayor influencia el orden social. Menciona que a manera de respuesta a este dualismo surge una

tercera vía en sociología: el programa relacionista y el lenguaje constructivista, destacando, entre otras, la obra de Peter Berger y Thomas Luckmann.

1.3.1 La institución social del jazz

Es posible concebir el jazz como un género musical con un conjunto determinado de características que lo hacen susceptible de ser distinguido de otros géneros musicales, incluso siendo éstos coetáneos suyos o por ubicarse con coordenadas geográficas similares a las de su origen. Este género transmite formas de pensar, actuar y sentir que se incorporan en cada uno de sus adeptos en la medida en que éstos se ven sumergidos en su cultura.

Se reconoce que dentro del género existen corrientes muy diversas, por ejemplo, subgéneros musicales que determinan ciertas diferencias con respecto a los otros subgéneros, llegando incluso a oponerse entre sí en lo tocante a particularidades puramente musicales como rítmica, orquestación y armonía; incluso particularidades de orden ideológico con fuerte arraigo social, como la discriminación en función del color de piel y el estrato social, sólo por mencionar algunos ejemplos. Esto, sin trascender los límites geográficos de su lugar de origen, ya que si vamos más allá, encontraremos un gran sincretismo cultural como pueden ser los géneros del jazz latino: jazz afrocubano, bossa nova, jazz mexicano o jazz argentino, donde el “encontronazo de culturas” enriquece el abanico de tradiciones culturales motivadas por el género musical. Sin embargo, también existen fenómenos en común que pueden ser observados dentro de la vasta complejidad de expresiones musicales.

Existen pautas de comportamiento que el individuo aprende para conseguir un desarrollo exitoso dentro de la escena del jazz, así como en cualquier otra escena musical. Pero, ¿cómo aprende dicho comportamiento? ¿quién se lo enseña? A lo

que el individuo se enfrenta es a una institución social del jazz que le lleva por el camino que éste debe recorrer para conseguir su fin. Ya sea inscribiéndose en una escuela de jazz o forjando su experiencia en los clubes de jazz, ambos complementarios, las relaciones sociales que construye le permiten adquirir las habilidades necesarias para ello.

Para dejar más en claro qué es lo que se entiende en este trabajo por *institución* es necesario recurrir a la sociología del conocimiento, donde se precisa el concepto. En *La construcción social de la realidad*, se menciona que la institucionalización “aparece cada vez que se da una tipificación recíproca de acciones habitualizadas por tipos de actores.”⁸ De otra manera, en los inicios de una institución se lleva a cabo un mecanismo mediante el cual se presenta una adaptación de acciones realizada por distintos tipos de actores que se vuelven un hábito.

Los músicos en un club de jazz se habitúan a las acciones de los otros músicos, por el hecho de encontrarse en ese momento y espacio determinados. Lo que el baterista espera del contrabajista es que éste realice una función rítmica de base sólida, que ejecute dentro de la tonalidad de cada pieza musical, que improvise dentro de los límites que el género musical exige o incluso que acentúe, junto con él, algunos cambios de acorde en síncope⁹, siendo éstos en el tercer tresillo de octavo del cuarto tiempo del compás o dependiendo de la improvisación espontánea del momento. Fuera de esto, el baterista no tiene expectativas sobre él, referentes a la obligación de que asista acompañado por su pareja, como podría serlo en una sesión de parejas swingers. Lo que existe son expectativas que cada uno de los músicos tiene del resto; expectativas de comportamiento y de función para alcanzar un fin colectivo que es el éxito en la ejecución de la obra musical.

⁸ Berger, P. y Luckmann, T., *op. cit.*, P. 76.

⁹ La síncope es una prolongación del sonido en el compás, causando que el énfasis sea en el tiempo ligero del mismo.

Así mismo, el pianista posee ciertas expectativas sobre el contrabajista, coincidiendo algunas de éstas con las expectativas del baterista o incluso, teniendo distintas, dependiendo de la interacción musical entre el piano y el bajo. Del mismo modo, cada músico, con sus propias expectativas, vela colectivamente por la meta musical que se han propuesto para aquél momento, suponiendo que cada actividad del resto de quienes participan en el club (cocineros, meseros, barman, técnicos de audio, personal de intendencia) cumplan con las mínimas exigencias necesarias para pasar una velada agradable dentro del recinto. Y una persona del público puede decidir en aquel momento ir a otro club de jazz y tener similares expectativas a cualquier lugar que decida ir. Así, una parte importante que conforma la institución social del jazz, que son los clubes, cumplen con el orden social necesario para continuar con la tradición, y así, las actividades de los clubes, festivales y escuelas de música se institucionalizan y los actores tipifican su conducta a esta actividad humana.

Es posible relacionar a las instituciones sociales con lo mencionado anteriormente sobre el hecho social. Las instituciones son el medio por el cual se forja, de manera natural en la vida social, el orden necesario que posibilita la vida de los individuos en interacción unos con otros, por lo tanto son controladoras de la conducta humana guiando el camino a través del cual cada uno de los individuos debe transitar para conseguir los objetivos necesarios de todos y cada uno de los involucrados.

En las escuelas de música se da de forma más favorable la socialización del conocimiento musical y todo aquel mundo simbólico que acompaña al campo de la música, por citar a la Dra. Margarita Muñoz Rubio –en el capítulo II se expondrá parte de su tesis de doctorado El proceso de autonomización del campo de la música. México 1920-1940. Una lectura desde la teoría del campo de Pierre Bourdieu -, es un buen ejemplo de un “ámbito de especialización.” La comunidad que dentro de sus funciones ostenta la educación de las nuevas generaciones es muy amplia y de importancia vital para el campo de la música. En la Ciudad de México existen varias escuelas dedicadas a la enseñanza musical, tanto

particulares como las administradas por parte del gobierno. En un apartado especialmente dedicado a éste tema, se abordan algunas de las particularidades de la Licenciatura en Jazz por parte de la Escuela Superior de Música, perteneciente a la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.

Regresando al tema, es notorio que la actividad institucionalizada trasciende las voluntades individuales, induciéndolas a obrar de acuerdo a sus requerimientos, siendo sumamente complicado encontrar cambios de conducta radicalmente distintos en un intervalo de tiempo relativamente corto. Las distintas revoluciones a lo largo de la historia, si no van acompañadas de un proceso de renovación social lento, que incida directamente en las bases sociales de aquello que pretende cambiarse, ya sean estos cambios de orden político, económico o estético, corren el riesgo de ser intentos infértiles a causa de la escasa comprensión de la conducta colectiva.

De igual manera, otra definición del concepto de institución se trae al presente trabajo citándola de modo textual:

Conjunto de valores, normas, costumbres que con diversa eficacia definen y regulan en forma duradera, independientemente de la identidad de las personas individuales, y en general más allá de la vida de éstas:

Las relaciones sociales y los comportamientos recíprocos de un determinado grupo de sujetos, cuya actividad se dirige a conseguir un fin socialmente relevante, o a la que se atribuye de alguna manera una función estratégica para la estructura de una sociedad o de sectores importantes de ella.¹⁰

Aquí se muestra a la institución como un conjunto de valores, normas y costumbres que “definen” y “regulan” las relaciones sociales y los comportamientos recíprocos de un determinado grupo de sujetos. A diferencia del concepto anterior, se menciona el objetivo de conseguir un fin socialmente

¹⁰ Gallino, Luciano, (2011), *Diccionario de Sociología*, siglo XXI editores, quinta reimpression, México.

relevante, el cual se encuentra también desarrollado de manera implícita a lo largo del trabajo de Berger y Luckmann.

Las normas sociales y las tradiciones (si bien no legalizadas jurídicamente pero que gozan de una gran legitimación social) “definen” los comportamientos de los jazzistas, “regulan” sus relaciones con otros jazzistas e incluso con aquellos individuos que se encuentran en la periferia del campo. Su finalidad es conseguir una organización social que abone a su propio mantenimiento. Más adelante, esta definición menciona que incluso la institución define y regula los comportamientos y las relaciones sociales de aquellos individuos que puedan encontrarse en su periferia. Lo ejemplifica con la institución del matrimonio, donde todos aquellos individuos que se encuentran fuera albergan comportamientos hasta cierto punto definidos con respecto a quienes se hallan en su seno.

En nuestro caso, las normas sociales que rigen el orden dentro del jazz como institución se aprenden a través de la misma interacción de los sujetos con aquellos de mayor experiencia, aquellos quienes han estado insertos a mayor profundidad y para quienes sus acciones son tan naturales que ese carácter coactivo de la conducta ha perdido su forma negativa. Las nuevas generaciones entran en el campo e interiorizan estas mismas normas que forjaron a las anteriores, si acaso con leves modificaciones en generaciones no tan distantes entre sí. Por ejemplo, cuando el baterista neófito recibe modificaciones, por parte de su mentor, en su técnica de agarre de baquetas o *grip*, éste se ve en la obligación, debido al poder social que guarda la relación maestro-alumno, de adoptar el nuevo *grip*.

Aquí, podemos notar otro elemento inherente a la institución, el de temporalidad. Con el transcurrir del tiempo, la actividad entre actores que se hace hábito se hereda a las siguientes generaciones, la mayor de las veces sin cuestionar los fundamentos que la gestaron. Los comportamientos del individuo que se adhiere a una institución los asume como comportamientos de facto, no implican gran esfuerzo más que el necesario para adaptarse. Como el niño que se familiariza con el lenguaje, aprendiendo a base de imitación, a veces con ciertos

cuestionamientos que no ponen en peligro los fundamentos lingüísticos de su idioma, resulta difícil para el individuo cuestionar de raíz los fundamentos de una institución que primero no ha interiorizado al grado necesario de sentirse cómodo en los lugares objetivos que encarnan a la institución. A propósito, Berger y Luckmann mencionan que con este nuevo elemento de temporalidad surge uno nuevo, que precisamente ya se encontraba al menos en potencia: el elemento de la objetividad.

La tipificación de acciones alcanzan el grado de coseidad cuando a través del tiempo estas acciones deben transmitirse a las siguientes generaciones, no necesariamente individuos de menor edad, pueden ser incluso individuos mayores, pero con nueva generación se hace referencia a individuos recién incorporados a la institución, que no participaron directamente en la cimentación de sus bases. La objetividad de la institución es ajena a la existencia y voluntad de los individuos, se encuentra fuera de ellos, representado mediante espacios físicos, objetos, lenguaje configurado, etcétera. Con la incorporación de nuevas generaciones la institución se consolida en las mentes, se cristaliza. La susceptibilidad de ser modificada disminuye, más no desaparece, siempre y cuando los propósitos y resultados de la institución sean evidentemente exitosos para el conjunto de la sociedad. Si esto es así, no hay necesidad de mecanismos de sanción que ayuden a mantener el orden institucional ya que sus propios resultados son suficientes por sí mismos.

Un mundo institucional, pues, se experimenta como realidad objetiva, tiene una historia que antecede al nacimiento del individuo y no es accesible a su memoria biográfica. Ya existía antes de que él naciera, y existirá después de su muerte. Esta historia de por sí, como tradición de las instituciones existentes, tiene un carácter de objetividad. La biografía del individuo se aprehende como un episodio ubicado dentro de la historia objetiva de la sociedad. Las instituciones, en cuanto facticidades históricas y objetivas, se enfrentan al individuo como hechos innegables. Las instituciones están *ahí*, fuera de él, persistentes en su realidad, quiéralo o no: no puede hacerlas desaparecer a voluntad. Resisten a todo intento de cambio o evasión; ejercen sobre él un poder de coacción, tanto de por sí, por la fuerza pura de su facticidad, como

por medio de los mecanismos de control habitualmente anexos a las más importantes. La realidad objetiva de las instituciones no disminuye si el individuo no comprende el propósito o el modo de operar de aquéllas.¹¹

Si se piensa de esta manera, es posible dar explicaciones sociológicas no tan generalmente hablando cuando se hace referencia a las acciones, ya que si es posible ser más minuciosos en el análisis, los movimientos de dedos son susceptibles de ello. Pensemos en la ejecución de un instrumento musical. La expectativa que se alberga sobre un pianista durante una presentación le obliga a tener practicado, habitualizado, o rutinizado si se le permite la expresión, la distancia precisa entre la separación de sus dedos pulgar, índice, anular y meñique para atacar en el momento preciso con un acorde do mayor siete (Cmaj7), ya que el pianista ha socializado su ejecución. La comunidad de músicos y oyentes presentes ahí, en diferentes grados, saben que ejecutó ese acorde; es aprobado y legitimado socialmente. El movimiento motriz, que conduce a la posición exacta de la mano para formar el acorde adquiere una relevancia suprema justo en ese grupo social, fuera de él, carecería de sentido esa habilidad arduamente trabajada. En una comunidad de cazadores nómadas del paleolítico, ¿qué sentido tendría la combinación de movimientos de manos que generan lo que la comunidad de bateristas dan por llamar *Paradiddles*? ¿Cómo aprendieron esos movimientos el baterista y el pianista? ¿Cómo les fue transmitida la idea de que el movimiento correcto gozaría de un valioso significado? Indudablemente, lo incorporaron porque ha estado presente por largo tiempo, incluso, antes de su nacimiento. Es un conocimiento que no pueden modificar a capricho, y en cuanto a su nombre, no pueden simplemente bautizarlo de nuevo; estos movimientos los conocen como Do mayor siete (Cmaj7) y *Paradiddles*, es una realidad objetiva.

El lenguaje juega un papel preponderante en el proceso de transmisión de conocimientos, ya que es el medio simbólico más común a los individuos. A través del lenguaje, las experiencias se vuelven objetivas -ajenas a las individualidades-

¹¹ Berger, P. y Luckmann, T., *op. cit.*, P. 82 y 83.

y pueden ser interiorizadas por aquellos actores que no las vivieron en un inicio, ya sean éstos un par de individuos o una colectividad de mayores proporciones.

El lenguaje objetiva las experiencias compartidas y las hace accesibles a todos los que pertenecen a la misma comunidad lingüística, con lo que se convierte en base e instrumento del acopio colectivo de conocimiento. Además, el lenguaje aporta los medios de objetivar nuevas experiencias, permitiendo que se incorporen al acopio de conocimiento ya existente, y es el medio más importante para transmitir las sedimentaciones objetivadas y objetivadas en la tradición de la colectividad de que se trate.¹²

En el caso de la institución del jazz, una serie de prácticas fundamentales para su constitución como tal son transmitidas a través de este medio; son acciones condensadas en términos. Por ejemplo, cuando un músico aprende las bases de la improvisación, se le suele enseñar con el método pregunta-respuesta. Estas dos palabras, resumen una serie de acciones, prácticas e ideas que el individuo ejecuta, y para ello, debe conocer su significado musical. No es totalmente necesario que memorice los orígenes histórico-sociales de los campos de cultivo estadounidense dónde los esclavos, a través del canto, hacían menos pesadas sus jornadas laborales, y que era una forma de interacción entre ellos. Puede saberlo de manera somera, pero lo que aquí le incumbe es la función de los instrumentos durante la sesión de improvisación. Él como pianista, y mediante las armonías en la mano izquierda, responde al diálogo que le sugiere el *comping* del baterista; responde a la pregunta que se le ha planteado no con letras, palabras y enunciados, sino con notas, para formar acordes, organizándolos rítmicamente y con ello construir frases musicales.

La función del lenguaje es condensar en palabras o frases los comportamientos y acciones que el músico aprende, que como se decía con anterioridad, son ajenos, en un inicio, al individuo; no forman parte aún de su subjetividad. Con frases como “se supone que el jazz debe ser espontáneo, se supone que debe ser el producto

¹² Berger, P. y Luckmann, T., *op. cit.*, p. 91.

del sentimiento del momento”¹³ , repetidas constantemente por los jazzistas, se configura a manera de fórmula el “deber ser” del músico. Este tipo de fórmulas, análogas a las recetas de cocina o manuales de uso, son fundamentales para la transmisión de reglas en las instituciones sociales, no sólo las sociomusicales.

1.3.2 Internalización de la realidad jazzística

Sin embargo, el individuo no nace miembro de una sociedad: nace con una predisposición hacia la socialidad, y luego llega a ser miembro de una sociedad.

Berger y Luckmann

A lo largo de la vida de los seres humanos, éstos se ven expuestos a diferentes formas de organización de la vida en sociedad, de lo que derivan los distintos mundos. En el momento en que un individuo se enfrenta a un mundo puede incorporarse a su dinámica o bien, puede resultarle ajena y habitar en su periferia. Para llevar a cabo una exitosa asimilación y consecuente incorporación al mundo que yace frente a él, se realiza un procedimiento que se conoce como socialización. A través de la socialización es como el individuo incorpora en su repertorio de conocimientos las normas que rigen su comportamiento y son compartidas por el resto de los individuos pertenecientes a esa sociedad en particular.

Una primer definición de *socialización* se establece como “un conjunto de los procesos a través de los cuales un individuo desarrolla a lo largo de todo el arco

¹³ Lincoln Collier, James (1995), *Jazz. La canción tema de los Estados Unidos*, Diana, México, P.62.

de su vida, en el curso de la interacción social con un número indefinido de colectividades (...) el grado mínimo, y en ciertas condiciones grados cada vez más elevados, de competencia comunicativa y de capacidad de prestación, compatible con las exigencias de su supervivencia psicofísica dentro de una determinada cultura y en un determinado nivel de civilización, en relación con tipos variables de grupo o de organización capaces de suministrarle los medios para ello a través de formas de intercambio, y conmensurables con sus sucesivos estadios de edad.”¹⁴

Un individuo es educado en el seno de una cultura que existe previamente a su nacimiento. Nace con la predisposición de interiorizar las formas de conducta que yacen de manera objetiva en su entorno. A través de la interacción con sus semejantes es como adquiere los conocimientos que le servirán para, como se menciona, “sobrevivir” en su medio social y su entorno físico.

Un elemento importante es el de continuidad, ya que la socialización es un proceso constante a lo largo de la vida del individuo. En la medida en que se desarrolla y atraviesa las distintas etapas de su vida, se encuentra con una gran variedad de agrupaciones que poseen sus propias concepciones de la realidad del mundo, pudiendo coincidir cada una de ellas tanto geográfica y temporalmente. Es una dialéctica entre el mundo objetivo al cual se enfrenta y su constante actuación sobre él, es decir su exteriorización, compuesto por tres principales momentos: externalización, objetivación e internalización (ya se ha abordado el tema de la objetivación dónde se trata teóricamente el concepto de institución social, la cual es un ejemplo de la cristalización de la tradición y los patrones de conducta). Este fenómeno social no se entiende como una sucesión de etapas aisladas entre sí, por el contrario, se reconoce que se realizan simultáneamente y de manera dialéctica. Las actitudes internalizadas con anterioridad se yuxtaponen a las internalizadas en cierto momento, generando una percepción compleja de la realidad.

Lo ya mencionado es aplicable al individuo cuando éste transita por el curso del tiempo y en constante contacto con su mundo, sin embargo surge la pregunta

¹⁴ Gallino, Luciano, *op. cit.*

¿existe un primer momento en el proceso de socialización? Los autores de *La construcción social de la realidad* contestarían de manera afirmativa, argumentando que dicho fenómeno puede ser categorizado en dos distintos momentos: socialización primaria y socialización secundaria, diferenciado cada uno de ellos principalmente por la biografía del individuo, realizándose la socialización primaria durante sus primeros años de vida y bajo ciertas características, y la secundaria una vez que se ha consolidado una realidad base.

La socialización primaria comienza con la relación que guarda el sujeto con aquellos que estarán encargados de su contacto con el mundo, los otros significantes. Es a través de ellos que el niño comprende la situación temporal y geográfica en que se encuentra inserto. Desde luego que aquellos que se encargan de su socialización, sus padres (preponderantemente, aunque no determinadamente), tienen su propia perspectiva de la realidad y con una gran variedad de características individuales. El niño se identifica en función de la identidad que los otros realizan de él, asume los roles en función de los roles de los demás y se define a sí mismo en función de las definiciones que los otros hacen de él. Esto, claro está, es un proceso dialéctico entre la identidad objetivamente atribuida y la subjetivamente asumida.

Una característica importante es que en un inicio, el niño se ve sin opción de elección sobre el tipo de sociedad y debe adaptarse a ella de cualquier manera. Esto podría contrastar con la posterioridad, ya que una vez transitada la infancia, cada uno de los individuos, de manera distinta, tiene posibilidades de elección sobre los distintos mundos a que puede enfrentarse, decidiendo incorporarse en los que más atractivos puedan resultarle, y cabe aclarar que la estructura de los mundos posteriores debe ser similar a la de la infancia para sentirse plenamente identificado. Esto se relaciona con el concepto de *habitus* de Bourdieu en la medida en que son las situaciones objetivas las que deben coincidir con la estructura subjetiva del individuo, deben embonar a la manera de un rompecabezas para que éste se sienta cómodo y si no es así, simplemente no presta interés por ello.

La socialización primaria guarda especial importancia debido a que es en ella en la que el individuo asume la realidad del mundo que perdurará por el resto de su vida, independientemente del adjetivo que se le desee agregar a dicha realidad. En función de esta primera comprensión e internalización del mundo es como se enfrentará a las definiciones de la realidad del resto de los sectores de la vida social por las que transitará. Una vez que el individuo comprende la generalización del otro, es decir, que no sólo los roles que desempeñan para con él son exclusivamente para con él, sino que esos roles son comunes al resto de los individuos que conforman la sociedad en que vive; una vez que asume las reglas del juego, se puede decir que esta primera socialización ha concluido y comienza la socialización secundaria, donde el sujeto ahora se enfrenta a los distintos submundos basados en instituciones.

La socialización secundaria se encuentra ahora condicionada por dos factores destacables: la división del trabajo y la distribución social del conocimiento. En la medida en que la división del trabajo sea compleja en una sociedad en particular, las instituciones gozarán de una mayor complejidad también, y se acrecentarán cuantitativamente, pudiendo incluso resultar totalmente ajenas entre ellas debido a la especialización y los conocimientos necesarios en cada una de ellas. La socialización secundaria ahora se ve encaminada a la adquisición del conocimiento de roles. El individuo aprehende que existen otras concepciones del mundo, otras realidades distintas a la de él que tienen el derecho de gozar de la misma legitimidad sea consciente o no de ello. Aquel que aspira a convertirse en músico de jazz asume un rol como músico de jazz o aprendiz de jazz y se enfrenta a la organización institucionalizada de su campo musical. Aprehende las actividades a realizar en el desempeño correcto de ese rol. Este nuevo mundo coincide, como ya se ha dicho, con la realidad interiorizada en la niñez o al menos ser lo suficientemente similar para aceptarla y asimilarla de manera subjetiva. Quien vivió su infancia influenciado por la música de concierto o más específicamente por el constante acercamiento a la música del romanticismo, por alguno o ambos de sus padres, se encontrará en mayores condiciones de aceptar

y comprender el estilo musical con respecto a quién la haya transcurrido alejado del campo de la música.

Otro elemento destacable en la socialización secundaria es el hecho de que ahora las limitaciones biológicas son menos importantes de acuerdo a las secuencias de aprendizaje, debido a que ahora se encuentra determinado, el aprendizaje, por la complejidad del conocimiento que ha de adquirirse. La licenciatura en Jazz de la Escuela Superior de Música de la Ciudad de México indica que para ser aceptado, es necesario que el aspirante demuestre “un dominio adecuado de la técnica, agilidad y control sonoro de su instrumento o voz”, así como “demostrar su destreza y habilidad para la improvisación en su instrumento o voz, tener habilidad para leer a primera vista obras con fluidez y habilidad y finalmente tener conocimientos básicos de la historia, simbología y terminología musical del jazz.”

15

Dicha institución de enseñanza establece como principio la necesidad de conocimientos y habilidades previas para su aceptación, así como lo hace cualquier otra universidad, sin importar del todo las condiciones biológicas o de edad, aunque existen, claro está, sus excepciones. Este es un ejemplo que ilustra cómo en la socialización secundaria se otorga un peso determinante a las características inherentes al conocimiento para organizar las secuencias de aprendizaje, debido a fines prácticos, ya que la complejidad inherente al conocimiento por adquirirse impone ciertas etapas para conseguir que los conocimientos básicos sean correctamente asimilados y permitir así continuar con la adquisición de otros más complejos. Para llegar a ser un bajista profesional éste debe, con anterioridad, aprender armonía, solfeo¹⁶ y técnica, es decir, un cúmulo de habilidades y conocimientos que a su vez se encuentran segmentados en función de su progresiva complejidad.

Claro está que muchas veces la organización del aprendizaje no se rige por la necesidad natural de éste, sino que puede estar organizado artificialmente por

¹⁵ Plan de estudios del nivel superior de la Licenciatura en Jazz de la Escuela Superior de Música.

¹⁶ Consultar glosario

individuos o cierto grupo dominante, buscando conseguir fines particularmente encaminados a satisfacer ciertas necesidades.

Como se mencionaba con anterioridad, la socialización secundaria puede describirse como el aprendizaje de roles, los cuales tienen la peculiaridad de ser realidades sujetas a relativa voluntad del individuo. Existe cierto margen de libertad para que el individuo elija qué roles ha de asumir, con cuáles se ha de sentir más identificado y ejercerlos de manera cómoda. Esto se explica porque los roles que ahora se presentan carecen del elemento de identificación que caracteriza a la socialización primaria. El sujeto ya no aprende la realidad como la única posible, como el mundo de sus padres y por consecuencia, su propio mundo, *el único* mundo, esto ya lo ha hecho y de ahora en adelante, las realidades que se le presentan son, hasta cierto punto, ajenas a su realidad. Sin embargo, hay que tener presente que muchas de las realidades objetivas serán compatibles con su realidad subjetiva, de acuerdo a la propuesta de Bourdieu.

En su análisis sobre hábitos, Bourdieu presenta la siguiente definición:

Sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta.¹⁷

El *hábitus* es el mecanismo mediante el cual las esperanzas subjetivas de los sujetos coinciden y encuentran un terreno fértil con respecto a las probabilidades objetivas que yacen en la sociedad. Para no ahondar demasiado en su explicación y con la intención de no ser redundante, ya que el tema de la compatibilidad

¹⁷ Bourdieu, Pierre, (2007) *El sentido práctico*, Siglo XXI, Argentina.

objetiva-subjetiva se ha tratado con anterioridad en el apartado del hecho social y la institución social, basta decir que el *hábitus* se forma esencialmente en la primera socialización del individuo, y una vez que dichas disposiciones han consolidado en él, será cuestión de una relativa decisión que se sigan ciertos caminos. En realidad, más que una decisión, Bourdieu menciona que las “disposiciones inculcadas” engendran “disposiciones objetivamente compatibles con esas condiciones” y permiten que las prácticas menos improbables sean rechazadas de manera automática, debido a lo que puede ser una falta de interés.

La sociología de la música pretende el estudio social de esta manifestación artística y para el propósito de este trabajo, acentúa el interés en el jazz. Es posible afirmar que busca explicar y analizar las maneras de obrar, pensar y sentir que la institución social del jazz transmite a los individuos dentro de ella, así como éstos son los encargados de su mantenimiento. De una forma no individual y completamente voluntaria, sino como producto de su interacción.

Para ello se destaca la importancia de Durkheim en la concepción de la música como hecho social, fenómeno susceptible de observación. Silbermann sirve como delimitación del objeto de estudio con su concepto de experiencia musical y la relevancia en la investigación que juegan los tres elementos que lo conforman. En el desarrollo del trabajo, estos tres elementos serán en los que se enfocará pretendiendo observar y comprender cómo interactúan entre sí, como las acciones de los sujetos adquieren una inercia propia que cosifica y cristaliza su mundo, siendo ellos constructores a la vez que receptores de su realidad. Se pretenderá conocer algunas de las características relevantes que permitieron, en grado alguno, la configuración de lo que es hoy el jazz en la ciudad, acudiendo tanto a la historia del género en Estados Unidos, así como en la Ciudad de México y aquí se recuerda un punto que para Silbermann es fundamental con respecto a las tareas que la sociología de la música se impone, a saber, el por qué las cosas han llegado a ser lo que son. Es evidente que no se pretende en el trabajo conocer las causas determinantes que permitirán la explicación de lo actual. No se concibe a la sociología como ciencia de la naturaleza dónde predomina el paradigma si A

entonces B, debido a que la sociedad, lo humano, carece de explicaciones causales y se le reconoce una complejidad distinta. Sin embargo, el conocimiento de ciertos sucesos acaecidos con anterioridad ofrece un mayor panorama que arroja luz sobre lo actual.

Finalmente, a través del cristal del constructivismo, se destacan los conceptos teóricos que rigen este trabajo y con ello se da pauta a delimitar el proceder metodológico que regirá el trabajo.

Capítulo II

Contexto sociohistórico del jazz.

Como preámbulo para el desarrollo de este capítulo se exponen algunos de los trabajos relacionados con el tema de investigación. En ellos se presentan, si bien no la coincidencia en su totalidad con respecto al trabajo propio, elementos tales como el tema de los orígenes de la sociología de la música, el desarrollo de la música mexicana desde cierta teoría social, la relación entre el jazz y la sociedad o bien, la relación entre el jazz y la producción de conocimiento sociológico.

Mario Enrique Barba Flores, autor de una tesis por parte de la UNAM titulada *Aproximaciones a la sociología de la música. La imaginación sonora en perspectiva histórica* hace un ensayo sobre los escritos relacionados con la música de tres sociólogos reconocidos, se puede decir, quienes han sentado las bases de los estudios sociológicos en el ámbito musical: George Simmel, Max Weber y Theodor W. Adorno.

La tesis de doctorado titulada *El proceso de autonomización del campo de la música. México 1920-1940. Una lectura desde la teoría del campo de Pierre Bourdieu* fue escrita por la Doctora Margarita Muñoz Rubio¹⁸, la cual, al igual que la tesis anterior, se encuentran disponibles en Tesiunam. En ella la escritora lleva a cabo un análisis sobre la forma en que los individuos, grupos e instituciones dedicadas a la creación, reproducción y demás actividades relacionadas a la música en el México del siglo XX logran su independencia con respecto al conjunto de actividades relacionadas con la política. Para distinguir ambas actividades utiliza el concepto de “ámbitos de especialización”, el cual define como “los lugares sociales donde individuos con intereses compartidos sobre los

¹⁸ La Doctora Margarita Muñoz Rubio realizó su licenciatura en música (piano) en la Universidad de Filadelfia, Estados Unidos. En el año 2000 ingresa al Diplomado de Diversidad Cultural impartido por la OEA. En 2002 ingresa en la Maestría en Estudios Políticos y Sociales en el Programa de Posgrado de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. En 2008 egresa del Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales.

mismos objetos elaboran las formas objetivas y subjetivas de su conocimiento, preservación y ampliación mediante prácticas autorreguladas”¹⁹ Se apoya de manera teórica de los conceptos elaborados principalmente por Pierre Bourdieu, Thomas Kuhn y Luis Villoro.

La UNESCO publica la Revista Internacional de Ciencias Sociales y en su volumen XX No. 4 (1968), titulado *The Arts in society*, se incluye un artículo de Alphons Silbermann: *Introduction. A definition of sociology of art*, donde escribe un primer acercamiento al tema.

Otros escritos destacables son los realizados por Pierre Bourdieu titulado *Outline of a sociological theory of art perception* así como *The interaction between “reality – work of art- society”* escrito por Vladimir Karbusicky.

De igual manera, en la misma Revista Internacional de Ciencias Sociales (1982), bajo el título *Los componentes de la música. La sociología, los contextos y los creadores*, existe una serie de escritos por parte de distintos conocedores del tema como Alphons Silbermann y K. Peter Etkorn, quienes se agrupan en el primer apartado enfocado en la sociología.

Por otro lado, aparece un trabajo titulado *El jazz: una música en el exilio*, firmado por David Arson, donde aborda las dificultades que enfrenta el género en los Estados Unidos y su aceptación fuera de su país de origen, principalmente Europa.

En el sistema de información científica *Redalyc* se consultó el trabajo firmado por Carlos Iván García Suárez²⁰ el cual gira en torno a la similitud que encuentra entre la investigación cualitativa y el jazz. Se argumenta que así como el jazz se caracteriza por un dinamismo musical, la investigación cualitativa se entiende

¹⁹ Muñoz Rubio, Margarita, *El proceso de autonomización del campo de la música. México 1920-1940. Una lectura desde la teoría del campo de Pierre Bourdieu*. Tesis de Doctorado, UNAM, P. 32.

²⁰ García Suárez, Carlos Iván, INVESTIGACIÓN CUALITATIVA COMO JAZZ. Variaciones prospectivas de una analogía Nómadas (Col) [en línea] 2003, (Mayo-Sin mes) : [Fecha de consulta: 12 de abril de 2016] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105117890002>> ISSN 0121-7550

como una serie de paradigmas y enfoques que dialogan entre sí para dar paso a nuevas formas de investigación.

La relevancia, con respecto al presente trabajo de investigación, de los trabajos anteriormente mencionados, radica en que cada uno de ellos ofrece elementos, por ejemplo, conceptuales, como es el caso de la tesis de la Doctora Margarita Muñoz Rubio con el concepto de “ámbitos de especialización”. Otros, como el escrito de David Arson, ofrecen elementos informativos sobre historia y contexto social del jazz en Estados Unidos. De igual manera, ilustra las relaciones que establecen los músicos y el auditorio, así como la dinámica llevada a cabo en un club de jazz y su analogía con la dinámica llevada a cabo en una sala de concierto de música de cámara. Por su parte, el trabajo de Carlos Ivan García Suárez aporta algunos elementos metodológico-cualitativos interesantes que se toman a consideración, tanto en el capítulo tres del presente trabajo, con respecto al acercamiento al campo, así como durante el desarrollo de otras fases de la investigación.

2.1 Origen y definición de la palabra jazz

A la fecha no se tiene asegurado el origen de la palabra *jazz*, lo que si bien hay, es un número pequeño de especulaciones acerca de ello, donde algunas de ellas gozan de mayor aceptación por la comunidad. Una de ellas, quizá la más atractiva, es extraída de la página de internet Jazz.Net, y que se encuentra estrechamente ligada a la que aparece en el libro *Jazz. Guía Alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz*²¹:

La aparición del nombre “Jazz” viene de una serie de anécdotas relacionadas con la Original Dixieland Jazz Band. Cuenta la leyenda, y quizás la más aceptada de todas las existentes, que durante la actuación de esta banda en el Schiller’s Café de Chicago en el año 1916, aún bajo el nombre de

²¹ Clayton, P. y Gammond P. (1991), *Jazz. Guía Alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz*, Taurus, Argentina.

Johnny Stein's Band, un actor de variedades retirado se puso de pie gritó "*Jass it up, boys!*" en un avanzado estado de embriaguez. Hasta ese momento "jass" era una palabra utilizada en los bajos fondos de Chicago por los negros sureños para referirse al placer y al negocio sexual. Hasta ese momento nadie lo había utilizado con referencia a la música.

La leyenda dice que este parroquiano fue contratado para que todas las noches gritara "*jass it up, boys*" en el momento adecuado. Debido a esto la banda pronto fue denominada Stein's Dixie Jass Band, y cuando se trasladó a New York cambió al nombre de The Original Dixieland Jass Band; más tarde, y por una errata de imprenta, apareció como Original Dixieland Jasz Band, de ahí cambio a Jaz y finalmente adoptó la definitiva Jazz.

La palabra Jazz ya tenía connotaciones sexuales antes de la ODJB, sin embargo algunos diccionarios de la época y anteriores aún, mencionan la palabra Jazz como sinónimo de "copulación, vagina, sexo, mujer considerada sólo como objeto sexual"; incluso a mediados del siglo XIX se utilizaba como verbo en el argot criollo como "excitar, estimular, acelerar las cosas": "*jazz that thing*". También se utilizaba la palabra "Jazzy" para referirse a las personas que se vestían de forma llamativa.

Seguramente al principio la palabra "Jazz" fue utilizada en forma peyorativa al referirse a ésta "nueva" música y sus orígenes en burdeles y prostíbulos.²²

Otra creencia, menos difundida es que la palabra jazz proviene del nombre de un cantante Jazzbo Brown. Sea cual sea, es seguro que el jazz ha sufrido modificaciones tanto en su escritura, así como en su desarrollo musical.

En lo concerniente a la definición de jazz surge la problemática de si abordarlo en su contexto teórico-musical, excluyendo su aspecto social, o bien, al hecho de reconocer la validez que cualquier historiador, músico o crítico pueda ofrecer. Sin duda, cada definición, por completa que pueda ser, excluirá ciertos aspectos de la complejidad que le es inmanente. Joachim Ernst Berendt propone una definición esgrimida por Marshall Stearns y Woody Woodward, argumentando que quien mejor puede definirlo son aquellas personas relacionadas al jazz y todo intento de definición por gente alejada es infructuosa.

El jazz es una música de arte que se originó en los Estados Unidos mediante la confrontación de los negros con la música europea. La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan principalmente de la tradición musical de Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y

²² Recuperado desde: <http://jazznet.blogspot.mx/2007/05/el-origen-de-la-palabra-jazz.html>

los elementos de armonía de blues se derivan de la música africana y del concepto musical de los afroamericanos. El jazz difiere de la música europea en tres elementos básicos:

1. Una relación especial con el tiempo, definida como “swing”.
2. Una espontaneidad y vitalidad de la producción musical en que la improvisación desempeña un papel.
3. Una sonoridad y manera de frasear que reflejan la individualidad de los músicos ejecutantes.²³

Esta definición expresa su origen geográfico y social, así como su esencia rítmica, su elemento constitutivo de improvisación y menciona el aspecto de la individualidad del músico. Evidentemente, para profundizar en los fundamentos musicales del género es necesario consultar la obra completa y complementar con otras definiciones.

2.2 Historia del jazz en Estados Unidos (1890 – 1970)

A manera de apoyo para el análisis sociológico, se procederá a un breve contexto histórico sobre el género, teniendo muy presente que para abordar su historia de manera más apegada a particularidades, sería necesario dedicarle mucho más espacio que el aquí otorgado. Por ello, con este contexto histórico se abordarán los rasgos más generales, y se citará una breve bibliografía para profundizar más en el tema.

La presente exposición de la historia del jazz se encuentra fundamentada en el libro del periodista Joachim Ernst Berendt *El Jazz. De Nueva Orleáns al Jazz Rock*²⁴ (Das grosse Jazzbuch. Von New Orleans bis Jazz Rock). Con base en la

²³ Berendt, Joachim E. (1981), *El Jazz. De Nueva Orleáns al Jazz Rock*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 695.

²⁴ Berendt, Joachim E. (1981), *El Jazz. De Nueva Orleáns al Jazz Rock*, Fondo de Cultura Económica, México.

quinta edición en idioma original y traducida por Jas Reuter y Juan José Utrilla, se publica la tercera edición en español (1986)

Es un trabajo completo que aborda la cronología del jazz desde su origen hasta la década de los 80's, sus fundamentos musicales, así como los músicos y cantantes más representativos de cada estilo.

Ragtime

El jazz es un género musical que tiene su origen a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Estados Unidos y a lo largo de su existencia ha dado paso a una gran multiplicidad de subgéneros; algunos con diferencias sumamente sutiles y delicadas, hasta aquellos que se oponen entre sí debido a contrastes bastante evidentes. Es imposible determinar un lugar y una fecha específicos para su nacimiento, ya que el sentimiento que le dio origen es característico de muchas regiones de los Estados Unidos. Sin embargo, de acuerdo a ciertos historiadores, la ciudad de mayor importancia es Nueva Orleans y otras de segundo orden fueron Memphis, Kansas City, San Luis y Dallas.

El estilo musical de finales del siglo XIX que de acuerdo con muchos fue antecesor del jazz y uno que le dio su origen fue el *Ragtime*, cuyo nombre proviene de las palabras *ragged time*, y se traduce como "tiempo despedazado" en alusión a la intensidad y esencia con que se tocaba por sus ejecutantes, los cuales eran, casi en su totalidad, negros. A pesar de esto y curiosamente, la primer pieza musical que en su título contenía la palabra *rag* fue publicada por un director de orquesta blanco: *Mississippi rag* (1897), escrito por William H. Krell,²⁵ A partir de entonces, se publicaron distintos trabajos como *Rag medley*, *Ragtime March*, *Bundle of rags*, *Louisiana rag* y *Ragtime instructor*. El primer *Ragtime* escrito por Scott Joplin fue *Original rags* (1899).

²⁵ Véase el término "Ragtime" en Clayton, P. y Gammond P. (1991), *Jazz. Guía Alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz*, Taurus, Argentina.

Su estructura musical se forma de una melodía sincopada tocada sobre un tiempo de dos cuartos. Se deriva de las interpretaciones pianísticas europeas a cargo de Friedrich Chopin y Franz List -quienes vinieron a imprimir características nuevas dentro de la música clásica- incluso la Marcha y la Polka. Por esta misma influencia clásica, el *Ragtime* prescindía aún de una característica sumamente importante que le da fundamento al jazz que se desarrollaría posteriormente: la improvisación.

El pianista más representativo fue Scott Joplin quien nació en 1868 en Texas y quien poseía una gran habilidad en su ejecución, sobre todo en la parte melódica. Es admirable la fusión como resultado de dos tradiciones musicales distintas dentro del jazz; por un lado encontramos el desarrollo de siglos de antigüedad de la armonía europea que se combina con la riqueza rítmica heredada por los esclavos africanos traídos a trabajar a América, y en Scott Joplin es posible observarse los orígenes de éste fenómeno musical. Otros pianistas destacados fueron Tom Turpin, James Scott, Charles L. Johnson, Louis Chauvin y Eubie Blacke. Como es de notar, el *Ragtime* era interpretado sólo por un pianista, quien se encargaba de los tres elementos fundamentales que son comunes a todo tipo de música, al menos a la de tradición occidental: armonía, melodía y ritmo.

Jerry Moll Morton fue otro pianista destacado, pero es mencionado a parte porque gracias a él se tendieron los puentes del *Ragtime* hacia la ciudad de Nueva Orleáns e insertó el elemento de la improvisación en las rígidas interpretaciones que ejecutaban la mayoría de sus contemporáneos, más aún, desarrolló el elemento melódico dentro de la composición que heredarían las siguientes generaciones.

Nueva Orleáns

Por Nueva Orleáns se conoce a un género del jazz que se caracteriza por su orquestación, donde la parte melódica está compuesta por una trompeta o corneta, trombón y clarinete. En esta sección, la trompeta lleva la parte melódica

principal, mientras el trombón y el clarinete lo acompañan con contrapuntos improvisados y riffs. La parte rítmica se encuentra a cargo de una tuba o bajo acústico, batería o percusiones y una guitarra o un banjo, que además se encarga de la parte armónica.

Este género se desarrolló en una ciudad donde existía una gran riqueza cultural - debido a las distintas comunidades que ahí confluían- dónde se mezclaban expresiones españolas, francesas y africanas, por mencionar algunas. Dentro de la comunidad negra, Joachim E. Berendt, en su libro *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*, nos relata que existían aquellos que eran denominados “criollos” y los “americanos”. Cada comunidad poseía sus propias costumbres culturales como danzas y gustos musicales.

Las bandas del género Nueva Orleans desarrollan una función social similar a las bandas de circo de alrededor de 1900. En esta ciudad, se mantenía una tradición francesa en la cual las bandas acompañaban los funerales, tocando música triste durante la ida al panteón y música alegre durante el recorrido de vuelta. Por otro lado, existían también las bandas que tocaban dentro de los salones de baile, lo que permitió que se incorporara el piano dentro del género, remplazando muchas veces a la guitarra, al banjo o a ambos debido a su capacidad de desarrollar las mismas funciones armónicas y rítmicas, lo que imprimía una distinción en la orquestación del género.

Dixieland

El género *Dixieland*, en términos generales, fue muy similar al estilo de Nueva Orleans, en lo referente a su orquestación y estructura musical. Una de las principales diferencias que se acentúan entre ambos géneros se encuentra principalmente en función del color de la piel de sus integrantes. Si en el Nueva Orleans dominaban las agrupaciones con integrantes negros, en el *Dixieland* su composición era mayoritariamente blanca.

En los comienzos del jazz, hacia 1900, Dixieland resultaba una buena etiqueta comercial para identificar el tipo de música ligera de Nueva Orleans mezclada con ragtime que fue el primer estilo jazzístico en popularizarse. Para más confusión, la primera Original Dixieland Jazz Band, que tuvo mucho que ver con esa primera fama del jazz, era una banda blanca. En consecuencia, Dixieland, como género, fue identificado como un jazz blanco tocado al estilo de los conjuntos tradicionales, y adecentado de modo que resultara apto para el consumo general.²⁶

Joachim E. Berendt clasifica al *Dixieland* como un estilo “menos expresivo pero con mayores recursos técnicos” ya que predominaba la tradición blanca heredada de Europa sobre la tradición enérgica y vitalizada, pero menos elaborada de la tradición negra.²⁷

Chicago

El estilo que se desarrolló en Chicago tiene su antecesor directo del estilo de Nueva Orleans, ya que en cuanto a fenómenos puramente musicales no existió gran diferencia entre uno y otro. Es más claro abordarlo desde un contexto social, ya que de esta manera puede comprenderse mejor la diferencia.

Para los primeros años del siglo XX, incluso a finales del siglo XIX, junto con el desarrollo del género, el contexto social también tuvo cambios significativos. Existen quienes, como es el caso de James Lincoln Collier, afirman que precisamente las condiciones específicas que convergían en Estados Unidos en esa época, son las que permitieron el nacimiento y el desarrollo del jazz. Obviamente las condiciones específicas de los lugares y los tiempos a lo largo de la historia, permiten el desarrollo de sus propios fenómenos culturales, sociales, políticos, industriales y más, -o similares- pero que gozan de características propias, ya sea que puedan ser clasificados de manera similar o distinta. En nuestro caso, en Estados Unidos las normas sociales y los principios éticos fueron evolucionando hacia una mayor libertad del individuo y dejando atrás las

²⁶ Véase el término “Dixieland” en Clayton, P. y Gammond P., *op.cit.*

²⁷ Véase Joachim. E. Berendt, *op. cit.*

costumbres más conservadoras. Precisamente las grandes ciudades como Chicago eran los lugares que posibilitaban éstos cambios.

Los músicos de Nueva Orleans comenzaron a migrar hacia Chicago, encontrando mayores espacios para tocar y con un público distinto de la pequeña capital. Una causa aparente, puede ser atribuida al cierre de Storyville, que era un distrito dónde podían encontrarse lugares dedicados al consumo de alcohol, sexo, juegos de azar y donde muchas bandas pequeñas amenizaban y atraían a la clientela. Debido a la intervención de Estados Unidos en la primera guerra mundial, los marinos, para pasar su tiempo de ocio, acudían a este barrio de Nueva Orleans, lo que condujo a su cierre por decisión del secretario de marina.

Este fenómeno migratorio trajo como consecuencia un mayor alcance del jazz, en cuanto al orden cuantitativo de su audiencia y debido al desarrollo de la industria musical, encontró la posibilidad de su reproducción, si no masiva, sí de mayores dimensiones. Por otro lado, el baile posibilitó también su expansión, ya que el jazz en sus inicios era una música completamenteailable, encontrando su apogeo en el *Swing*. La clase media de las ciudades, que disponía de recursos económicos suficientes, acudía a los salones de baile a pasar su tiempo libre, lo que redundaba en una mayor demanda de músicos en las ciudades.

Referente a la orquestación que diferenció el jazz de Chicago de su antecesor de Nueva Orleans²⁸, la formación tradicional que se componía de clarinete, trompeta o corneta, trombón, guitarra, banjo o piano, contrabajo o tuba y batería, se vio modificada, donde la tendencia general era sustituir el saxofón por el trombón y el clarinete, ya fuera sólo uno o en ocasiones ambos. La función musical de la sección melódica, (clarinete, trompeta o trombón) sustituida por el saxofón, fue transformándose gradualmente, lo que condujo a transformaciones en la estructura de la pieza: “La instrumentación era parecida, pero había una tendencia creciente a abandonar la improvisación colectiva y convertir las interpretaciones en

²⁸ Con la palabra “antecesor”, no debe tenerse la idea de que la desaparición de un estilo devino en la aparición de otro, ya que muchos de ellos siguieron coexistiendo durante mucho tiempo, incluso hasta el presente. Lo que se pretende es mencionarlos debido a su mayor desarrollo o momentos álgidos.

una cadena de solos sobre un fondo de riffs, intercalados por el grupo entre la exposición y la recapitulación del tema.”²⁹

Puede decirse que de cierta manera el estilo de Chicago desarrolló fuertemente un elemento que a la postre sería fundamental, la participación del solista, acompañado de una base musical idónea para que éste pudiese exponer su virtuosismo.

Swing

El estilo *Swing* alcanzó gran apogeo en la década de los años 30's, ya sea que algunos se refieran a su inicio a principios de la década y algunos otros estudiosos del género lo identifiquen a partir de mediados de ésta década (1935-1946), como sea, a este período de tiempo se le conoce también como la *Era del Swing*. A diferencia de los anteriores estilos del jazz, a los que se les suele clasificar como *two beat jazz* -dos golpes por compás o compás de dos cuartos- el *Swing* se desarrolló principalmente, más no exclusivamente, en tiempos de cuatro golpes por compás.

Tuvo su lugar de origen principalmente en las ciudades de Harlem y Kansas City, y cuando se combinó con los estilos de Nueva Orleans y Chicago, al tiempo que se realizaba una nueva migración de músicos a la ciudad de Nueva York, alcanzó su momento cumbre. Las llamadas *Big Band* fueron una peculiaridad de este estilo, así como el solista alcanzó gran popularidad, al grado de considerar a Benny Goodman como el “rey del *Swing*”. Así como él, destacaron músicos de gran virtuosismo como los saxofonistas Coleman Hawkins y Chu Berry; los bateristas Gene Krupa, Cozy Cole y Sid Catlett; los pianistas Teddy Wilson y Fats Waller, entre muchos músicos más.

A pesar de que la década de los 30's fue el momento cumbre del estilo *Swing*, el género siguió desarrollándose a lo largo del siglo XX, incluso, éste fue exportado a

²⁹ Véase el término “Chicago” en Clayton, P. y Gammond P., *op. cit.*

otros países que desarrollaron el género del jazz, donde obviamente México, por su proximidad, recibe gran influencia musical. Cabe recordar que lo dicho anteriormente es aplicable a los otros estilos del jazz, donde unos se mantuvieron con mayor fuerza que otros.

BeBop

Conocido también simplemente como *Bop*, el estilo se desarrolló en la década de los 40's, representado principalmente por músicos como el saxofonista Charlie Parker, el trompetista Dizzy Gillespie, el guitarrista Charlie Christian, el pianista Thelonious Monk y el baterista Kenny Clarke. Todos ellos tenían un lugar común de reunión conocido como *Minton's Playhouse*, en la ciudad de Harlem.

En términos musicales, un elemento distintivo del *Bop* es el constante uso del intervalo melódico llamado quinta disminuida, *flatted fifth*, que crea una tensión en la armonía, lo que se refleja en un sonido más disonante, que contrario a las armonías comúnmente utilizadas en el género del *Swing*, podía resultar incomprendible para los oyentes medios.

Otro elemento distintivo en la sección rítmica, es el cambio de acentuación a los tiempos débiles del compás, por lo que aparentemente eliminaba la estabilidad rítmica, no haciendo más que acentuarse de otra manera. Esto trajo consigo que algunos estilos del jazz dejaran de ser bailables para convertirse principalmente en audibles.

Estos elementos, entre otros, originaban una recepción musical que puede caracterizarse, según palabras de Joachim como "frenética" y "nerviosa":

Al oyente de aquel tiempo le parecían como característicos para los movimientos acústicos del bebop las frases frenéticas y nerviosas, que a veces parecen ser ya meros fragmentos melódicos. Se elimina cualquier nota innecesaria. Todo se comprime en la menor medida posible. En cierta ocasión dijo un músico de bop: "Todo lo que se sobreentiende se deja fuera." Muchas de esas frases se convierten así en clave para mayores desarrollos musicales. Son lo que en taquigrafía se llaman "siglas" o abreviaturas. Hay que oírlas tal

como se leen los fraseogramas: creando relaciones ordenadas con los pocos signos hechos precipitadamente.³⁰

Alguna de las curiosidades de este estilo es que a pesar de que comenzó a desarrollarse a principios de la década, no fue sino hasta 1944, cuando tras una huelga por parte de la Federación Americana de Músicos iniciada en 1942, paralizó las actividades de la industria musical y fue hasta 1945 cuando Charlie Parker y Dizzy Gillespie grabaron los primeros discos de *Bop* para el sello Guid en febrero y mayo, con piezas que a la postre serían de los grandes estándares del jazz: *Salt Penauts*, *Groovin' hig*, *Hot house*, *Shaw nuff*, etc.

Cool Bop

El *Cool Bop* es un estilo que sucedió cronológicamente al *BeBop* y fue desarrollado principalmente en la costa oeste (West Coast) de los Estados Unidos. Joachim propone una interesante relación entre el desarrollo de cada estilo del jazz y el momento histórico de cada una de las décadas que marcaron la vida del país. Así, en las primeras décadas, previas a la primera guerra mundial, se creó el estilo *Dixieland*, el cual expresaba una “alegría libre de toda preocupación”. En la década de los 20's, con el estilo de Chicago, “se percibe la intranquilidad de los *roaring twenties*”. El estilo *Swing* que le siguió, refleja “la seguridad y la estandarización de la vida en masa”. Los cuarentas expresan, a través del *Bop*, el nerviosismo y preocupación por los años turbulentos acordes a la segunda guerra mundial. Ciertamente, el hombre crea manifestaciones artísticas a partir de sus sentimientos y emociones, y en la música, son los sonidos quienes transmiten emociones que provocan distintos estados de ánimo.

Con la era del *Cool Bop* y acorde a la situación de sus creadores, quienes en su mayoría eran músicos con una mayor formación académica, se desarrolló un estilo más cercano a la disciplina y racionalización de la música, heredado por la

³⁰Berendt, Joachim E., *op. cit.*, p. 39.

tradición europea. Se suprimió, en cierto sentido, el elemento emocional del antiguo jazz, donde éste predominaba sobre lo elaborado. El término *cool* expresa frescura, refinamiento y es utilizado como forma de aprobación. Para nosotros, podría ser equivalente a la expresión bien: gente bien.

Se otorgó un predominio a las concepciones armónicas y estructurales sobre el éxtasis del contrapunto básico, convirtiéndose en un estilo frío, seguro, reposado y habitualmente sin vibrato. John Lewis, Tadd Dameron y Miles Davis pueden ser los que comenzaron con la transición a este estilo. El trompetista Shorty Rogers, el baterista Shelly Manne y el saxofonista Jimmy Giuffre fueron los músicos de mayor autoridad en la costa occidental, donde se grababan canciones para la industria cinematográfica de Hollywood.

Hard Bop

En oposición al *Cool Bop*, simultáneamente se desarrolló el *Hard Bop*, con la firme intención de oponerse a éste. Se desarrolló principalmente en la ciudad de Nueva York, exactamente al otro lado del país de donde el *Cool Bop* tenía su lugar de residencia, por ello, es que se les conoce como *East Coast Jazz* y *West Coast Jazz*.

Como su nombre lo indica, el término *hard*, pretendía enfatizar en el carácter intenso y agresivo donde se imprimía una mayor importancia al elemento emotivo. En su mayoría podemos encontrar instrumentistas negros, sin embargo no fue algo decisivo: Art Blaky, Max Roach, Horace Silver y Sonny Rollins fueron algunos de sus máximos exponentes. Crearon formas nuevas y alcanzaron un alto desarrollo técnico-instrumental.

Tuvo un gran medio de difusión gracias a que a finales de la década de los 50`s y durante los 60`s, la famosa disquera *Blue Note* realizó un gran número de grabaciones *Hard*.

Free jazz

En la década de los 60's, el *Free jazz* se caracterizó por llevar a la práctica un rompimiento novedoso, de acuerdo a la tradición que le dio origen, en la estructura musical del jazz y la música en general. Se enfatiza en su carácter relativo, ya que resulta poco novedoso, incluso anticuado, si se compara con la tradición musical de otras culturas fuera de la estadounidense y la europea.

Según Joachim, los 5 puntos destacados del *Free jazz* son:

1. Una irrupción en el espacio libre de la atonalidad.
2. Una nueva concepción rítmica que se distingue por la disolución del metro, beat y simetría.
3. La irrupción de la música universal en el jazz.
4. El realce del momento de intensidad.
5. Una extensión del sonido musical, invadiendo el ámbito del ruido.³¹

Fue común el uso creciente de una tonalidad libre que se fundaba sobre los llamados centros tonales, donde la música participaba de manera libre en la gravitación general, de la dominante a la tónica. Esto respecto a su constitución armónica, en cuanto a la parte rítmica superó un pilar de la tradición musical, el *tempo*, o pulso constante, en función del cual se articulan las divisiones y subdivisiones de las figuras rítmicas, permitiendo la formación de frases.³²

También rompió con el hábito de interpretar piezas en su mayoría sobre compases de dos, tres y cuatro cuartos, dando como resultado una sensación de inestabilidad rítmica, pero introduciendo una interpretación más libre. Hasta antes del desarrollo del *Free jazz*, en estilos como el *Ragtime*, Nueva Orleans y *Dixieland* predominaban los compases divididos en dos tiempos, con la aparición del estilo de Chicago y en el *BeBop*, *Hard Bop* y *Cool Bop*, los compases de

³¹ Véase la sección Free Jazz en Berendt. E. J., *op. cit.*

³² Una definición de ritmo extraída de la teoría musical, hace referencia al orden en que se agrupan los sonidos en el tiempo. Moncada García, Francisco, *Teoría de la música*, ediciones framong, México, 1966.

cuatro tiempos presenciaron un peso mayor. No quiere decir esto que lo anterior fuese una regla general, ya que como es bien sabido por jazzistas y aficionados al jazz, el pianista Dave Brubeck –a menudo etiquetado dentro del estilo *Cool* - experimentó, a finales de los 50's, con compases irregulares y poco habituales con su famoso disco *Time Out*, de donde se desprende el estándar *Take Five*.

El *Free jazz* también se caracterizó por su fusión con música de tradición diferente a la occidental, encontrando gran eco sobre todo con música indú, árabe, japonesa y africana, entre otras. Muchos músicos incluso se convirtieron a otras religiones y cambiaron sus nombres como Ornette Coleman, John Coltrane y Art Blakey, sólo por mencionar a tres de los más conocidos.

Fusion Jazz

A partir de la década de 1970 el jazz siguió sufriendo diversas modificaciones gracias a la pluralidad de personas que se involucraban con el género, así como de la gran diversidad de culturas y tradiciones musicales que inevitablemente se fusionaban con el jazz.

En primer lugar el progreso tecnológico en el ámbito musical dejó sentir su influencia sobre el género, modificando una gran cantidad de aspectos que eran fundamentales en él. Lo más común a ello tal vez fue la popularización de instrumentos electrófonos, dando paso a la aparición, y en algunos casos donde ya existían, permitieron un gran refinamiento en la calidad de los instrumentos electrónicos: guitarras, pianos, sintetizadores, teclados, instrumentos de viento, baterías, bajos, etcétera.

A partir de ello, hubo más estilos del jazz que aparecieron como el *Smooth* y *Acid*, estilos que tienen poderosa influencia del género de la electrónica por sus técnicas de grabación, un beat constante y donde se simplifican ritmos.

Surge también el *Funk Jazz* y *Soul Jazz*, derivado principalmente de la música hecha por los negros en Estados Unidos.

Otro estilo, que si bien tiene su inicio desde finales de los 40's, a la par del desarrollo del *BeBop*, *Hard Bop* y *Cool Bop*, es importante mencionar ya que ha tenido poderosa influencia en todo el género del jazz y es precisamente el *Latin Jazz*. Principalmente, se fusionó con ritmos brasileños como la Samba y el Bossa Nova, y ritmos afrocubanos como Son Montuno, Mambo, Cha cha cha, Bolero, Songo y Guajira, entre otros. A diferencia de los primeros estilos del jazz, donde se acentúan los tiempos dos y cuatro del compás, la sección rítmica de los ensambles de *Latin Jazz* afrocubano se articula alrededor de la clave, son clave y principalmente rumba clave, y los tiempos uno y tres para los ritmos brasileños. Esta característica fue heredada de los ritmos que ya se practicaban de manera tradicional antes de su encuentro con el jazz.

El pionero de este estilo fue el trompetista de *BeBop* Dizzy Gillespie, quien tras viajar a Cuba impulsó fuertemente el estilo. Algunos de sus representantes más renombrados son Arturo Sandoval, Tito Puente, Poncho Sánchez, Chano Domínguez, Michel Camilo y Paquito D' Rivera, y para la influencia brasileña Joao Gilberto, Stan Getz y Antonio Carlos Jobim.

2.3 Historia del jazz en México (1890 – 1990)

Como parte del trabajo que realiza el Instituto Mexicano de la Radio (IMER) es posible encontrarse en su radiodifusora virtual, Radio México Internacional, una serie de programas titulado "Jazz mexicano, la exploración de una historia"³³ que como ya lo dice el título, relatan la historia del género musical en México. Es de aquí de donde se toma el siguiente desarrollo del jazz en México, complementándose con algunas fuentes adyacentes.

El jazz en México se ha desarrollado de acuerdo a las peculiaridades propias del país. Si tenemos en cuenta que el origen del jazz, a pesar de poder precisar una

³³ Recuperado desde: <http://www.imer.mx/rmi/programas/jazz-mexicano-la-exploracion-de-una-historia>

fecha determinada para ello, es identificado por diversos historiadores a finales del siglo XIX y principios del XX, sería pertinente recordar que para esa época, en México, gobernaba Porfirio Díaz y la situación social del país se encontraba a punto del estallido de la Revolución Mexicana.

En los programas realizados por el IMER se menciona que 1885 en la ciudad de Nueva Orleans se realizó una exposición mundial algodonera, donde la banda del octavo regimiento de caballería acompañó a los productores mexicanos, entre los que se encontraban nombres como Emmanuel Pérez y Lorenzo Tío. Algunos de esos músicos se quedaron a radicar en aquel país y se dedicaron a la música dando clases y formando parte de las orquestas y agrupaciones del lugar, como la *Original Dixieland Jazz Band*.

El cine en México fue una buena forma de difundir las bandas mexicanas de jazz, como La México Jazz Band que tocaba en el cine Venecia en 1923. Sin embargo, no siempre existían agrupaciones, sino pianistas con partituras adecuadas a la trama de la película. En aquel entonces existía un cine llamado Odeón, que en su cartelera anunciaba a la Jazz Band León y la Orquesta de Velásquez Moreno. Se publicaron algunas obras como *Languideces* del compositor Angel Ferreira en 1923, el *Monterrey Blues* de Armando Villareal en 1925. El *Universal ilustrado* también publicó un suplemento llamado *El Jazz de la semana*, con partituras por el compositor Alfonso Esparza Oteo. Y se mencionan también agrupaciones en Yucatán, Veracruz y Monterrey, donde sobresalen los Victor Jazzers, La Monterrey Jazz Band, el sexteto de cuerdas Lerdo, La banda Georgina, La Orquesta Marimba de los hermanos Domínguez, en Chiapas y La Jazz Band Concha, en Mérida.

Cabe mencionar que las peculiaridades musicales que definían al jazz en el inicio y que mantienen un estilo del jazz, lo conducían a ser entendido como una músicaailable, así lo menciona Alain Derbez³⁴, escritor de *El Jazz en México. Datos para una Historia*. Estilos tales como *New Orleans*, *Dixieland* y *Swing* también

³⁴ Alain Derbez estudió Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es escritor, músico, crítico, promotor cultural, maestro y conductor y productor radiofónico.

influyeron fuertemente dentro del tipo de jazz que se realizaba en México. Existe una gran polémica entre el jazz para el público y el jazz del músico. Un amplio sector del público, tanto en su inicio como en la actualidad, es un público educado musicalmente de forma empírica e incluso con poco nivel de desarrollo, y no se pretende decir que el empirismo sea sinónimo de escasez. Lo importante es que para este sector, el jazz debe ser un estiloailable, rítmicamente adaptado para el movimiento, esta es una apreciación más propia de los inicios del jazz. Por otro lado, se encuentra la tendencia del jazz más compleja en su rítmica, pero también en aspectos armónicos que es lo que en la creencia popular se asocia con pretensiones intelectuales. Es así como un tipo de jazz, elailable, era calificado, según el programa Jazz mexicano, la exploración de una historia, como “música hecha con los pies para los pies” por Miguel Lerdo de Tejada, así como “arte de embrutecimiento” por José Vasconcelos.

Tras la revolución, el nacionalismo mexicano estaba tan presente que dejaba sentirse incluso en la música y algún sector de sus integrantes concebía al jazz como dominación cultural, al igual que lo harían en Cuba con la Revolución del 59. Era la época de compositores como Agustín Lara y Guti Cárdenas, pero el jazz seguía desarrollándose a su ritmo. En la década de los 30`s se desarrolla el período conocido como “la época de oro de la canción mexicana”. Ahí figura Luis Arcaraz con la orquesta de *Big Band* más relevante del jazz mexicano, viajando durante los 50`s por Estados Unidos y otros países del continente. Incluso se le equiparó con las más famosas del mundo como la de Glenn Miller, Tommy Dorsey y Duke Ellington. También en esa época figuran Juan García Ezquivel y Gonzalo Curiel, compositor de un bolero con arreglos de jazz que se popularizó en la sociedad mexicana, vereda tropical; así como Alberto Domínguez, compositor de perfidia y frenesí (1939), siendo esta última interpretada por algunas de las *Big Bands* de Estados Unidos y consiguió un contrato para dirigir una de ellas. También sonaban nombres como el Conjunto Jazz y Millán a cargo de Gerardo Millán, y las orquestas de Rafael de Paz, Silvestre Méndez, Ismael Díaz y Homero Jiménez.

También la radio fungió como un elemento importante para la difusión de la música en nuestro país, donde se transmitían programas estelares y se contaba con música en vivo. A voz del pianista Enrique Neri, *el nivel de músicos para tocar en los programas estelares en la radio era un nivel (...) de estudio, se tocaba en vivo, se ensayaba temprano a las 10:00am (...) en la noche se pasaba media hora de transmisión.*³⁵

En 1954 aparece el disco *Jazz en México* que es considerado uno de los primeros discos del género. Ahí participan Mario Patrón, Héctor Jalal, Tony Rodríguez y Tino Contreras.

Durante los años 50's las orquestas eran la máxima expresión del jazz en México, mientras que en Estados Unidos se presenciaba la década de la rivalidad entre *Hard Bop* y *Cool Bop*, *West Coast* y *East Coast* respectivamente. Aquí se escuchaban orquestas como la de Ismael Díaz, José Gamboa Cevallos, Ramón Márquez, La Orquesta de Ingeniería y la de Luis Arcaraz. De entre esas orquestas existieron una serie de músicos, muchos provenientes del norte del país y ciudades fronterizas que con el tiempo abonarían al crecimiento del jazz en México. Figuran nombres como Tony Rodríguez, Héctor Jalal (el árabe), Richard Lemus, Salvador Agüero, Tino Contreras, Álvaro López, Víctor Ruiz Pasos, Ignacio Zúñiga, Mario Patrón y Chilo Morán, incansable difusor del jazz, quien el 26 de Enero de 1962 se presenta en Bellas Artes con uno de los primeros grupos de jazz del país, donde ofrece un concierto didáctico.

Muchos de estos músicos, después de su trabajo con las grandes orquestas, se reunían en diferentes lugares para tocar e intercambiar experiencias. Chilo Morán, por ejemplo, se dice en un artículo publicado por el diario la Jornada³⁶ que tras su regreso a México de una gira por Europa y el lejano Oriente, en 1956 inaugura el Rigus, primer jazz bar de México, frente al parque Hundido, ahora Hotel

³⁵ Audio de una entrevista a Enrique Neri, transmitida en el programa de Radio México Internacional.

³⁶ Consultada en la dirección web: <http://www.jornada.unam.mx/1999/04/09/cul-chilo.html>.

Insurgentes, donde participan algunos de los músicos antes mencionados. Ahí se reunían, además de músicos, políticos, artistas y más aficionados al jazz.

En esa época figuraban también lugares como El Eco, el club social Ritz y El Terraza Casino, donde tocaba como anfitrión la Big Band de Leo Acosta. En estos lugares se llevaban a cabo *Jam Sessions* donde se recibieron a algunos músicos estadounidenses como Gene Krupa y Benny Goodman. Sin embargo, una ley en la ciudad obligó a los establecimientos nocturnos a cerrar a la 1:00am afectando de cierta forma el desarrollo de la vida de los clubes nocturnos, acostumbrados a abrir toda la noche. Es por ello que el jazz, sin abandonar completamente los clubes nocturnos, se trasladó también, mediante festivales de cultura, a salas de concierto, escuelas y teatros como La Casa de La Paz, el auditorio de Ciudad Universitaria³⁷ y el Teatro Insurgentes, así como preparatorias, en especial la 5 y la 6.

Durante la década de los 70's el jazz comenzó a fusionarse o mejor dicho, los músicos de jazz comenzaron a participar en proyectos alternos al género como rock y blues. A partir de ahí, comenzó la fusión con grupos como Morgana, Méndez Trío, Sacbé de los hermanos Toussaint, Blue Note y el cuarteto mexicano de jazz de Francisco Téllez.

En la década de los ochentas muere el pianista Mario Patrón, quien viajó representando a México por Europa junto a Tino Contreras. En 1982 existían lugares para el jazz como el bar Gatspi, Nueva Orleáns ubicado actualmente en la Avenida Revolución, El Chato y El Galeón. Durante esta década existe una depresión del género, donde muchos músicos emigran fuera del país: Eugenio Tousseint a Estados Unidos, Roberto Aimes a Europa, Alejandro Corona a Alemania. Se menciona que debido a la fertilidad del jazz fuera del país. En 1983, como forma de difusión, se organiza el festival Los Internacionales, en el teatro de la Ciudad, donde tocan, entre otros, Carlos García y Sacbé. Se organizan también conferencias y conciertos como La mujer en el jazz en la Universidad Autónoma

³⁷ "El auditorio de Ciudad Universitaria", cuya especificación no se aclara, es mencionado tal cual en la cápsula de Radio México Internacional.

Metropolitana y se llevaron a cabo conciertos también en la unidad Azcapotzalco e Iztapalapa. También abrieron sus puertas el Instituto Anglo de Cultura y La Casa del Lago.

En ese mismo año (1983) se abre el taller de jazz en la Escuela Superior de Música (ESM) debido a la creciente demanda por el género que más tarde alcanzaría el nivel de licenciatura. Ahí se han formado músicos como Héctor Infanzón, Jorge Luri Molina, Diego Maroto y Remi Álvarez, entre otros. En la misma década se promovía el jazz al interior de la república en estados como Veracruz, Chihuahua, Jalisco, Zacatecas.

En la década de los noventa comienzan a llevarse a cabo conciertos en la sala Ollín Yoliztli y el Museo Universitario del Chopo a la par que comenzó la época de las grabaciones con sellos como Ingeniarte, Opción Sónica, Alebrije, Pentagrama, Agabe Records y Café Caliente. En esa época se graban *Sirrus* y *Prisma* del grupo Tritonía, *Cráneo de Jade* de Remi Álvarez, *Niño de Agustín Bernal*, *Nos toca* de Héctor Infanzón, *Imágenes y Reflexiones* de Heberto Castillo, *País Maravilla* y *Las Orquídeas Susurrantes* de Magos Herrera, *Efecto Mariposa* de Iraida Noriega.

Durante la época de los noventa surgen varias agrupaciones como la Big Band de Pepe Mata, La Big Band Jazz México (1999), Heavy Brass Jazz Band, integrada por alumnos de la ESM y dirigida por Antonio Servín, la New Pop Jazz Band y la Big Band de la Escuela Superior de Música.

Este apartado sobre la historia del jazz en México no pretende ser una investigación fidedigna de los hechos ocurridos durante dicho período de tiempo. Se reconoce que para un trabajo de tales proporciones es preciso consultar un número considerable de fuentes de investigación. Como se mencionó al inicio y durante su desarrollo, este apartado se apoya principalmente en el programa Jazz mexicano, la exploración de una historia, disponible en la página electrónica del IMER, así como la consulta de artículos en el diario La Jornada. Para profundizar más en la historia del jazz en México, se exhorta al lector a consultar los trabajos

mencionados anteriormente, tales como El Jazz en México. Datos para una historia, así como el libro de reciente aparición Atlas del jazz en México, escrito por Antonio Malacara.

Capítulo III

El Jazz en la Ciudad de México.

Con la intención de dar mayor vinculación al trabajo de investigación con los individuos y agrupación a que hace mención, se dedica un apartado al método de investigación y técnicas de recolección de datos, ambas de corte cualitativo.

A propósito, Juan Carlos Tójar Hurtado³⁸ menciona que con el método cualitativo, los datos no se recolectan como si fuesen frutos silvestres producto de la naturaleza, sino que se producen a través de la colaboración e interacción entre el investigador y los investigados. La información se construye, en el sentido en que depende tanto de los conocimientos y acciones de los individuos en el campo, así como de su interpretación y configuración por parte del investigador. Sería estéril para el propósito de éste trabajo tratar de atribuir el peso que cada uno tiene con respecto al otro.

Debido a las características de este trabajo y haciendo una revisión general con ayuda de algunos libros de metodología como Juan Carlos Tójar Hurtado, Felipe Pardinás, Roberto Hernández Sampieri, entre otros, se ha optado como técnicas de obtención y producción de información tanto la observación como la entrevista. La inclinación por técnicas de orden cualitativo obedece a la naturaleza del trabajo de investigación y los propósitos que éste guarda. Ya que la pretensión es comprender y en la medida de lo posible, explicar el tipo de relaciones que se establece entre los actores de la institución social del jazz y su relación con las instituciones contingentes, no se pretende un exhaustivo informe sobre, por ejemplo, el promedio de alumnos que cursan la licenciatura en jazz, contrastándolo con el promedio de aquellos que asisten a las Jam Session o Master Class. Tampoco se pretende hacer un registro de los asistentes a conciertos impartidos por el Instituto Mexicano de la Radio (IMER), a los

³⁸ Tójar Hurtado, J.C. (2006), *Investigación cualitativa. Comprender y actuar*, La Muralla, Madrid.

organizados por DeQuinta Producciones o a los realizados en los clubes de jazz. No porque se pretenda irrelevante una investigación de este tipo, para la cual, el método cuantitativo sería más acorde a su propósito, sino porque el interés de esta investigación en particular se inclina hacia otros fines no estadísticos, como la comprensión y descripción de las conductas de los sujetos con respecto a la institución social del jazz. Del mismo modo, se guarda la creencia de que ambos métodos no son mutuamente excluyentes, sino complementarios, ya que los datos son relevantes para el sustento de la comprensión, y viceversa, los datos sin una interpretación carecen de sentido.

En el siguiente capítulo se analizarán algunas de las particularidades que caracterizan la escena del jazz de la Ciudad de México, con base en observaciones, entrevistas y reuniendo información de documentos que resulte relevante para comprender su situación actual. En la Ciudad de México existe un grado de desarrollo que implica una serie de actividades que configuran y mantienen al jazz como un género musical reconocido por un sector de la sociedad. En comparación con otros géneros musicales que albergan la suficiente especialización, al grado de poder considerarse como institución social, de acuerdo al análisis del concepto en el Capítulo I, puede resultar que la organización social del género sea simple o compleja, dependiendo del género al que se compare. La música de cámara, música culta, de concierto o cualquiera que sea la definición que incluya aquellos estilos como el renacentista, barroco, romanticismo, clásico, moderno y demás, se configura en una compleja organización social y con una división del trabajo para mantener su vigencia en la Ciudad de México, del mismo modo que el jazz.

Existe una amplia gama de instituciones que participan en la reproducción de la escena del jazz: escuelas, radiodifusoras, restaurantes, clubes y revistas especializadas, por mencionar algunos. Ya sea de manera independiente o en asociación, se dan a la tarea de organizar conciertos y festivales donde confluyen organizadores, músicos de todos los niveles o con distintos grados de especialización, así como un gran número de personas que constituyen al público.

3.1 Escuelas de formación musical

En la Ciudad de México existe cierta demanda de espacios donde estudiar música, por ello mismo se ha generado una amplia gama de posibilidades y con objetivos distintos entre sí. Sin embargo, existen muy pocas posibilidades de estudiar música a nivel licenciatura que no provengan de la iniciativa privada y aún añadiéndose éstas, el número no crece demasiado. Otra dificultad con que se encuentran quienes aspiran a ser músicos profesionales es que existe un fuerte sesgo hacia la educación musical clásica. Por esto último se entiende el estudio de armonía clásica de Occidente, así como su instrumentación prototípica. Las principales opciones son La Escuela Nacional de Música³⁹ (UNAM), La Escuela Superior de Música (INBA) y el Conservatorio Nacional de Música (INBA). El sector privado ofrece algunas alternativas que exploran mejor las posibilidades de estudiar música contemporánea, entre ellas se encuentran la Academia de Música Fermatta, G Martell, la Escuela Superior de Composición y Arreglo Musical (ESCAM), The Contemporary Music School, Escuela de Música DIM, LaFaro Jazz Institute, entre otras.

A continuación se profundizará en dos escuelas en particular: la Escuela Superior de Música y LaFaro Jazz Institute. La justificación de abordar únicamente estas dos escuelas es que de las anteriormente mencionadas son las que ofrecen una formación en jazz más completa y profunda desde el punto de vista curricular y en la ejecución instrumental.

³⁹ Ahora Facultad de Música.

3.1.1 Escuela Superior de Música

Dentro de la educación musical, La Escuela Superior de Música (ESM), perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes, cuenta con una licenciatura en jazz. La ESM nació como una serie de cursos nocturnos del Conservatorio Nacional de Música, que después se separó física y administrativamente de este último. El propósito inicial de la ESM fue ofrecer educación musical a sectores populares y obreros durante la década de los 30's, con la condición de estar inscritos a algún gremio obrero. Con la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1946, la escuela corrió el peligro de desaparecer, pues las autoridades de Bellas Artes ordenaron incorporarla al Conservatorio. Finalmente, la hasta entonces llamada Escuela Nocturna de Música para Trabajadores y Empleados, ya para el año de 1969 es rebautizada como Escuela Superior de Música. Sostiene como misión “formar músicos profesionales con una sólida preparación académica, dentro de los campos de la composición, la dirección de orquesta, la ejecución instrumental y vocal de la música de concierto y jazz.”⁴⁰

No fue sino hasta el año de 1998 que se incorpora la licenciatura en jazz y siete años después se elabora el plan de estudios del Nivel Medio Superior en Jazz. Una de las razones principales para ello, es “la importancia de brindar al alumno las bases de conocimientos fundamentales que le permitan acceder al nivel superior.”⁴¹

Así mismo, se argumenta que una de las necesidades más destacables para contar con un Nivel Medio Superior era evitar un alto grado de deserción escolar y bajos índices de egreso y titulación. Además, “no existía una profunda formación profesional dentro de la currícula del área de jazz, por lo que la oferta musical se basaba en un corto proceso formativo que carecía de salidas alternas o

⁴⁰ Disponible en la página electrónica de la Escuela Superior de Música:
<http://www.escuelasuperiordemusica.bellasartes.gob.mx/ofertaedu/mision.html>

⁴¹ Plan de Estudios del Nivel Medio Superior. Formato electrónico consultado en:
<http://www.escuelasuperiordemusica.bellasartes.gob.mx/ofertaedu/planes.html>

terminales, generando una gran deserción escolar, irregularidad académica y en consecuencia una eficiencia terminal muy baja.”⁴²

Esta necesidad de “profundizar” en la formación profesional del jazzista se encuentra estrechamente relacionada con lo antes mencionado sobre las secuencias de aprendizaje.⁴³ Si se recuerda, anteriormente se cita que la Licenciatura en Jazz exige una serie de habilidades para su ingreso, y con la intención de brindarlas, se ofrece el Nivel Medio Superior. Abarcar durante más tiempo y a temprana edad la educación académica-musical puede ser una estrategia viable para que el alumno se relacione más profundamente con la vida jazzística.

Por otro lado, dentro del mismo plan de estudios se exponen cuatro puntos que constituyen los fines institucionales, con la intención de ilustrar los objetivos a corto, mediano y largo plazo que la escuela tiene, así como su incidencia en la sociedad:

- Atender a una población de distintos grupos de edad, mediante planes y programas de estudio acordes con las características de los diferentes niveles considerados en la educación musical.
- Ofrecer programas de educación formal en los niveles Medio Superior y Licenciatura, en el ámbito de la música de jazz.
- Formar profesionales en los campos de la ejecución instrumental y vocal dentro del área de jazz.
- Contribuir a la formación de públicos sensibles a las manifestaciones de la música del género de jazz.⁴⁴

Vemos de qué manera el segundo y tercer punto se relacionan con la formación de músicos ejecutantes dentro del jazz.⁴⁵ Como forma de educación académica,

⁴² *Ibid.*

⁴³ Consultar el apartado 1.3.2 “Internalización de la realidad jazzística” presente en el Capítulo I.

⁴⁴ Ver Plan de Estudios de la Escuela Superior de Música

sino es exclusiva dentro del jazz, si constituye un elemento de suma importancia, ya que implica una racionalización de la enseñanza o si se prefiere, del adoctrinamiento musical, así como ofrece un aprendizaje sistemático. En los inicios del jazz, el género era considerado como música popular y debido a su procedencia social que era la comunidad afroamericana, carecía del prestigio necesario para ser impartido en las academias musicales, siendo la música clásica el principal estilo academicista. Los músicos que sentían interés por él y querían aprender los fundamentos musicales que lo caracterizaban debían buscar la manera de hacerlo. Muchos de ellos aprendían a ser jazzistas asistiendo a clubes nocturnos y bares dónde se tocaba.

El cuarto punto se relaciona con la formación de público que sea capaz de entender o simplemente que simpatice con el género. Una de las actividades que la escuela realiza de manera constante es la exposición de música en sus instalaciones dónde se invita a la comunidad en general a asistir de manera gratuita. El concierto como medio de exposición, pero como medio de difusión de la cultura puede fungir como medio o como fin. Puede ser un fin en tanto que los estudiantes se enfrentan a la situación principal para la cual se preparan, la exposición musical sobre el escenario; así como un elemento característico que el género posee, a saber, la demostración de la habilidad teórica y técnica del músico. Puede ser un medio, a través del cual se fortalece y difunde la cultura jazzística.

La forma de concierto puede variar según los propósitos que se guarden. Si se refiere a un concierto típico, dónde el público asistente se limita a escuchar música ejecutada por uno o varios músicos, éste se realiza con fines de exposición musical, pero existen también los llamados conciertos didácticos que además de la exposición musical, los músicos exponen principios musicales, históricos o sociales sobre el género, compositores, ejecutantes y demás elementos relacionados con las piezas a ejecutarse, como puede ser la explicación de los principios rítmicos, melódicos o armónicos que constituyen al Free Jazz previo a

⁴⁵ Cabe recordar que la Escuela Superior de Música no sólo forma músicos de jazz, sino que ofrece principalmente una formación dentro del área de música clásica.

su ejecución. Con una explicación de tal tipo, el público no experimentado en este estilo del jazz adquiere una explicación, somera si se quiere, que le permite apreciarlo de una manera distinta, recordando una frase aplicable a la música: el conocimiento intensifica el goce.

Del mismo modo existen las llamadas *Master Class* o *Clínicas Musicales* impartidas por músicos reconocidos en el área, dónde si bien se exponen piezas musicales, se otorga una importancia preponderante a la enseñanza musical. Comúnmente domina el discurso oral y la ejecución funge como apoyo e ilustración de las explicaciones.

Otra actividad destacable de la Escuela Superior de Música es el Festival de Jazz que organiza anualmente dentro de sus instalaciones. Con una duración de seis días durante 9 horas diarias, se organiza la agenda que año con año atrae a un considerable número de personas entre colaboradores de revistas y periódicos, estudiantes, egresados y demás público que confluyen en el recinto. Se presentan tanto ensambles dirigidos por profesores de la escuela, así como ensambles de talleres que se imparten ahí. Algunas otras presentaciones corren a cargo de pequeños grupos como tríos, cuartetos o quintetos de músicos reconocidos en la Ciudad de México y otros estados, así como grandes agrupaciones de jazz (*Big Bands*) que de manera constante se presentan en todo el país. En palabras de Eduardo Piastro, coordinador de la Academia de Jazz, “la obligación de una universidad es mantener el contacto con los egresados y provocar una relación entre éstos y los alumnos de tal manera que los jóvenes que estudian con nosotros se den cuenta de lo que están haciendo los músicos que han salido de nuestras aulas y puedan percibir las posibilidades que tienen para irse desarrollando.”⁴⁶

Además, se programan grupos de lo que llaman la Red Nacional de Escuelas de Jazz, la cual es el intercambio de grupos de distintas escuelas del país. Cabe añadir que Veracruz es otro estado con una fuerte presencia en la formación

⁴⁶ Entrevista realizada por Contratiempo Jazz, la cual puede consultarse en la página web: www.contratiempojazz.net.

jazzística gracias al Centro de Estudios de Jazz de la Universidad Veracruzana (Jazz UV).

3.1.2 LaFaro Jazz Institute

Se considera al jazz como un género sumamente espontáneo e intuitivo; libre de expresión en tanto que da pauta al músico de interpretar de forma que la situación lo requiera. Si es una característica del arte en general la fuerte carga subjetiva, se dice que es aún más acentuado en la música, ya que a diferencia de la literatura que cuenta con la palabra como vehículo de expresión, los sonidos resultan más abstractos en cuanto a su significado. Sin embargo, tanto la palabra como el símbolo pueden tener el mismo nivel de abstracción, dependiendo del valor y significado que cada cultura, grupo o sector social le otorga. Bourdieu analiza el peso determinante que la sociedad ejerce sobre la apreciación estética del arte en los individuos. La elección aparentemente subjetiva y libre que el sujeto hace sobre lo que considera digno de ser catalogado como bello, el gusto, se encuentra configurado de antemano por disposiciones inculcadas socialmente.

En la enseñanza musical se establecen criterios para el progresivo avance del alumno. Como se mencionaba con anterioridad, la ESM ha adoptado el sistema escolarizado mediante créditos, exámenes, especialidades, etcétera, que conlleva una intención de homogenización en las habilidades de sus alumnos. Como una alternativa a dicho sistema, LaFaro Jazz Institute es una escuela de formación jazzística en la Ciudad de México que pondera las habilidades individuales de sus alumnos. Recibe su nombre en honor al bajista Scott LaFaro (1936-1961) quien fallece en un trágico accidente automovilístico a la edad de 25 años. Joachim E. Berendt menciona que influyó en la llamada “segunda emancipación” del bajo

como instrumento musical⁴⁷. Como en su página de Internet lo indica, LaFaro Jazz Institute “basa su metodología en los valores de la tradición oral africana y el desarrollo de un sonido y estilo propios que resulten de aprender a escuchar, imitar, entender y practicar. Nuestra visión central es que estudiante y maestro construyan una estrecha relación académica y humana para que el alumno asimile los conocimientos y la experiencia de su maestro de forma intuitiva e intelectual.”⁴⁸

Hay que recordar que el jazz fue desarrollado en sus inicios por la comunidad Afroamericana que residía en Estados Unidos. Al ser un sector marginado y discriminado, carecía de formas de enseñanza consagradas por la tradición occidental como las academias.

Asimismo, hace referencia a la importancia que para el instituto representa el alumno: “es importante respetar los tiempos de aprendizaje y la personalidad de cada estudiante, por lo que no se sigue un programa fijo. El maestro ayudará a diseñar un plan de trabajo basado en los talentos y las carencias del alumno para que este aprenda el lenguaje del Jazz dentro de su individualidad.”⁴⁹ Dentro de la enseñanza musical, incluso en las distintas corrientes pedagógicas en general, existe un fuerte debate sobre este punto, entre ponderar los valores y fines de la institución educativa u otorgar mayor peso a la individualidad de los alumnos. Por tal motivo, puede considerarse a LaFaro Jazz Institute como un centro educativo autónomo, ya que sigue sus propios lineamientos de enseñanza.

Por otro lado, la misión del instituto es “brindar una educación integral a los músicos estudiantes de Jazz, para formar artistas que se desarrollen creativa y exitosamente dentro de la música contemporánea en México y el mundo.”⁵⁰

⁴⁷ Consultar la sección “El contrabajo” de Berendt, *op. cit.*

⁴⁸ www.lafarojazzinstitute.com

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

3.2. Medios de comunicación

Indudablemente los medios masivos de comunicación juegan un papel preponderante en la transmisión de cultura, en la formación de opinión pública e incluso como configuradores de ideologías.

3.2.1 Radio

Como parte esencial del jazz la radio ha sido un instrumento de difusión sumamente importante debido al gran alcance que éste representa. Si bien el debate entre la música presencial y la que no lo es puede ser discutido desde una multiplicidad de enfoques, se necesitaría un nuevo trabajo para dignificar su posición, cosa de la que se prescinde con la finalidad de evitar una desviación del tema. Sólo baste mencionar brevemente el trabajo realizado por uno de los máximos exponentes de la escuela de Frankfurt relacionado al tema mencionado con anterioridad.

Walter Benjamin expone en su trabajo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* el debate que se encuentra presente en la música y que bien es posible aplicar al jazz. Debido a sus características físicas, la música se encuentra circunscrita al tiempo y espacio, es decir, un cuerpo susceptible de producir sonido tiene un límite en cuanto a la duración y distancia de su sonido. Debido a ello, la música ejecutada en cierto momento y lugar se encuentra imposibilitada de ser escuchada por alguna persona al otro lado del mundo una década después. Si se consigue, es debido al avance tecnológico que posibilita el fenómeno. Ahora bien, según Benjamin esto representa un serio problema, ya que al trascender los límites naturales de la música con ayuda de la tecnología se pierde lo que llama "Aura; un entretejido muy especial de espacio y tiempo".

Como se mencionaba, reproducir obras musicales a través de la radio posibilita su acercamiento a las masas y si va acompañado de explicaciones de acuerdo a su

contexto de creación, se difunden también temas culturales, aunque la difusión de la música por sí misma representa difusión cultural.

En la Ciudad de México una radiodifusora de suma importancia para el mantenimiento de la cultura jazzística es Horizonte 107.9, la cual, hasta el día de hoy, tiene una trayectoria de 14 años. Perteneciente al Instituto Mexicano de la Radio, difunde distintos estilos relacionados al jazz, así como da cobertura a algunos eventos y festivales de jazz, a nivel nacional e internacional, como el Festival de Jazz de Montreal, el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, el Festival Internacional de Jazz de la Riviera Maya, Cumbre Tajín en Veracruz, el Festival Internacional JazzUV, y la Feria Internacional del Libro en Guadalajara.

Su ficha técnica indica las siguientes especificaciones:⁵¹

<p>Frecuencia: 107.9 mHz en frecuencia modulada (FM)</p> <p>Siglas: XHIMR</p> <p>Lema: Claridad informativa y todo el jazz</p> <p>Potencia aparente radiada: 30 000 watts</p> <p>Transmisión: 107.9 FM / 107.9 HD1 / Web</p> <p>A través de su señal digital escucha: HD1: Horizonte</p>	<p>Web: www.imer.mx/horizonte</p> <p>Correo electrónico: http://www.horizonte@imer.com.mx</p> <p>Teléfonos en cabina: 5601-0802 y 5628-1700, extensión 1716</p> <p>Aniversario: 15 de febrero</p> <p>Audiencia potencial: 8,605,239 radioescuchas</p> <p>Proporción de género: Hombres 80% mujeres 20%</p> <p>Población a servir: De 25 a 64 años</p> <p>NSE: ABC+/C /D+</p>
--	--

⁵¹ La intención de agregar la ficha técnica se basa en mostrar datos tales como la audiencia potencial, proporción de género y población a servir, de manera fidedigna a como Horizonte lo presenta en su página. Con la audiencia potencial, por ejemplo, se obtiene un acercamiento aproximado del nivel de audiencia al que la radio llega. Surge como relevante en tanto que lo que Horizonte clasifica y transmite como jazz, y más aún, aquello que no transmite, se ve reflejado en la opinión pública. Aquí se insiste en el poder abrumador de los medios de comunicación masiva en tanto configuradores de ideologías.

<p>HD2: Radio Ciudadana HD3: La nueva hora exacta Horario de transmisión: 24 horas Gerente: Lic. Germán Palomares Oviedo.</p>	<p>Área de cobertura: Distrito Federal, Estado de México, Hidalgo.⁵²</p>
--	--

Del mismo modo, contribuye con la apertura de un espacio para conciertos en vivo, en las instalaciones del Instituto Mexicano de la Radio (IMER), organizando temporadas de conciertos y algunos de manera aislada. Debido a su carácter público, tiene la posibilidad de atraer a un mayor número de asistentes por concierto, en comparación con otro de los pilares de la música en vivo, los clubes de jazz.

Natalia García es operadora técnica en Horizonte, lleva 4 años trabajando y explica que de acuerdo con el gerente en turno, “toma (la estación) un carácter distinto, debido al tipo de proyecto que cada uno de ellos lleva”. El actual gerente es Germán Palomares, uno de los más reconocidos comentaristas, presentadores y conocedores de jazz en la ciudad. Su llegada a Horizonte dio apertura a la difusión de proyectos de músicos mexicanos, en comparación a los dos gerentes anteriores, Nacho Acosta y Erick Montenegro. En la página de internet de Horizonte explican que al inicio, la estación no se especializaba en jazz y ofrecía una programación mixta (jazz, música del mundo y new age) para unos años más tarde, volcarse en su totalidad al género.

Otro punto que comenta Natalia es sobre el público que escucha la estación (otorgándole importancia de acuerdo al planteamiento de Silbermann).⁵³ Dice que el *target* de la estación es gente mayor, por lo tanto una parte de su programación son “clásicos” (Horace Silver, Art Blakey, Benny Goodman, Peggy Lee). Sin embargo, existe un amplio grupo de jóvenes escuchas que se identifican más con el jazz experimental que con los estilos clásicos. En la ciudad existen grupos

⁵² Recuperado desde: <http://www.imer.mx/horizonte/acerca-de-horizonte>

⁵³ Ver capítulo 1

musicales como Triciclo Circus Band, con una propuesta que combina jazz con reggae, polka, ska, cha-cha, entre otros. T´orus que mezcla jazz con hip-hop. Calacas Jazz Band que retoma el estilo Dixieland con un toque contemporáneo.

Un elemento importante se relaciona con la interacción que tiene la estación con su público. La “gente mayor” como dice Natalia, interactúa a través del medio clásico que es el teléfono. Los jóvenes lo hacen mediante las redes sociales. De esta manera, cuando se realizan convocatorias o invitaciones a concierto a través de las redes, puede verse reflejado en un mayor número de jóvenes asistentes.

Con respecto a la función que cumple la radio en la ciudad comenta que para los músicos mexicanos es sumamente importante. Ya sean músicos nuevos como de generaciones pasadas, la estación es un medio que les da la posibilidad de difundir ampliamente su proyecto, ya que ha sido la única estación dedicada al género. Comenta que además de Horizonte, hace tiempo existió una estación llamada Jazz FM (perteneciente a Grupo Fórmula) pero que nunca transmitían jazz nacional, debido a que “no existía el jazz nacional”. También en MVS existía un programa que transmitía los domingos. Ibero 90.9 transmite un programa que se enfoca en las nuevas tendencias del jazz a nivel nacional e internacional.

Natalia fue influida en el jazz desde pequeña, gracias a su mamá que escuchaba principalmente rock y jazz. Durante ese período escuchaba lo clásico del jazz Frank Sinatra y algunos estándares como *Take Five*. Una vez que entró a horizonte conoció el jazz gitano, música balcánica y otros estilos relacionados al género. Su definición de jazz es “libertad y absoluta locura”. Trabaja en la estación no por dinero, sino por amor al arte, ya que coincide con un conocido suyo que le comentaba que “en el jazz no hay dinero” y para eso estaba “la banda” y “el pop” haciendo referencia a las estaciones que dedican su programación a estos géneros.

3.2.2 Contratiempo Jazz

Contratiempo Jazz es un portal de Internet dedicado a la difusión de noticias de la escena en la Ciudad de México. Cuenta con una sección de entrevistas realizadas a los más destacados y reconocidos músicos de la ciudad (Ingrid Beaujean, Daniel Wong, Aron Cruz, Hernán Hecht, Adrián Escamilla, Iraida Noriega). Reúne información y publica semanalmente una agenda con los conciertos programados de miércoles a martes (se publica todos los miércoles). Esta idea surgió a partir de que Efraín Alavez, fundador del proyecto, decidiera hacer pública la agenda de eventos que realizaba para sí mismo.⁵⁴

Cuenta también con un directorio de lugares que abren su programación al jazz en la Ciudad de México, enumerando 25 recintos como foros, escuelas, cafés, restaurantes, centros culturales y teatros. Muchos establecimientos quedan fuera de esta lista y los propósitos de cada uno de ellos puede variar, como por ejemplo, existe una gran diferencia en la función y la dinámica entre la sala de conciertos de la ESM y un restaurant como El Convite, sin embargo lo que une recintos tan opuestos en su dinámica y propósito es la apertura de un espacio a los jazzistas para exponer ante un determinado público su música.

Contratiempo es uno de los máximos difusores de noticias y actividades que contribuye de manera activa en la escena, presenciando un sinnúmero de conciertos y capturando en imágenes algunos de los momentos de conciertos, incluso de talla internacional. Como medio de información juega un papel importante en la articulación entre el acontecer de la cultura en la ciudad y aquellas personas interesadas en el tema.

En la sección de entrevistas un pequeño número de ellas ha sido difundido como un adelanto de un libro titulado *Jazz y la Ciudad de México* escrito por Luis Jesús

⁵⁴ Esta información me la proporcionó el mismo Efraín cuando nos conocimos al término de un concierto de T'Orus realizado en un bar llamado El Imperial, ubicado en la Colonia Roma.

Galindo y Liliana Ramírez⁵⁵. Su principal propósito es mostrar cómo observan, perciben, sienten y viven los músicos de jazz la Ciudad de México.

3.3 Master Class

Recordando que el objetivo principal de este trabajo es la comprensión y explicación tanto del jazz como institución social y la socialización del comportamiento por parte de los individuos que la constituyen, se identifica como punto esencial las instituciones educativas, siendo estas por excelencia las escuelas de formación musical. Sin embargo, sería ingenuo pretender que son las únicas gestoras y mantenedoras de la formación de los individuos. Existe también la educación informal del jazz, es decir, que no se encuentra sujeta a una sistematización educativa mediante escuelas, exámenes, calificaciones, créditos y demás elementos característicos de la escolarización. Las llamadas *Master Class* sugieren un interesante ejemplo de dicha educación informal, las cuales, como se ha mencionado con anterioridad, son sesiones esporádicas de clases impartidas por músicos comúnmente reconocidos en el mundo del jazz.

Aprovechando el contexto de coincidencia del desarrollo del trabajo con el desarrollo de las actividades jazzísticas en la ciudad, se tomó la decisión de visitar la Master Class de Dan Nimmer, organizada por DeQuinta Producciones en el Centro Cultural Roberto Cantoral. DeQuinta Producciones es una empresa que comenzó sus actividades en el año 2010 y en 2013 realiza un convenio con Jazz At Lincoln Center para presentar la primera serie de conciertos y Master Class, misma se repite en los años 2014 y 2015 (NY Jazz All Stars). A pesar de que muchos de los músicos que se presentan en el ciclo no son mexicanos, es de

⁵⁵ Liliana es socióloga de formación. Nació en la Ciudad de México pero radica en Medellín, Colombia.

destacarse la contribución de actividades que DeQuinta realiza en la Ciudad de México y otras ciudades del resto del país.

Dan Nimmer nació en 1982 en Milwaukee, Wisconsin. Según la información de su sitio en Internet⁵⁶, comenzó a tocar piano *by ear* (*de oído o líricamente* como suele ser llamado). Estudió piano clásico y con el tiempo se interesó por el jazz al mismo tiempo que comenzó a tocar en Milwaukee, para después mudarse a estudiar música en la Universidad del Norte de Illinois.

A la llegada al Centro Cultural Roberto Cantoral, el primer recibimiento es por parte de la mesa que confirma el registro previo a través de internet o registra a quienes no lo están, único requisito para acceder a la actividad. Nos otorgan propaganda sellada del concierto que más tarde se realizará ahí, mencionando un descuento del 40%, así como una pequeña encuesta para ser entregada al término de la actividad.

Tras una breve espera en la antesala y en cuanto entro a la sala de conciertos, salta a la vista la distribución común en el escenario de los instrumentos: del lado izquierdo del escenario, concebido desde las butacas, el piano ligeramente ladeado desde donde el minucioso pianista, que en ese momento ocupe un rol de público, puede observar la técnica de ejecución del pianista en el escenario. En el centro del escenario se ubica el contrabajista, quien debido a la peculiaridad de su instrumento posee una mayor libertad de movimiento para intercambiar miradas con el pianista a su derecha y el baterista a su izquierda. Finalmente, y en la extrema derecha (sin aludir a la política) se ubica el baterista, con el *drumset* ligeramente inclinado de tal manera que su mano derecha apunte al pianista cuando ejecuta sobre el platillo o *ride cymbal*, pieza fundamental del set en el jazz, para poder observar con facilidad a sus compañeros: la comunicación visual lo es todo.

Los músicos afinan algunos detalles mientras ingresamos y a través del auditorio va y viene quien sustentara dos funciones clave en la dinámica, acercar el

⁵⁶ www.dannimmer.com

micrófono al público que interroga y traduce a Dan un par de preguntas hechas en español: la única palabra en español por parte del pianista con una pronunciación cómica fue “dinero”.

Alguien sube al escenario, da algunas indicaciones y agradece al público, posteriormente los músicos comienzan con una pieza como introducción. En seguida, Dan toma la palabra y comienza sugiriendo a todos aquellos que son músicos “amar” el jazz y escuchar el mayor número posible de discos del género. La imitación en la ejecución de los “grandes músicos de jazz” es una práctica y recomendación común debido al elemento “libre” del género, en comparación con la ejecución clásica, donde la improvisación se encuentra supeditada a las indicaciones escritas en la partitura: intensidades. Con la finalidad de desarrollar un lenguaje propio en la ejecución dentro del jazz, un primer paso es la imitación del otro, o mejor aún, de los otros; esto con el tiempo forja un lenguaje propio, una interpretación personalizada en el instrumento.

Dan abre el diálogo y soy el primero en preguntar. Ésta se enfoca en conocer la definición que él tiene de jazz. Dice que es un “tipo de música que le permite expresarse a sí mismo a través del instrumento.” Es un músico de pocas palabras y no ahonda en la definición, sin embargo, mucho más adelante, el contrabajista David Wong regresa al tema y define lo que para él son swing y jazz: “sentimientos humanos, emociones humanas” y complementa en decir que “el swing feeling es una creación humana, por eso la gente es capaz de sentirla.”

Los asistentes, muchos de ellos músicos (Dan pregunta quiénes de los presentes son músicos y se aprecian bastantes manos levantadas) comienzan a preguntar. La variedad de preguntas recorren temas como la improvisación, la carrera musical, la interacción (*interplay*), el momento de su vida en que ellos (Dan, David y Rodney) decidieron tocar jazz, la práctica del estudio, composición, imitación de grandes músicos, transcripción, la escena del jazz, entre otros temas.

En la dinámica de la Master Class indudablemente existe un aprendizaje de cómo tocar jazz, cómo ejecutar de manera idónea el instrumento, qué armonías utilizar,

qué escalas musicales al improvisar, qué ideas musicales combinar, qué tipo de técnica en piano, bajo, batería, guitarra, saxofón, trompeta o clarinete aplicar, tipos de instrumentos a utilizar, todo sobre el elemento meramente musical, tanto práctico como teórico. Sin embargo, como ocurrió con Dan Nimmer, el aprendizaje puede y suele ser también social, psicológico, filosófico, estético del género. Existe una socialización, además de cómo tocar, de cómo sentir, cómo escuchar, cómo transmitir el jazz, incluso cómo comportarse en el escenario, en los ensayos, en las relaciones públicas. Recuerdo que en alguna Master Class del bajista Pepe Hernández, destacaba la importancia de la responsabilidad profesional y argumentaba que los compañeros prefieren, mucha de las veces, tocar con alguien responsable en los ensayos y los eventos, que tocar con el virtuoso irresponsable, aquel que retrasa su llegada a los ensayos o el guitarrista que llega al concierto pidiendo afinador a otros músicos momentos antes de iniciar su participación. Estos patrones de comportamiento condicionan el actuar de los músicos y regulan así el orden social en el ámbito musical.

Tras casi una hora de preguntas, uno de los participantes pregunta a Rodney cuestiones sobre la función de la tarola en el jazz (función del *comping*) y Rodney lo invita a subir al escenario al saber que es baterista. Explica que la batería “es un instrumento dentro de la sección rítmica” y debe existir un diálogo a través del *comping* con el bajo y el piano, ya que “es un lenguaje”. Rodney le pide tocar un ritmo y con una mirada, le pide también a David y a Dan comenzar a tocar, quienes lo hacen sobre la base rítmica de la batería. Ejecutan una progresión de blues la cual es tocada dos veces (cada progresión de blues contiene 12 compases). Mientras mantiene la base rítmica, Rodney toma la mano izquierda del chico y comienza a asestar golpes en la tarola, formando frases rítmicas, a manera de preguntas (*comping*) que son respondidas por las notas de la mano derecha del pianista, a la vez que su izquierda sostiene la armonía, en tanto el bajo ejecuta un *walking*⁵⁷. Este episodio imprime un dinamismo a la Master Class, así como una interacción más profunda con el público. Los nervios que me

⁵⁷ Consultar glosario.

abordaron al notar que Dan Nimmer y David Wong tocarían sobre la base rítmica que Rodney me pidió tocar, complicaban tanto el *comping* como sus explicaciones en inglés, a pesar de los años de estudio del idioma. Nervios como aquella vez que toqué en mi primer recital de música. Finalmente Dan despide al público y agradece su asistencia.

Como se ha mencionado con anterioridad, la Master Class como forma de educación no sistemática o formal, en oposición a la escuela de música, es una práctica que dentro del jazz se ha objetivado; se tiene establecida una dinámica, duración promedio, prototipo de expositores y asistentes. Puede ser una forma exclusiva de aprendizaje (aunque difícilmente) a la vez que complementaria para aquellos que se encuentran inscritos en alguna escuela de música. Es pertinente mencionar que muchos músicos son autodidactas y la falta de educación formal no merma su talento. No se pretende de ninguna manera, aunque una gran parte del imaginario colectivo así lo crea, tomar la educación formal como el canon por excelencia de la formación musical. Recordando a Silbermann, la función del sociólogo no es juzgar los estilos musicales, ni mucho menos jerarquizar en función de su estética, así como aquí no es la intención jerarquizar los tipos de educación, sino analizar la realidad de la escena del jazz, la cual incluye la formación musical, sea ésta formal o informal.

3.4 Taller de apreciación musical. Taller musical de Jazz.

José “Pepe” Alva Guzmán es un músico de 36 años formado en la Escuela de Bellas Artes de Naucalpan y la Escuela Superior de Música. Como baterista se desenvuelve principalmente en la escena de la Ciudad de México, además de impartir dos cursos en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán: Apreciación musical. Música clásica y jazz, así como el Taller musical de jazz.

Para Pepe, el jazz es “una música popular” debido a que muchos músicos se acercan a él de manera alterna a la academia y menciona la diferencia con los músicos del clásico. Menciona que lo popular es caracterizado por el “sentir propio” y así como el blues, cuyo origen es la expresión del alma, recuerda los orígenes del jazz. Sin embargo, el jazz contiene un elemento importante que lo diferencia de otros tipos de “música popular”, el recurso de la improvisación. Como se mencionaba con anterioridad⁵⁸, el estilo de Chicago impulsó la improvisación del solista dentro de las ejecuciones musicales colectivas. La improvisación dentro del jazz es tal vez su principal fundamento musical y ha existido en la inmensa mayoría de los estilos derivados del jazz a la fecha.

Durante el taller de jazz, donde se consiguió realizar algunas preguntas a Pepe, uno de los participantes intervino para mencionar que el jazz es una mezcla de ritmos, de las diferentes culturas que convergieron en Estados Unidos a finales del siglo XIX y menciona también que al jazz se le “empezó a llamar jazz cuando vino la improvisación.”

Más adelante, Pepe menciona que su función social es la difusión de la comprensión del jazz y la música clásica. Propone al grupo la promoción de más talleres, no sólo en la FES, sino en varios lugares, con la finalidad de aumentar la cultura musical y que se vea reflejado en un mayor auditorio en los conciertos de ambos géneros: “mi labor social con este curso es que ustedes, cada uno, se vaya a casa y que transmita esa semilla.”

En el capítulo primero de esta tesis se aborda el concepto de institución social, y en su definición se argumenta que es un conjunto de relaciones sociales y comportamientos recíprocos de un grupo de sujetos, cuya actividad se encamina a conseguir un fin socialmente relevante. Si partimos del jazz como institución social, una de sus actividades, el taller de apreciación musical, se encamina a la acumulación de capital cultural en aquel grupo de personas que están escasamente inmersos en el jazz, ya que no forma parte de un plan de estudios a nivel licenciatura o cualquier otra actividad dirigida a los profesionales de la

⁵⁸ Consultar el apartado 2.2 “Historia del jazz en Estados Unidos” presente en el capítulo II

música, sino que está dirigido a personas que muestran un interés particular por la cultura jazzística y musical. Los temas tratados en el taller son de aspecto general, donde se abordan explicaciones sobre conceptos como “estándar de jazz”, los fundamentos de la música (armonía, melodía y ritmo), historia general de la música europea y el jazz; cuestiones que se da por supuesto, un profesional del tema domina a cabalidad. No cabe duda que el taller goza de amplia importancia para, como se mencionaba, incrementar el acervo de conocimientos culturales de la sociedad, en ello radica su relevancia social.

También se aborda el tema del orden que se guarda, por parte de los músicos, durante un concierto. En la situación de un palomazo o Jam Session, existe una dinámica establecida, diferente a la de un concierto o un recital de música. Las Jam Sessions son caracterizadas por la libre improvisación de músicos que confluyen en un mismo recinto. A pesar de no conocerse, los músicos en la jam suben al escenario e interpretan, por lo regular, estándares de jazz, siempre con elemento característico de la improvisación. Sin embargo, la estructura musical que se guarda de la pieza a interpretar queda fija de antemano: tema, improvisaciones y tema. Dependiendo del nivel de los músicos, puede romperse esta estructura y agregar una introducción, algún puente, algún *outro* o invertir el orden de los solos, los cuales se suceden, por lo general, en función del orden de improvisación: instrumentos melódicos, armónicos y rítmicos. Pepe menciona que todo aquel músico que participa en la jam debe conocer la progresión musical, la cual no es más que la sucesión de acordes de una pieza en particular (progresión de blues, progresión II-IV-V, progresión por cuartas o progresión por quintas, sólo por mencionar algunas de las más usuales), ya que es en función de ella sobre la que el solista improvisará. Menciona también que si algún músico interrumpe la progresión, dejando al solista a medio improvisar puede constituir una falta que puede acarrear consecuencias musicales desastrosas o bien, puede evolucionar en ese momento y hacerse parte de la misma improvisación.

En cuanto a mi experiencia en pláticas con otros músicos la interrupción de un solo puede ser penalizada con el rechazo hacia el músico en futuras

presentaciones. Al igual que los valores como la responsabilidad en los ensayos, puntualidad en conciertos y demás, los valores a la hora de ejecutar una pieza se muestran como constitutivos de la persona y quien no cumple con ciertas normas sociales como las anteriores, puede ser sustituido por algún otro músico. Ya lo mencionaba Pepe Hernández, que muchos músicos prefieren invitar a tocar al responsable a pesar de ser un ejecutante promedio, antes que invitar al virtuoso irresponsable.

Al término de la clase, inicia el Taller musical de jazz, el cual es un ensamble musical donde se tocan algunos estándares de jazz. Previo al inicio del ensamble, los músicos hacen ejercicios de calentamiento. En el saxofón se escuchan fragmentos incompletos de All of me. Una mujer, al parecer cantante, se apoya de intervalos musicales grabados en su celular con la intención de imitarlos. En el ensamble hay también armónicas, dos bajos eléctricos, dos guitarras acústicas, un clarinete y un par de violines.

Tras afinar en colectivo, comienzan tocando una pieza. Pepe explica y corrige algunos detalles a la vez que mantiene una ejecución matizada en la batería. Posteriormente interpretan Summer Time con un ritmo afrocubano y una pieza más para terminar el ensamble. Algunos de los intérpretes muestran mayor nivel que el resto de sus compañeros, desenvolviéndose con soltura en los solos, pudiendo encontrar incluso a aquellos que con dificultad tocan alguna escala mayor o ubican en su instrumento las notas musicales.

Las clases impartidas bajo la modalidad de taller contribuyen a la socialización de ciertos principios básicos para incluirse dentro del mundo del jazz. Por un lado, tenemos los principios teóricos y conceptuales que no son más que herramientas para la mejor comprensión de las características del jazz. Este taller (Taller de apreciación musical) puede ser presenciado sin la obligación de tener una destreza técnica en algún instrumento musical, a diferencia del segundo (Taller musical de jazz). De ahí se sigue que es un taller dirigido al público inicial, debido a los temas y conceptos tenidos como elementales dentro de la comunidad de jazzistas. Con esto vemos que la demanda del público como participante

fundamental en la institución del jazz es legítima en tanto sabedores de la necesidad de incrementar su cultura jazzística. En la medida en que se difundan talleres de apreciación musical tanto por las instituciones encargadas de enseñanza, así como aquellos talleres que puedan surgir a partir de la organización misma de la sociedad y de forma independiente, se incrementará el capital cultural en un mayor número de personas y con ello su asistencia a conciertos, así como despertará un mayor interés por la práctica musical.

Por otro lado, tenemos el taller musical, el cual se enfoca en mayor medida a la ejecución instrumental de estándares de jazz. Ahí se manejan conceptos que como se mencionaba con anterioridad,⁵⁹ constituyen el vocabulario objetivado que permiten la comunicación entre músicos. Se hablan conceptos como escalas para la improvisación. Aquel que domina teóricamente y en su ejecución, tanto la escala mayor como la escala menor natural, puede comenzar a improvisar en un estándar de jazz. Pepe le pregunta al violinista si conoce la escala mayor y le pide que improvise, y a pesar de que se muestra inseguro y temeroso, al final de su improvisación varios de sus compañeros le dan muestras de felicitaciones al escuchar algunas buenas ideas musicales.

Aquí sobresale el elemento de la socialización del conocimiento propio del jazz que bajo la modalidad de taller se realiza con un enfoque al público como a los ejecutantes o artistas por usar una expresión de Silbermann, independientemente del grado de complejidad de su ejecución.

⁵⁹ Ver el apartado 1.3.2 “Internalización de la realidad jazzística” presente en el Capítulo I.

Conclusiones

Con el presente trabajo de investigación se aborda al jazz como una institución social que en su vasta complejidad conserva una dinámica que le permite mantenerse vigente a lo largo de su biografía, no sin experimentar cambios internos que enriquecen y vuelven más complejas sus relaciones, sus cristalizaciones y proliferan sus roles en la medida en que se desarrolla, así como las interacciones entre sus miembros se sostienen muchas veces con ciertas normas sociales que ellos mismos dan forma.

En un inicio, la propuesta de Alphons Silbermann nos ayuda a delimitar el quehacer del sociólogo dentro de la música con el propósito de no perderse en el mar de posibilidades de investigación que la simple música permite. Con su concepto de experiencia musical permite el enfoque en los fenómenos que deben ser objeto de estudio de la sociología, independientemente de la escuela de pensamiento por la que se acerque el investigador. Por otro lado, también contribuye al acercamiento a los tres elementos constitutivos de la experiencia musical: artista, obra y público. Para la mejor comprensión del fenómeno social de la música, es necesario tomar en cuenta dichos elementos, analizarlos tanto separadamente pero siempre con miras al análisis de su interacción.

Notamos que con respecto a un estándar de jazz (obra), la interacción entre los músicos (artistas) durante una Jam Session, su proceder en la improvisación sigue ciertas normas instituidas de antaño, como la fundamental y más elemental que es el conocimiento de ciertas habilidades técnicas y conocimientos musicales básicos para que se dé una exitosa ejecución. Ya lo mencionaba Pepe Alva al explicar el conocimiento de la progresión que cada solista debe tener, para saber en qué momento comienza y cuando termina su improvisación. Éstos son conocimientos establecidos de antemano que quien acude por primera vez como escucha puede pasar por alto e ignorarlos, pero que dan sentido a la buena ejecución y a su continuidad.

En el capítulo uno se trata el tema de la institucionalización de la vida cotidiana de un grupo de personas con miras a obtener una meta común. Berger y Luckmann nos permiten profundizar en este tema y explican lo que ellos llaman cristalización o el carácter de coseidad relacionado al ejemplo mencionado más arriba. Se considera como cristalizado a un conjunto de prácticas sociales, y en el conglomerado de sujetos relacionados al jazz, así como a la música en general, dicha cristalización se da con naturalidad. Las prácticas cristalizadas permiten el ahorro de energía para el objetivo común, evitan el cuestionamiento ¿qué debo hacer ahora? Y canalizan los esfuerzos al perfeccionamiento de la práctica musical. Esto mismo sucede en los sectores contingentes constitutivos de la institución social del jazz: escuelas de música, radiodifusoras, clubes de jazz. Todos ellos forman un conjunto vital que dan mantenimiento al jazz como un género musical diverso en sus manifestaciones. Pueden estar, y de hecho lo están, relacionados a otras instituciones sociales donde cumplen diversas funciones que parecerían muchas de ellas (instituciones sociales), ser entre sí totalmente indiferentes o ajenas la una a la otra, sin embargo se yuxtaponen para mantener su propio rumbo.

Un elemento que se considera muy importante en este trabajo de investigación es la definición por parte de los actores insertos en la institución jazzística, sobre lo que se consideran los elementos en torno de los que llevan a cabo su actuación. Uno de los términos fue el concepto “jazz”, ante el cual se expresaron diferentes definiciones, de acuerdo al rol que ocupan cada uno de los informantes dentro del campo.

Informante	Rol	Definición
Dan Nimmer	Músico	<i>tipo de música que le permite expresarse a sí mismo a través del instrumento</i>

David Wong	Músico	<i>sentimiento humano, emoción humana</i>
Natalia García	Operador técnico	<i>libertad y absoluta locura</i>
Pepe Alva	Músico y docente	<i>una música popular</i>

Resulta interesante que ninguno de los músicos dio una definición técnica o puramente musical. Tres de ellas hacen referencia al estado emocional o las posibilidades de expresión a través del jazz, pudiendo agregar que más adelante durante la charla, Pepe complementó diciendo que la música popular es caracterizada por el sentir propio. Dos coinciden en la palabra música, aunque puede interpretarse que los cuatro informantes hacen referencia al jazz como un género musical.

Lo rescatable aquí es la relación del género como un tipo de música que permite una expresión personal y espontánea; individual y colectiva a través del elemento de la improvisación. El desenvolvimiento sonoro del improvisador es recibido por el escucha como una expresión de este tipo, para lo cual es necesario un adiestramiento auditivo que permita una mejor comprensión. Con esto no se pretende dar a entender que un oído escasamente adiestrado o una mente poco imbuida en teoría musical sea incapaz de disfrutarlo, sin embargo, el conocimiento intensifica el goce.

Cada una de las definiciones manifestadas con palabras propias por los informantes es una definición que han interiorizado durante su transitar por el mundo del jazz, es la expresión subjetiva de su percepción individual que gravita en torno al sentimiento y emociones que despierta el género. No resulta fortuito que ninguno de ellos se haya remitido a una definición puramente teórico-musical, ya que el jazz representa una ruptura, hasta cierto punto, con respecto a la rigidez de la música académica y donde constantemente se acentúa la originalidad y espontaneidad del arte en general y la música en particular.

Finalmente, el jazz como campo cultural específico se mantiene a sí mismo como una realidad objetiva debido a la inercia de actividades que se realizan en los diversos espacios que lo conforman. En la Ciudad de México su actual nivel de desarrollo es el más elevado que se haya tenido debido a la gran cantidad de clubes, restaurantes, escuelas de música, revistas, festivales, radios, grupos musicales y demás elementos constitutivos. La necesidad de actividades culturales crece con su oferta, debido a que surgen nuevas maneras de explorar el jazz como una cultura que si bien no es propia del país, está consiguiendo caracterizarse de la de su lugar de origen y la de otros países, imprimiendo su propio sello. Esta es una peculiaridad del género que debido a sus principios de improvisación permiten su experimentación con elementos culturales diferentes, aunque bien se podría argumentar que el elemento de innovación corre a cargo de lo social, lo cual entendemos que no es un elemento rígido e inmutable, sino que goza de una alta capacidad de dinamismo. Es por ello la complejidad de su medición, estandarización y clasificación que lleva al presente trabajo a conducirse por una metodología más cercana a lo cualitativo.

Por otro lado, la socialización de sus normas y principios dentro de la comunidad que lo conforma, permiten su continuidad no sin experimentar cambios. Es de notarse que la socialización se encamina de diversas maneras y con enfoques distintos. Por un lado, se puede tomar como ejemplo a la radio y las revistas que acercan al público las creaciones artísticas de los músicos en la ciudad. El trabajo de difusión que realizan permite el conocimiento de los conciertos y presentaciones de los músicos, así como otro tipo de información que resulta relevante para la comunidad. Sin embargo también la socialización se presenta para aquellos que pretenden convertirse en profesionales de la música a través de la academia, adquiriendo conocimientos más complejos y profundos de la cultura, tanto musicales como históricos y sociales. La sistematización del aprendizaje permite un mayor grado de especialización y calidad en el tipo de artista que se forma. Pero la formación de jazzistas no es exclusiva de la academia, de ninguna manera, ya que existen múltiples medios de formación para el músico. Academizar la enseñanza conduce a un tipo de formación acorde a los planes de estudio. Si se

pretende enfatizar en el estilo Bebop, se dedicará un mayor número de materias relacionadas a su formación, materias prácticas y teóricas, donde se incluyen las sociales: historia, por ejemplo. Si se pretende un énfasis en el free jazz, ocurre lo mismo. Es cuestión del tipo de formación que el individuo elija, así como el sector social, hacia donde se deben encaminar tanto los objetivos como el método de enseñanza.

Glosario

Acento. Golpe de mayor intensidad, con respecto a otros golpes, ejecutado en el instrumento.

Acorde. Superposición de tres o más sonidos por intervalo de terceras.

Armonía. Parte de la música que estudia la formación y combinación de acordes.

Compás. Unidad de medida cuya función es la división del tiempo en la música.

Comping. Proviene de las palabras en inglés *company* o *complement*. Ejecución espontánea en la tarola en estrecha relación con el conjunto de instrumentos en jazz. El comping se utiliza como forma de “llenar” los huecos dejados por el solista, así como para alentarlos en su ejecución.

Contrapunto. Concordancia armoniosa de voces contrapuestas.

Escalas. Conjunto de notas ordenadas de manera ascendente, idóneamente relativas a un centro tonal.

Paradiddles. Conjunto de golpes de manos fundamentados en la combinación de golpes sencillos y golpes dobles (*single strokes* y *double strokes*). Existe un tipo de paradiddle fundamental DI-DD-ID-II (donde D corresponde a mano derecha e I corresponde a mano izquierda). Los dos primeros golpes DI corresponden a golpes sencillos y los dos siguientes DD corresponden a golpes dobles. El siguiente grupo de cuatro golpes ID-II sólo es la inversión del primer grupo.

Riff. Es un término musical usado en la música contemporánea el cual alude a una idea musical. Es una melodía básica que con frecuencia se repite durante una pieza musical.

Síncopa. Es un ataque musical ejecutado en tiempo débil del compás y prolongado a otro tiempo débil del mismo u otro compás, inhibiendo el acento natural del tiempo fuerte que yace entre ambos.

Solfeo. Parte de la música que enseña la lectura de las notas musicales, así como la apreciación del sonido que representan

Tarola. Tambor constitutivo fundamental de la batería (*set drum*) hecho de metal o madera. Su sonido característico se atribuye a la maquinaria especial que permite a su parche de resonancia un contacto constante con una serie de hilos de metal.

Tresillo. Es una figura rítmica de un grupo tres golpes. Una de ellas, el tresillo de octavo es la ejecución de tres golpes distribuidos equitativamente en un tiempo del compás.

Walking. Línea de bajo compuesta de notas no sincopadas y de valor semejante (cuartos).

Bibliografía

Benjamin, Walter (2013), *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Amorrortu, Argentina.

Berendt, Joachim E. (1986), *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*, Fondo de Cultura Económica, México.

Berger, Peter y Luckmann, Thomas (2001), *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Argentina.

Bourdieu, Pierre (2007), *El sentido práctico*, Siglo XXI, Argentina.

Bresciano, Juan Andrés, *Investigar en humanidades. Pautas metodológico-técnicas para el diseño y la presentación de proyectos*, Editorial Psicolibros, Uruguay.

Clayton, Peter et.al (1991), *Jazz. Guía Alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz*, Taurus, Argentina.

Durkheim, Emile (2011), *Las reglas del método sociológico*, Ediciones Coyoacán, México.

Elias, Norbert (1991), *Sociología de un genio*, Ediciones Península, España.

Finnegan, Ruth (2001) "Senderos en la vida urbana", en *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Trotta, España.

Gallino, Luciano (2011), *Diccionario de Sociología*, siglo XXI editores, quinta reimpresión, Distrito Federal, México.

Hammersley, Martyn, et. al., (1994), *Etnografía. Métodos de investigación*, Ediciones Paidós, España.

Hernández Sampieri, Roberto *et.al*, (2006), *Metodología de la investigación*, Mc Graw Hill, 4º edición, México.

Lincoln Collier, James (1995), *Jazz. La canción tema de los Estados Unidos*, Diana, México.

Moncada García, Francisco (1995), *Teoría de la música*, ediciones framong, México.

Pardinas, Felipe (1973), *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*, Siglo XXI, 11º impresión, Mexico.

Tójar Hurtado, Juan Carlos (2006), *Investigación cualitativa. Comprender y actuar*, La Muralla, Madrid, España.

Williams, Martin (1990), *La tradición del jazz*, Taurus, España.