





Comuniconomía del Jazz en México



Comuniconomía del Jazz en México



**LUIS JESÚS
GALINDO CÁCERES**



innovación editorial lagares
M E X I C O

“Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del <<Copyright>>, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendiendo la reprografía y el tratamiento informático”.

Comuniconomía del Jazz en México

© 2024, Luis Jesús Galindo Cáceres

D.R. © 2024 por Innovación Editorial Lagares de México, S.A. de C.V.

Rosas 316 PB

Fracc. La Florida

Naucalpan, Estado de México

C.P. 53160

Teléfono: (55) 5240- 1295 y 96

www.lagares.com.mx

email: editor@lagares.com.mx

Twitter: @LagaresMexico

facebook: facebook.com/LagaresMexico

Instagram: instagram.com/lagaresmexico

Portada y diseño: Miguel Chehaibar

Cuidado Editorial: Norma Macias

ISBN: 978-607-410-831-6

Primera edición: abril, 2024

IMPRESO EN MÉXICO / PRINTED IN MEXICO



**PARA QUE SIGAN SONANDO FUERTE
LAS PALABRAS**

<https://piedraycampana.wixsite.com/editorial>

Email: piedraycampana@gmail.com

Facebook: Piedra y campana



ÍNDICE

NOTAS INICIALES	P. 11
Sobre el jazz y la Comuniconomía en un proyecto de jazz.	
CAPÍTULO UNO	P. 21
PROYECTO DE COMUNICONOMÍA DEL JAZZ EN MÉXICO	
Apuntes generales de introducción.	
CAPÍTULO DOS	P. 41
COMUNICONOMÍA DEL CLUB DE JAZZ	
El lugar de encuentro cotidiano entre músicos y públicos Con el caso ejemplar del Moser Café Kultur de la Ciudad de Querétaro.	
CAPÍTULO TRES	P. 89
COMUNICONOMÍA DEL FESTIVAL DE JAZZ EN MÉXICO	
Con el caso ejemplar del Festival Internacional de Jazz de Pachuca, Hidalgo.	
CAPÍTULO CUATRO	P. 111
COMUNICONOMÍA DEL JAM	
La formación de la comunidad entre músicos, empresarios y públicos. Con el caso ejemplar del Pizza Jazz Café en la Ciudad de México.	
CAPÍTULO CINCO	P. 135
OTROS COMPONENTES DE COMUNICONOMÍA DEL JAZZ EN MÉXICO	
La formación de los músicos, los ensambles y los proyectos, los medios de difusión, los lugares alternos al evento musical.	

CAPÍTULO SEIS

P. 161

LA CULTURA DL JAZZ

El crisol y la forja de la vida del jazz. Entre la ecología social, y los usos y costumbres.

CAPÍTULO SIETE

P. 201

NOTAS FINALES

Ideas, apuntes, imágenes, para conformar una visión psobile de la escena del jazz en México y su situación.

BIBLIOGRAFÍA MÚSICA

P. 227

Programa Ingeniería en Comunicación social de la Música.

NOTAS INICIALES

Sobre el jazz y la Comuniconomía en un proyecto de jazz

Después de toda una vida de melómano del jazz, por circunstancias personales, tuve la oportunidad de acercarme a la escena del jazz en la Ciudad de México a lo largo de las dos primeras décadas de este siglo. Al principio era sólo el deseo de escuchar la música en vivo, después fue el gusto de volver a escuchar a ciertos proyectos que me habían gustado en particular, y luego fue la curiosidad de conocer nuevos lugares y nuevos proyectos, sobre todo de los jóvenes. El resultado, unos meses después ya estaba acudiendo a conciertos en vivo por lo menos una vez a la semana. Después de un tiempo ya eran dos o tres conciertos a la semana, y hacia el final de la primera década ya era un concierto diario, a veces más de un concierto al día los fines de semana. Al finalizar la primera década del siglo tenía un conocimiento de la escena del jazz en la Ciudad de México que nunca imaginé. Todo fue sucediendo sin pensarlo mucho, las circunstancias laborales y personales lo fueron permitiendo.

Mi discoteca personal crecía y crecía, quise completarla con todo lo que había escuchado alguna vez y deseaba tener en disco para recordar y volver a gozar, el programa de la colección de discos se fue complejizando, era aún la época de los discos compactos, no era fácil, la distribución comercial no era fluida, aquella era una labor de búsqueda constante. Con el afán coleccionista al iniciar la segunda década de este siglo empecé a grabar los conciertos a los que acudía. Mi relación con la escena se siguió incrementando, saludaba a los músicos y a otros integrantes del medio que fui conociendo. Inició en aquel entonces el proyecto de Contratiempo Jazz el periodista y divulgador Efraín Alavez. En alguna charla al

terminar un concierto en un club de jazz en el centro histórico de la Ciudad de México, el Zinco Jazz Club, me acerqué a él a agradecerle la publicación semanal de la agenda, que me parecía algo extraordinario y necesario. Al mismo tiempo le comenté que hacían falta reseñas y crónicas, algo que ayudara a guiar a la emergente audiencia de los conciertos en vivo, que se multiplicaban por montones. Ahí quedó la cosa en ese momento. Semanas después volví a encontrarlo y a comentarle de nuevo sobre el portal de Contratiempo y sobre la necesidad de guías críticas e informadas sobre lo que estaba pasando en la ciudad en ese momento, un boom de proyectos y de lugares. Efraín me respondió entonces que me proponía que yo escribiera algo sobre lo que apuntaba. Me pareció posible, aunque nunca había hecho algo similar, el periodismo estaba lejos de mi vida profesional. Asistí entonces a mi primer concierto con la intención de hacer notas para un comentario por escrito, en Las Musas de Papá Sibarita en Ciudad de México, un restorán de comida italiana que tenía una cartelera de jazz por las noches, la presentación del primer disco de Aarón Flores, un joven y talentoso guitarrista. La idea inicial fue reseñar primeros discos de los proyectos emergentes en la ciudad. Ese concepto me entusiasmaba mucho, era mi gusto personal preferido como aficionado al jazz en vivo, proyectos nuevos. Y así empecé una relación con Efraín y Contratiempo Jazz que ya dura diez años.

La coartada de escribir sobre el jazz que se estaba haciendo en esos años en la Ciudad de México me construyó como un investigador sobre el asunto, empecé a hacer entrevistas, a leer, a indagar, a estar muy cerca de todo lo que pasaba en la ciudad. Y, por otra parte, empecé a hacer lo mismo en las ciudades que visitaba por proyectos de trabajo de otro tipo, mi oficio profesional como ingeniero social, Tijuana y Monterrey en el norte, pasando por Durango y San Luis Potosí. Ciudad

Juárez, Zacatecas, Aguas Calientes, Guadalajara, Colima, Querétaro, Puebla, Cholula, Veracruz, Oaxaca, Cuernavaca, Pachuca, Toluca, Morelia, Acapulco, Tlaxcala, Tehuacán, Xalapa, y así diciendo, muchas ciudades del país. A todos los lugares a los que llegaba por motivos laborales también los estudiaba como escena del jazz, haciendo entrevistas y muchas notas. Lo mismo hacía cuando me tocaba viajar fuera del país, sobre todo a Sudamérica y España. Me había convertido en un escritor de jazz casi sin sentirlo.

Como ingeniero social trabajé a lo largo de varias décadas en una infinidad de proyectos en México y en diversos países de América y Europa. Ese es mi oficio básico, mi perfil de experto. Al estar trabajando en las indagaciones para las notas de Contratiempo Jazz se me ocurrió que sería interesante mirar a la escena desde un punto de vista de Ingeniería Social, sería un proyecto personal, sin asociación a ninguna institución, patrocinador o cliente. Hice un primer diseño, que después modifiqué varias veces, tal y como lo metodología de la Ingeniería Social lo propone, y de esa forma en los primeros años de la segunda década del siglo formalicé el proyecto de Ingeniería en Comunicación Social de la escena del jazz en la Ciudad de México, que tuvo un producto, un libro editado en el año dos mil diecisiete, del cual hubo una segunda edición corregida y aumentada unos meses después en el dos mil dieciocho.

En aquella primera etapa del proyecto titulado “El jazz nos hace mejores personas”, el énfasis fue el diagnóstico de la escena desde la perspectiva de la Ingeniería Social. Como resultado de ese diagnóstico ensayé algunas tecnologías de ingeniería social en la escena, ejercicio que no tenían la finalidad de un registro o publicación alguna, sólo eran un ensayo de Ingeniería Social como miembro participante de la escena, estatus adquirido por mi presencia continua en conciertos y eventos diversos, y mis notas para Contratiempo

Jazz. De acuerdo al programa metodológico inicié nuevas fases de trabajo, y con ello apareció la muy complicada fase de Comuniconomía, la cual partía de la experiencia en la Ciudad de México, mi sede como miembro de la escena, pero incluía al resto del país y mis notas sobre la escena de una multitud de localidades mexicanas y extranjeras.

El punto clave de toda esta experiencia fue la convergencia de dos condiciones, una personal y otra contextual. Por una parte, mi interés por la escena mexicana del jazz se fue incrementando a lo largo de los años de este siglo, a partir de una visión de melómano curioso por lo que estaba sucediendo con el jazz en México, y por otra, el crecimiento de la escena en todo el país, en particular en la Ciudad de México. Me interesaban como aficionado al jazz, sobre todo los nuevos proyectos, los nuevos personajes de la nueva música mexicana contemporánea, y como ingeniero social me interesaban los modelos de operación de las prácticas que permitían, posibilitaban, e inhibían, el desarrollo de la escena en todo el territorio nacional. Así que, de aficionado al jazz, me convertí en un parroquiano frecuente, en un escritor especializado, y en un ingeniero social comprometido en el asunto.

Al terminar la primera fase del programa metodológico de Ingeniería en Comunicación Social, el diagnóstico, y justo en el momento de publicar las dos ediciones del libro sobre el asunto, aparece el proyecto de la Red Nacional de Promoción y Difusión del Jazz en México. Conozco y entro en contacto con la red cuando acudo a un evento del JazzUV en Xalapa, una de las escuelas de jazz importantes en el país, el primer encuentro académico sobre el jazz realizado en México. En ese mismo evento inician las conversaciones con Diana Peña, gestora de la vida del jazz en la Ciudad de Colima, y productora de un programa diario sobre jazz en Radio Universidad de Colima. Acordamos impulsar a la red, otro proyecto de

Ingeniería Social, pero sobre todo armar un espacio en su programación semanal, los días viernes, bajo el título de viernes de Radio Jazz, día de presentación de notas por parte de miembros de la Red Nacional de Promoción y Difusión del Jazz en México. Llevo participando en este proyecto radiofónico varios años, desde el año dos mil diecinueve, como miembro del colectivo de Contratiempo Jazz. Para ese entonces mis notas no sólo son de nuevos discos, sino de todo tipo de discos del patrimonio de grabaciones del jazz hecho en México, además de notas sobre la historia del jazz mexicano, sobre los lugares, los personajes, los proyectos, en todo el país. Estos últimos años, antes y durante la pandemia, fueron de intenso trabajo sobre la escena del jazz mexicano actual y las escenas antecedentes. En ese impulso escribí notas largas para presentar discos en el cuadernillo interior de algunos discos compactos, organicé y realicé la curaduría de un ciclo completo de un año de conciertos de jazz para el área de extensión cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México en Guerrero, participé en mesas redondas, en homenajes, en reuniones de diverso tipo, en programas de radio, dando entrevistas para diversos medios. En fin, para el final de la década pasada ya era un miembro reconocido de la escena del jazz mexicano.

En esta tercera etapa de lo sucedido en este siglo, la primera de aficionado, la segunda como escritor de jazz, y la tercera como analista e ingeniero, mi relación con la escena se incrementó cada vez más y más. En los últimos cinco años fui dejando mis conferencias y textos sobre otros asuntos, focalizándome más en el tema del jazz y la música contemporánea en México. He publicado varios artículos de investigación en revistas académicas, he dado conferencias, y participado en congresos, he asistido como analista a festivales de jazz en el país. Todo esto se interrumpió con la pandemia, lo que

permitió que el proyecto de Comuniconomía del jazz en México tomara forma en un texto, este libro.

La Comuniconomía es la fase más práctica del programa general de Ingeniería en Comunicación Social. Se trata de sintetizar los modelos de operación-articulación de las situaciones sociales que se atienden desde esta perspectiva. En pocas palabras, la Comuniconomía construye modelos de lo que hacemos en cualquier área de la vida social, identificando en particular lo que permite y promueve que ese tipo de vida social exista. El programa metodológico de la Comuniconomía parte de lo que los actores sociales directos hacen para que esa forma de vida esté presente entre nosotros, sistematiza esas experiencias, compara diversos casos, y con todo ello sintetiza un modelo general de cómo esa forma de vida opera en nuestro contexto social. Se supone que el conocimiento así adquirido puede ser muy útil para los propios actores sociales que lo alimentaron con sus visiones e información de diverso tipo, y para otros actores sociales que tienen prácticas similares sobre los mismos asuntos.

Así que me di a la tarea de construir el modelo de articulación general de la escena del jazz en México con la información que tenía a la mano hasta el momento de la pandemia y un poco después. En este sentido la propuesta de modelo es mejorable, y al no ser este un estudio exhaustivo en un sentido ortodoxo del programa metodológico para un proyecto de magnitud nacional, lo cual implicaría muchos más recursos y tiempo, aparece aquí como un ejemplo de lo que puede hacerse, y al mismo tiempo es una primera propuesta con la cual trabajar aplicaciones diversas útiles con los actores y protagonistas actuales de la escena del jazz en todo el país.

El trabajo de sistematización y escritura se desarrolló a lo largo de tres años, 2021, 2022, y 2023. No fue constante ni intensivo, pero si consistente y atento. El resultado es

este libro y la propuesta de los tres macro articuladores principales, el club de jazz, el festival de jazz y el jam y la sinergia de la comunidad del jazz, así como de los otros macro articuladores, los medios de difusión, la formación de jazzistas, de proyectos y de ensambles, la vida nocturna, y las muy importantes y básicas ecología y cultura del jazz en cada localidad.

El jazz no es parte de nuestras raíces musicales y culturales del mundo de la oralidad mexicana, en donde el son en sus diversas formas en la matriz del siglo diecinueve es el corazón de la ecología y la cultura musical en buena parte del país. El jazz es un fenómeno del mundo de la electricidad, la radio y las grabaciones, algo que llegó en el siglo veinte a México, y que ha ido permeando en forma desigual las ecologías y culturas regionales. Ya no podemos afirmar que el jazz nos es ajeno, forma parte de la nueva cultura promovida por el mercado y los medios de difusión del siglo veinte. Pero no es la única forma cultura en esta nueva matriz, el pop y otras formas musicales de la industria musical son más importantes, arraigadas y populares. Bien, eso es cierto, pero también es cierto que el jazz es parte de nuestra cultura mediática, a través del cine, la televisión, los jingles comerciales, y los proyectos de música jazz que los medios y los gestores culturales del jazz han promovido. El jazz está ahí, cualquier personaje de la vida social urbana mediática ha tenido contacto constante y abundante con formas musicales provenientes del jazz, se de cuenta o no de lo sucedido. Esa es una coartada básica para reforzar y promover una cultura del jazz en el país.

Existe una escena del jazz en el país, hay jazz en todos los estados, el volumen de jazz hoy es muy superior al que había a principios de este siglo o en la segunda parte del siglo pasado. El punto aquí es que de acuerdo a una perspectiva de ingeniería hay mucha energía disipada, desperdiciada, la organización de la escena en general podría ser mucho

mejor de lo que es hoy, la presencia del jazz en la vida de la gente puede ser mucho mayor, el efecto del jazz en el ánimo, entusiasmo, perfil emocional y cognitivo, puede ser incrementado. El proyecto general de Ingeniería en Comunicación Social lleva el título de “El jazz nos hace mejores personas”, bajo la perspectiva de que eso es posible en ciertas condiciones y bajo ciertos parámetros. La propuesta de Comuniconomía del jazz en México se presenta bajo ese horizonte constructivo de real posibilidad.

Aquí tenemos el resultado del trabajo de más de una década dedicada a vivir y estudiar el jazz mexicano, la intención es que estas notas sean útiles, sugerentes, enriquecedoras del sentido común y del sentido crítico del hacer cotidiano. El texto está ordenado en siete capítulos y una nota bibliográfica. En el primero se presenta una visión general sobre lo que significa un proyecto de Comuniconomía del jazz en México, algo que pretende ser una introducción a una perspectiva de trabajo que es compleja en forma conceptual y metodológica, y que aquí se presenta en manera sintética en la forma más accesible posible. En el segundo capítulo se propone el que sería el principal macro articulador de una escena local, el club de jazz, se presenta el modelo y un ejemplo de la escena mexicana, el Moser Café Kultur en la Ciudad de Querétaro. En el tercer capítulo se presenta el segundo macro articulador de la escena local, el festival de jazz, se propone el modelo comuniconómico y un ejemplo, el Festival Internacional de Jazz de Hidalgo. El capítulo cuatro explora el tercer macro articulador de la escena del jazz, el jam y la comunidad local de jazz, el ejemplo es el caso del Pizza Jazz Café en la Ciudad de México.

Después de la presentación del corazón del modelo general comuniconómico de la escena del jazz en el país, los tres macro articuladores mencionados, el capítulo cinco propone

otros macro articuladores que complementan al modelo y sus tres macro articuladores centrales, los medios de difusión tradicionales y la internet, la formación de los músicos de jazz, de los proyectos y ensambles, y un apunte sobre la articulación de la vida nocturna para la existencia de la vida del jazz en el país. Estos articuladores complementan al modelo general, que con estos cuatro capítulos queda presentado en lo general, con las notas sobre los modelos de articulación generados por el programa de Comuniconomía, y algunos ejemplos.

Los dos últimos capítulos cierran el libro. El capítulo seis propone el tema esencial en el modelo general de articulación de la escena del jazz mexicana, la cultura y la ecología social relacionada con el jazz. Lo que permite que el jazz tenga mayor presencia en la vida de la gente es que el jazz sea parte de la vida de la gente. Este es un punto crucial para la emergencia, el reforzamiento y el desarrollo de la vida del jazz en nuestro medio. El punto es que el jazz es también una forma de vida, de percepción, de moral, de comprensión del mundo. Esta visión extrema de cultura de jazz dentro de una ecología social en donde el jazz ordena la vida cotidiana y la articula, es el referente sobre el cual el diagnóstico tiene su punto más fino. Si el jazz es sólo música la relación con la gente será la que permita el consumo y el mercado, pero si el jazz es más que sólo música el asunto es por completo distinto, y este articulador de articuladores inicia con la propia comunidad de músicos y miembros de la empresa jazzística. Se puede hacer mucho sólo con el jazz como forma musical, pero se puede hacer mucho más cuando el jazz es un constructor de comunidad y de visión de la vida. Este macro articulador de macro articuladores es sustantivo en esta propuesta, que en el libro y en este capítulo sólo queda en un esbozo y sugerencia conceptual-metodológica.

El último capítulo del libro cierra con una síntesis del modelo general de Comuniconomía de la escena del jazz en México, ensayando también un apunte de prospectiva. Al igual que el capítulo anterior, el sexto, este séptimo y último capítulo sería motivo de otros libros. El libro termina con un apunte bibliográfico sobre el programa de Ingeniería en Comunicación Social de la Música, que enfatiza los referentes bibliográficos del proyecto de “El jazz nos hace mejores personas”.

El libro termina un ciclo de trabajo, inicia una nueva etapa, la de divulgación de la noticia, es posible y útil una Comuniconomía de la escena del jazz en México. Así que lo que sigue es que los lectores formen su propia perspectiva de lo que este proyecto posibilita.

CAPÍTULO UNO

PROYECTO DE COMUNICONOMÍA DEL JAZZ EN MÉXICO

Apuntes generales de introducción





I. Presentación.

El programa colectivo de Ingeniería en Comunicación Social se ha desarrollado en más de veinte campos distintos a lo largo de varias décadas. Uno de esos campos es el de la música, y dentro de los más de quince proyectos sobre música, el del jazz ha sido ejemplar. El proyecto “El jazz nos hace mejores personas” se ha venido desarrollando a lo largo de este siglo veintiuno en diversas ciudades del país, sobre todo en Ciudad de México, territorio en donde se llegaron a realizar más de ciento cincuenta conciertos a la semana en año 2019, y después de la pandemia, en el 2022, según la información del portal en internet más especializado en la vida del jazz en el área metropolitana, Contratiempojazz.net.

El concepto constructivo básico detrás de este proyecto, “El Jazz nos hace mejores personas”, es el enorme potencial de esta forma de comunicación social para promover y mejorar la urdimbre y la trama de la interacción humana en las ciudades mexicanas contemporáneas. El programa de trabajo de la Ingeniería en Comunicación Social se guía por una metodología configurada a lo largo de cuarenta años de exploración y sistematización. El programa metodológico aplicado en el proyecto inicia con un diagnóstico general de la situación, el cual servirá como matriz básica de información para sintetizar los modelos de articulación social presentes en la escena, hasta llegar a la Comuniconomía específica.

El modelo de diagnóstico supone la aplicación etnográfica descriptiva de un esquema general de observación y registro de información. Partiendo del caso básico, el de la Ciudad de México, enriquecido con información complementaria de otras ciudades del país, el primer resultado fue sintetizado y publicado en el año 2017 (https://www.gicom.com.mx/wp-content/uploads/2016/04/Jazz_mexico_galindo.pdf).

El mapa situacional general de la escena del jazz en México, la base del modelo de articulación social, Comuniconomía, está conformado por cinco variables que quedan descritas como sigue.

El actor es el centro del diagnóstico en un principio, el portador de las acciones. Los actores básicos en el caso del jazz son.-

- Los músicos.
- Los públicos.
- Los empresarios.
- Otros mediadores, como periodistas y promotores.
- Otros agentes de apoyo a las diversas acciones necesarias, como ingenieros de sonido, cocineros, meseros.

Algunas de las situaciones básicas parten de los marcos de ciertas acciones centrales cotidianas:

- El concierto. Lo cotidiano del jazz asociando a los diversos actores. Vida musical y profesional para los músicos. Lugar de entretenimiento para los públicos. Negocio para los empresarios.
- El jam. Articula músicos y proyectos musicales en un momento y lugar. Es de gran importancia la formación de una comunidad de músicos en una escena musical local.
- La clase didáctica. El músico o el experto formando músicos o públicos.
- La sesión de grabación. La grabación es un poderoso medio de difusión de la música que compone una escena específica. La edición de discos.

- La sesión de estudio. Los músicos necesitan un espacio tiempo de taller para explorar, integrarse, desarrollar propuestas.
- El ensayo. Antes de un concierto los músicos ponen a punto su escenificación.

Un posible gradiente central que construye el sentido básico de las situaciones del Jazz es el siguiente:

- En un extremo está el gozo, la diversión, el entretenimiento, el sentirse bien. Esto es el corazón de lo elemental, del entretenimiento, la configuración básica de la situación general del jazz.
- En el otro extremo está la formación de comunidad, el desarrollo colectivo de un sistema de comunicación más productivo. Aquí se trata de articular más actores, acciones y sentidos en un momento y lugar.
- Y mediando entre estos extremos está el negocio, la música como forma de vida profesional. Si no hay vida profesional y comercial la vida del jazz se reduce y complica.

La base de la situación constituyente es el lugar y lo que ahí sucede:

- El club de jazz. El ámbito espacio temporal de lo cotidiano.
- El festival de jazz. El gran articulador de acciones, actores y sentidos, en un momento y lugar.
- Los restaurantes, las pizzerías, las taquerías. Los lugares para beber y comer con la música como complemento, como fondo, como gancho.
- Los teatros. La escenificación musical a la manera de la música de concierto tradicional.

- Los patios, los parques, otros espacios públicos. Música desde la política pública, desde la iniciativa individual de músicos y grupos, patrocinios privados para espectáculos públicos.

La dimensión temporal representa la clave de articulación del jazz con el tiempo social cotidiano, el momento y la duración del evento situacional:

- La vida nocturna.
- Los días de la semana más comunes, de miércoles a sábado.
- El horario más común, de nueve de la noche a una de la mañana.

A partir de este esquema básico descriptivo general de la escena del jazz en México, el siguiente paso es la síntesis de los articuladores generales de la escena. Estos articuladores son los elementos básicos que conforman el diseño de la arquitectura del mundo del jazz en el país. Si están presentes es la muestra de que hay escena, si están presentes con muchos agentes, recursos, energía en movimiento, la escena está en plenitud. Si están ausentes, indican las carencias que hay que promover y gestionar. Los articuladores generales constituyen la estructura general del modelo de Comuniconomía del Jazz, el cómo está construida la escena. Este modelo es al mismo tiempo una guía sintética para diagnosticar la escena en cualquier ciudad o región, y una guía para construir la escena, identificando qué es lo que hay que hacer y cómo hacerlo.

El modelo general de Comuniconomía del Jazz en México está compuesto por la siguiente lista de articuladores centrales generales. Esta lista conforma la columna vertebral de una escena de jazz en una ciudad mexicana. La configuración fue obtenida de la investigación realizada a lo largo de más de

una década en diversas ciudades del país en donde hay jazz, en contraste comparativo con las grandes ciudades del jazz en el mundo en América y Europa:

1. El antro y el club de jazz. Este punto hace referencia al lugar de entretenimiento en donde se ubica el nicho básico de los conciertos de jazz cotidianos.
2. El jam. Aquí se enfatiza el encuentro musical entre los músicos de una escena local, momento de comunicación entre músicos. El punto clave es la figura de la comunidad local de músicos.
3. El festival. El macro articulador de la escena. Este es el evento más importante en convocatoria, diversidad, promoción.
4. Los medios de difusión masiva y los medios sociales. Lo que conecta a los proyectos musicales y las empresas con los públicos. Aquí se incluye a los medios de difusión tradicionales como la radio y la televisión, y a los emergentes medios sociales contemporáneos en la internet.
5. Los escenarios alternos al antro y al club de jazz. Tanto en el espacio público como en el espacio privado. Las grabaciones, el stream también forman parte de este macro articulador en el sentido de contraste con el corazón de la escena que son los conciertos en vivo.
6. La configuración de ensambles y proyectos musicales. Importante son los usos y costumbres en este articulador, la cultura tradicional profesional de la escena ha cambiado en contraste con las nuevas generaciones contemporáneas de la internet.
7. La enseñanza formal pública y privada. La educación superior. Este es uno de los grandes cambios en México en el tránsito del siglo XX al siglo XXI. No

había educación superior formal el siglo pasado, ahora sí.

8. La enseñanza informal pública y privada. Los cursos, las clases particulares, las master class. Esto es parte de la tradición de los usos y costumbres de la escena.
9. La ecología sociocultural urbana del Jazz. Quizás el articulador más importante y el más complejo. Aquí se enfatiza la relación entre la cultura local y regional en relación a esos que podemos nombrar como cultura del jazz.

Los ejes de la configuración básica del modelo de articulación general del jazz en México pueden sintetizarse en tres dimensiones de articulación elemental estructural:

- 1°. La configuración de la acción musical concreta. Los músicos, los públicos, los proyectos, los escenarios.
- 2°. La mediación estratégica básica entre músicos y públicos. La empresa, la difusión, la gestión.
- 3°. La matriz social de sustentabilidad contextual general. La enseñanza del jazz. La formación de públicos. La Ecología Socio-Cultural Urbana.

II. La Ingeniería en Comunicación Social.

El proyecto de Comuniconomía del Jazz en México forma parte de un programa de trabajo mayor bajo el título de Ingeniería en Comunicación Social.

Las operaciones básicas de la Ingeniería en Comunicación Social son tres, que comparten configuración con todo tipo de ingeniería.

La primera configuración de operación supone la existencia de modelos de articulación social previos, la ingeniería sólo interviene para hacer funcional la situación que opera ese modelo, para ello necesita conocer a fondo la configuración del modelo, y la forma de operación concreta en la situación en que está interviniendo, su objetivo básico es acercar lo más posible la operación concreta al modelo de operación que la está guiando. Por ejemplo, la forma en que los grupos de jazz se organizan para armar un proyecto. La ingeniería identifica al modelo general histórico en que eso sucede, a partir de la experiencia de diversos proyectos en el tiempo, y con ello diagnostica al proyecto sobre el cual está operando, acercando al proyecto concreto a la guía histórica en que esa gestión se ha realizado.

La segunda configuración de operación supone un dominio técnico exhaustivo por parte de los ingenieros, que con ese conocimiento pueden hacer un buen diagnóstico de la situación intervenida, y en el mismo movimiento proponer ajustes al modelo histórico para mejor acercarlo a la eficiencia más óptima por parte de la situación en intervención. Por ejemplo, en el caso de la organización de un nuevo proyecto musical, el ingeniero necesita ser un experto en la guía histórica proveniente de la sistematización de la experiencia de los actores musicales, entonces puede y realiza ajustes para optimizar la operación concreta en el caso del proyecto de jazz que se está interviniendo en un caso concreto, en un momento dado.

El tercer tipo de operación básica de la Ingeniería en Comunicación Social es cuando la Ingeniería en operación asume su estatus más creativo, el diseño de un modelo de articulación social como una innovación, un nuevo modelo. Esto puede suceder gracias a que los ingenieros son unos expertos en los modelos tradicionales históricos vigentes, previos, y otros modelos que han sido alternativos

sin gran difusión en el espacio tiempo situacional que se está interviniendo. En el caso del proyecto de jazz sería la propuesta de una forma de organizar el proyecto inédita en la trayectoria histórica general de la memoria y la costumbre. El ingeniero toma elementos de otros modelos de articulación similares o comparables, además de poner en forma su propia experiencia y conocimiento sobre la gestión organización de proyectos de jazz.

En resumen, los tres tipos generales de operación de la Ingeniería en Comunicación Social son:

Primero. Administrar, dar mantenimiento y sustentabilidad, a modelos de articulación social previos.

Segundo. Hacer ajustes, mejoras, reingeniería, de modelos de articulación social previos.

Tercero. Diseñar, inventar, innovar, modelos de articulación social emergentes.

La Comuniconomía puede entenderse como la síntesis de normas constructivas de modelos de articulación social generales a partir de modelos de articulación social particulares de casos concretos. Es decir, se acude a la experiencia, la memoria, el conocimiento, de los propios actores sociales, para sintetizar esquemas generales que incluyan a todos los casos particulares que se estudien. Entre mayor sea el número de casos particulares más oportunidad tendrá la Ingeniería de sintetizar algo que se útil para los casos particulares que se presentan a partir de la sistematización. Así por ejemplo, en el caso de la gestión y organización de proyectos de jazz, se acude a los actores sociales que han tenido experiencia en el asunto, que tienen algún conocimiento sistematizado por su cuenta. Con toda esta información se genera un modelo general para ayudar a los que emprendan la empresa de un nuevo proyecto de jazz.

La Comuniconomía es una parte de la Ingeniería en Comunicación Social como proceso. La Comuniconomía sintetiza esquema de articulación a priori a partir de experiencias reales, esto lo puede hacer gracias al programa metodológico general y a los programas metodológicos particulares que la Ingeniería tiene para sintetizar modelos de articulación social. La Ingeniería en Comunicación Social es en comunicación social por su énfasis en la articulación, es decir, en la forma en que los componentes de una situación social se relacionan y vinculan.

Las normas constructivas de modelos de articulación social reciben el nombre de comunimétodos. La unidad de articulación social es el comunimétodo, es la acción que asocia, vincula, ordena, al espacio tiempo social en cierto sentido y dirección. Estas acciones pueden estar ya identificadas por los actores sociales, aquello que hay que hacer para lograr algo, pero puede también suceder que esas acciones sustantivas existan, pero no estén identificadas por los actores sociales. Es labor de la ingeniería realizar la jerarquización de las acciones que tienen este efecto sustantivo constructivo, sobre todo identificando a las que tienen un peso mayor para que la vida social suceda en la mejor forma posible. Por ejemplo, el escuchar, es una acción sustantiva para la articulación social, para el mejor desarrollo de la vida social. En el caso que hemos estado mencionando de la gestión y la organización de un proyecto de jazz el asunto sería identificar el grupo de acciones necesarias para desarrollar esa intención, y sobre todo identificar a la o las acciones que son centrales para que el proyecto salga adelante. Por ejemplo, lo que hay que hacer para garantizar la sustentabilidad del proyecto, la acción, las acciones, que permiten que eso suceda con mayor probabilidad, como la acción de visibilizar el proyecto en la ecología de la escena del jazz en la cual se presentará. En esa

visibilización se articularán todos los otros componentes de la gestión y la organización del proyecto.

El Comunimétodo es la operación básica de articulación constructiva del modelo de articulación social en donde la situación se está realizando. En el ejemplo, la visibilización, la acción de hacer visible el proyecto en forma eficaz, puede ser considerada como el comunimétodo, la acción básica central, para sacar adelante un proyecto musical.

A lo largo de cuarenta años el proyecto de Ingeniería en Comunicación Social ha operado en veinticinco líneas de trabajo, que en el siglo veintiuno se ordenaron en el programa del GICOM, Grupo Ingeniería en Comunicación Social. Esas veinticinco líneas son las siguientes:

1. Gestión Sociocultural.
2. Movimientos Sociales, Redes Sociales, y Colectivos Sociales.
3. Cultura Política y Cultura Civil.
4. Arte y Experiencia Estética.
5. Cultura de Investigación y Mundo Académico.
6. Cibercultura y Redes Sociales.
7. Deporte, Cultura Física, Ocio y Recreación.
8. Familia, Parejas, Relaciones Familiares.
9. Museos y Construcción de Vida Social
10. Participación Social y Espacio Público.
11. Micro, Pequeñas y Medianas Empresas.
12. Música y Vida Social.
13. Generaciones y Ciclo de vida.
14. Comunicación Estratégica.

15. Educación y Pedagogía.
16. Medios de Difusión Masiva.
17. Gastronomía y Vida Social.
18. Comunidad y Sociedad Urbanas.
19. Religión e Ideología Social.
20. Entretenimiento y Marketing.
21. Humor y Sentido Social.
22. Literatura y Construcción Social.
23. Prospectiva y Mundos Posibles.
24. Historia cultura y tiempo social.
25. Biblioteconomía, redes, y sistemas de información.

Como puede apreciarse una de las veinticinco líneas de trabajo del programa de Ingeniería en Comunicación Social es la música.

III. Programa Ingeniería en Comunicación Social de la Música

El programa de Ingeniería en Comunicación Social de la música tiene una historia que inicia en los años setenta. En los primeros años de aquella década ante la situación del cierre de espacios para el rock en la Ciudad de México, y la inquietud de un grupo de jóvenes, se armó un proyecto de gestión, promoción y negocio. Se trataba de mantener abierta la vida juvenil asociada a este tipo de música. Aquella fue la primera experiencia en gestión sociocultural y en gestión de un modelo de negocio para la vida del rock local. El grupo operó en el norte de la Ciudad de México, y desarrolló con mucho éxito su propósito. De aquel proyecto nacen algunas

de las guías que se fueron desarrollando a lo largo de las décadas, hasta llegar al momento actual y la escena del jazz en México.

Un segundo momento inicia en esa misma década de los setenta y se prolonga hasta los años ochenta y noventa, llegando hasta el siglo veintiuno, algo que podría llevar el título de Etnomusicología Urbana, proyecto que se desarrolla en forma paralela a la línea de trabajo sobre Movimientos Sociales, Redes Sociales y Colectivos Sociales, y otras líneas. Este proyecto de Etnomusicología Urbana se desarrolla en Ciudad de México, en Monterrey, en Veracruz, en Oaxaca, en León, en Tijuana, en Guadalajara, en Querétaro y en San Luis Potosí. También tuvo experiencias en España, Argentina, Brasil y Colombia. El proyecto partía de la relación entre industrias musicales y música popular urbana, y de esa matriz derivaron diversos proyectos particulares.

Un tercer momento general es el que ocupa a los asuntos presentes en este texto asociados a la escena del jazz en México. El jazz forma parte de una genealogía familiar que inicia en la casa paterna del autor de este libro. Durante los años setenta va tomando la forma de una inclinación especial. Pero es hasta el siglo veintiuno que adquiere la cualidad de área de interés desde el punto de vista de la Ingeniería en Comunicación Social. El proyecto sobre el jazz coincide con la emergencia de la escena en la Ciudad de México en este siglo veintiuno. El proyecto crece en la observación participante de otras escenas del jazz en otras ciudades del país, como Guadalajara, Monterrey, Colima, Xalapa, Querétaro, Veracruz, Tijuana, León, Pachuca. Y otras ciudades de España, Argentina, Brasil y Colombia.

En este siglo veintiuno aparece el programa del GICOM, Grupo Ingeniería en Comunicación Social, toma forma en grupos de distinto tipo, seminarios especializados,

programas de posgrado, diplomados. Un gran programa que se desarrolla en forma orgánica a lo largo de más de quince años. Dentro del GICOM la música toma la forma de una línea de trabajo en la segunda década del siglo. Se arma un primer perfil de trabajo general, y a partir de ese perfil varios proyectos particulares de distinta magnitud y complejidad.

El perfil general inicial del proyecto es el siguiente:

Primero. La industria cultural de la música. Este punto aparece como central para entender y dar seguimiento a la música como fenómeno social. El siglo veinte es un tiempo de emergencia y consolidación de la gran industria musical en México y en el mundo.

Segundo. La cultura popular y tradicional de la música. Antes de la vida industrial de la música hubo una música apegada a la vida comunitaria, a la fiesta religiosa, a la cultura oral. Esa matriz del siglo diecinueve requiere una observación detenida para percibir como se fue relacionando con la industria musical en el siglo veinte y en la era de la internet en el siglo veintiuno.

Tercero. La música en un sentido cognitivo y de desarrollo bio-psico-social. El punto de partida es la comprensión física, biológica, psicológica y social del fenómeno musical. Eso lleva al programa de trabajo a áreas de estudio propias de la interdisciplina y la transdisciplina.

Cuarto. La música como gramática, género, estructura lógica. Aquí se trata de enfocar a la música en sí misma, lo que supone su estudio desde la perspectiva lógica y de preceptiva musical. Por ejemplo, las figuras del ritmo, melodía y armonía en los diversos géneros musicales que han tenido arraigo y desarrollo en el país.

Quinto. La música como pedagogía, terapia, comunimétodo. Esta es la guía más cercana a la Ingeniería en

Comunicación Social. Qué efecto tiene la música en nuestra vida, en diversos sentidos. Y de ahí deviene la pregunta sobre lo que nos ha hecho y lo que se podría hacer además de su presencia histórica tradicional e industrial.

La línea de trabajo de Ingeniería en Comunicación Social de la música llegó a tener quince proyectos particulares en diversos asuntos y regiones del país, incluyendo un proyecto particular en Colombia.

1. Cartografía y Etnografía de la música en CDMX, San Luis Potosí, Tijuana y Querétaro.
2. El Jazz nos hace mejores personas.
3. El Rock indígena en el Estado de México y Puebla.
4. El fenómeno Beatles en México y el mundo.
5. Culturas y Estéticas del Rock en el siglo XX y el siglo XXI.
6. Historia de la Música como fenómeno sociocultural.
7. Gestión Sociocultural a través del son en Puebla, Oaxaca, Veracruz y Yucatán.
8. La Música en su dimensión física, química, biológica y sociocultural.
9. La Cultura y la Historia de la Música en la Ciudad de Querétaro.
10. Música étnica en un contexto de desarrollo urbano y regional en el Estado de Sonora.
11. La Industria Cultural de la Música en Colombia.
12. Gentrificación y música en la Ciudad de México.
13. Gestión y organización de eventos musicales en México.
14. Gestión y organización de talleres de percusión y desarrollo cognitivo.

15. Gestión y organización de la enseñanza de la música por internet.

El proyecto de El jazz nos hace mejores personas es el que aquí se presenta en una segunda etapa. La primera fue de diagnóstico general de la situación de la escena del jazz en la Ciudad de México desde la perspectiva de la Ingeniería en Comunicación Social, que tuvo su cierre en un libro publicado ya mencionado. Esta segunda etapa es un apunte de Comuniconomía de la escena del jazz en todo el país, en todo México.

El proyecto de El Jazz nos hace mejores personas estuvo asociado a tres grupos. El primero es el Grupo de Ingeniería en Comunicación Social, que es su sede en la línea de trabajo sobre la Música, en cierto sentido este proyecto fue el origen de la línea de trabajo junto con el proyecto de Estéticas y Culturas del rock. El segundo grupo es el de Contratiempo Jazz, un colectivo que se propuso documentar, promover y difundir al jazz en la Ciudad de México al inicio de la segunda década del siglo veintiuno. En este grupo El Jazz nos hace mejores personas participó con reseñas de discos, de conciertos y de clubes de jazz, y otras notas, todas sobre el jazz en México. El tercer grupo fue el de la Red Nacional de gestión y promoción del jazz Radio Jazz, que tiene como principal impulsor al programa diario de jazz Vibración Azul, en la Radio de la Universidad de Colima, aquí la participación de El jazz nos hace mejores personas es en un programa todos los viernes sobre jazz en México.

Con esta triple cobertura el proyecto tiene una historia en varias etapas.

Primera (2001-2010). Exploración y aprendizaje de la escena del jazz nacional a partir de la escena de la Ciudad de México. Esta etapa es básicamente de conocimiento de la escena en diversos aspectos.

Segunda (2010-2017). Diagnóstico de la escena del Jazz en la Ciudad de México desde la perspectiva de la Ingeniería en Comunicación Social. Participación en el colectivo Contratiempo Jazz, interacción cercana con la escena, con músicos, proyectos, empresario, periodistas, y con diversos tipos de profesionales asociados. Conocimiento a fondo de lugares, públicos, escuelas.

Tercera (2017-2023). Proyecto de Comuniconomía del Jazz en todo el país. Aquí aparece la pandemia, que permite observar a la escena en una forma imprevisible y muy importante. Profundización en la construcción del modelo de articulación social general y las partes que lo componen. Participación en la Red Nacional de gestión y promoción del jazz, Radio Jazz, desde Contratiempo Jazz, en el programa Vibración Azul de Radio Universidad de Colima.

La Comuniconomía propone en forma sintética la forma de configuración de la vida social que modeliza. En el caso de la escena del jazz se trata en un principio de observar y registrar todo lo que tuviera algún tipo de asociación con el jazz en el país. El trabajo era primordialmente en campo, en la situación concreta local. De esta manera hubo contacto con diversas escenas locales del jazz del país, además de escenas locales de otros países, como EE UU, Sudamérica y Europa, para concluir en un catálogo de actividades asociadas al jazz y su escena en situación.

A partir de esa primera extensa y agotadora primera etapa lo que seguía era la sistematización. Qué es lo que se repite, qué es lo que se repite con regularidad e importancia. Qué es lo que constituye lo sustantivo, lo que se aproxima a los comunimétodos de la escena del jazz en México. Este es un trabajo que no tiene fin, siempre puede haber nueva información, nuevos puntos de modelización, nuevas variantes, noticias e innovaciones. Como la Comuniconomía

es básicamente empírica, necesita del marco de experiencia más extenso posible para tener tela de donde cortar, información que sistematizar, actividades que ordenar. En este texto se presenta a manera de ejemplo algunas de estas pautas normativas históricas sintetizadas a partir del mapa empírico construido.

La Comuniconomía resulta en algo parecido a una receta estándar de cómo hacer las cosas. Así que en el caso del jazz en México ese era el objetivo, obtener esquemas de acción que resultan de un diálogo lógico entre diversos actores, con la intervención de la Ingeniería en Comunicación Social, que llegan a ciertos acuerdos sobre cómo hacer las cosas. Es como si hubieran conversado entre ellos para acordar la forma común de hacer las cosas, de construir y desarrollar a la escena del jazz en el país. Ese diálogo se dio en muy pocas ocasiones en forma interpersonal, lo que aquí se presenta es el resultado de ese diálogo posible a partir del trabajo de campo del ingeniero social.

El primer resultado importante de todo el proceso fue identificar cuáles eran los componentes centrales de la escena, para después identificar las operaciones, las acciones, que los construyen. Los tres componentes básicos de la escena del jazz en México son, el club de jazz, el jam y la comunidad de jazzistas, y el festival de jazz. A partir de estas tres configuraciones se asocia todo lo demás, la formación de ensambles, la educación musical, los medios de difusión y las redes sociales, la internet, y la cultura de jazz local y regional.

La Comuniconomía del jazz se explicita a partir de este mapa de componentes esenciales, los tres primeros nombrados, y todos los otros que colaboran con estos tres para el desarrollo general de la situación concreta del jazz en el país. La Comuniconomía del jazz es la radiografía de la escena existente, no de la que podría ser, ese sería otro tema asociado

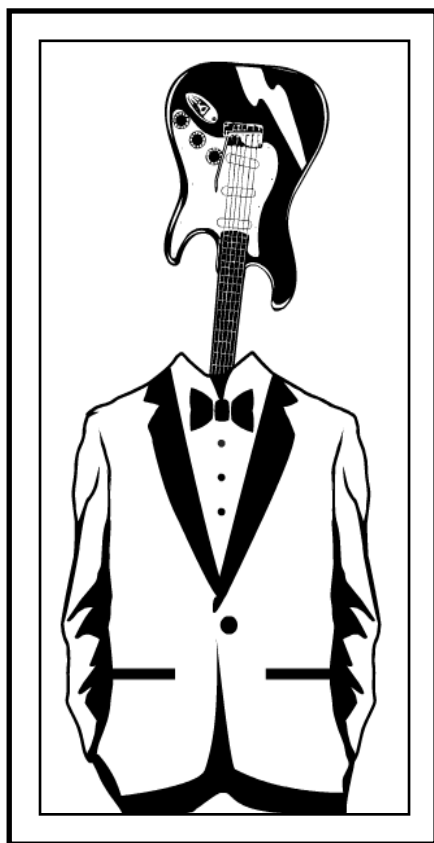
al programa general de la Ingeniería en Comunicación Social. Aquí se presenta entonces un apunte de la Comuniconomía de la escena del jazz presente en México hasta la época de la pandemia, y un poco después, a lo largo del siglo veintiuno. Otro asunto sería cómo hacer una mejor escena, otra escena, o mejorar la actual. El apunte va en ese sentido, el primer paso es hacer lo que se hace siguiendo el ejemplo de los que mejor lo hacen. Después vendrían las alternativas y lo posible.

En este sentido se presentará en las siguientes páginas un apunte sobre los tres componentes centrales de la escena del jazz en México desde una perspectiva comuniconómica, el club de jazz, el festival de jazz, y el jam y la comunidad del jazz. Se presentará en forma muy sintética un apunte general de todo lo que se asocia a esa triple composición de articuladores centrales de la escena, y el apunte terminará con un comentario sobre la cultura del jazz, ese componente que incluye a toda la ecología del jazz, músicos, empresas, públicos, y profesionales asociados. La cultura del jazz sería el factor que impide el desarrollo de la escena, y lo que metabolizaría hacia arriba a la escena cuando está presente en la cultura general regional.

CAPÍTULO DOS

COMUNICONOMÍA DEL CLUB DE JAZZ

**El lugar de encuentro cotidiano
entre músicos y públicos. Con
el caso ejemplar del Moser Café
Kultur de la Ciudad de Querétaro.**





I. Exploración general del tema.

1. Presentación

Todo parte de la noción que tenemos de lo que es una escena de jazz. Aquí se presentan dos extremos que se tocan en el centro. Por una parte, la imagen cotidiana de lo que ha sido la escena durante el siglo veintiuno en la Ciudad de México, una ciudad en donde se realizaban más de cien conciertos en vivo por semana en el año previo a la pandemia, y luego en el año posterior. En este extremo la escena es un espacio que se configura en un territorio físico geográfico en donde se presentan proyectos de diverso tipo en escenarios de diverso tipo. Además de este núcleo de situaciones hay otras actividades, pero la percepción de la escena se define por una cartografía de conciertos en vivo. En el otro extremo está lo que no es visible en forma cotidiana para el público, las grabaciones para la difusión por internet o en discos, los eventos privados, los contratos para radio, televisión y cine, y otros eventos no accesibles a cualquier persona que paga por escuchar en un lugar. Este segundo extremo se ha extendido durante la época de pandemia al tiempo que el otro se ha contraído. En este sentido es posible imaginar una escena con pocos eventos en vivo en un lugar, mientras que otra escena se diversifica y desarrolla, sobre todo mediada por la internet. El punto es que en el centro del imaginario colectivo la escena es el lugar en donde un público se pone en contacto con los proyectos musicales en vivo.

Dicho lo anterior es claro que la pandemia al mismo tiempo que contrajo la escena tradicional también aceleró y amplificó situaciones que se estaban empezando a presentar mediadas por la internet. Esto trae como consecuencia que

a partir de la pandemia necesitamos nuevos horizontes de percepción de lo que entendemos por escena musical. En tanto esta reconfiguración se confirma la escena sigue siendo percibida y compuesta básicamente por los conciertos en vivo realizados en pequeños lugares, en donde por lo general se va a beber y comer y a pasar un buen rato de entretenimiento y diversión frente a una propuesta de jazz.

2. El club de jazz. Un concepto.

En el contexto de la vida musical de los conciertos en vivo la figura del club de jazz es central. Un club de jazz es un lugar (empresa) en donde se encuentran los aficionados al jazz (públicos), para escuchar música de jazz (músicos) en vivo. A partir de este concepto general las particularidades se multiplican. Esos lugares son de diverso perfil, desde cafés y pizzerías, hasta restaurantes y bares, centros nocturnos, antros de diverso tipo.

3. El lugar, el nicho de la empresa de la escena del jazz.

Veamos por un momento a los lugares y a los tipos de empresa. Es histórico que el lugar en donde se ubica el origen del jazz en los Estados Unidos es la zona de tolerancia, burdeles y bares con una connotación étnica, para negros. Eso sucede durante las primeras décadas del siglo veinte. Esta genética se ha mantenido con el tiempo en cierto modo. El lugar del jazz es nocturno, es de diversión masculina con connotaciones de vicio y exceso. Esta imagen tiene hoy referentes materiales, continuación de la cultura en que se originó, pero también tiene referentes subjetivos. El lugar del jazz es concebido en el imaginario popular como ese lugar nocturno en donde se bebe y se divierten los hombres escuchando música distinta a la música decente y melódica familiar. En este sentido este

origen del lugar del jazz es parte de la cultura del jazz que se ha ido reproduciendo en el tiempo en todo el mundo. El jazz tiene connotaciones pecaminosas.

Un componente genético del jazz conforma otra parte de la matriz de la figura de los lugares en donde se puede escuchar en vivo, el baile. Después de aquel momento inicial el movimiento de popularización de esta forma musical tiene su nicho en los salones de baile. Lugares en que siguen presentes algunos de los referentes del burdel y el bar, pero no en primer lugar, a los salones de baile se va a bailar. Con esto la diversión adquiere otros matices, y la forma musical adquiere otras connotaciones asociadas al cuerpo social. El jazz promueve una coreografía agitada que tiene connotaciones sexuales evidentes, pero el burdel se va alejando y el cortejo y la seducción se ponen al centro. En la llamada era del jazz en los Estados Unidos, entre los años veinte y treinta, la popularidad del jazz como música de baile llega a su máxima manifestación. Se convierte en el centro de la vida nocturna en las grandes ciudades, en el centro del consumo de la música como cultura popular. Y traspasa la frontera étnica y se posiciona como un fenómeno universal.

En los años cuarenta sucede algo que conforma la base de lo que hoy se entiende como el corazón de la escena del jazz, por lo menos hasta antes de la era de la internet, los clubes pequeños. Lugares en donde se va a escuchar el jazz, combinando parte de las otras dos escenas mencionadas con la figura de la sala de concierto. Nace propiamente el club de jazz. Y ahí se desarrolla en principio el movimiento jazzístico de la segunda parte del siglo veinte hasta nuestros días.

4. Los Músicos. El jazz en situación.

El mundo de los músicos en situación ha cambiado a través del tiempo. El posicionamiento de los lugares de jazz en la

cultura de los EE. UU. fue transformando el perfil de los lugares y de los músicos. El negocio del jazz fue mejorando, con lo cual la profesionalización de todo el contexto que supone un lugar de jazz también se fue incrementando en calidad.

La primera connotación de los músicos de jazz es el bar, músicos de bar. El origen de estos músicos es diverso, siempre asociado a la búsqueda de la sobrevivencia como oficio. Los bares atraen a la gente, la música atrae a la gente, el baile atrae a la gente, así que los músicos van al lugar en donde pueden ganar dinero para sobrevivir porque hay gente que puede dar las condiciones para eso suceda. Así que según la tradición, el músico de bar es el origen del músico de jazz en situación, es decir, tocando en un lugar frente a un público y cobrando por hacerlo.

De este primer nicho, el primer escalón de la profesionalización del músico, el siguiente es notable, las orquestas de jazz y las big band. De nuevo la era del jazz es el escenario general, los años veinte y treinta. Los salones de baile en las grandes ciudades norteamericanas. Este es un músico que tiene un perfil más profesional que el anterior, gana mejor, tiene mejores condiciones laborales. Los salones de baile poseen un estatus mayor que el bar o el antro de zona de tolerancia, los músicos tienen entonces en los salones las condiciones para vivir mejor de la música y desarrollar novedades y niveles de actividad musical superiores. El perfil técnico de estos músicos es mejor en lo general que el de el escalón previo, llegando a la excelencia musical, tanto en ejecución, arreglo y composición.

En el contexto de la segunda guerra mundial las bandas tienden a desaparecer, la música de jazz como música popular también viene a la baja. La emergencia de los lugares pequeños para escuchar jazz trae consigo la figura de la nueva

música de cámara, los pequeños ensambles, tríos, cuartetos, quintetos. De los años cuarenta en adelante los emergentes clubes de jazz construyen la versión más popular del jazz después de la música de banda. La libertad y la atmósfera de los clubes lleva al jazz a otro nivel. El movimiento del jazz evoluciona y se diversifica. La mezcla, la fusión, siempre estuvo ahí, desde el principio, la diferencia entonces es la comunidad musical. Los músicos se mueven, se conocen, reciben y dan influencias unos a otros, desde su propia ecología y en interacción con otras ecologías. En la segunda parte del siglo veinte la música de jazz se diversifica y se pone en contacto con prácticamente todo tipo de música. Y por otro lado las editoriales aparecen, el mundo del disco impulsa todo el movimiento hacia arriba. Los lugares del jazz, los clubes, son el corazón de la escena, como lo seguirán siendo por décadas, hasta trae hasta nuestro tiempo su forma y sus costumbres.

El último eslabón del perfil del músico de jazz es la escuela, la vida académica. A lo largo de la segunda parte del siglo veinte van apareciendo poco a poco las escuelas de jazz, incluso a nivel universitario. Esto trae consigo un nuevo tipo de músico, con una formación distinta, muy técnicos, de otra clase social. Los clubes de jazz se van alejando del antro de zona de tolerancia, se van moviendo a la zona de diversión estudiantil, juvenil, de clases medias de todo tipo. La escena en el tránsito del siglo veinte al siglo veintiuno ya es otra. Y faltaba la llegada de internet, un metabolizador de viejas y nuevas prácticas.

5. El público. El centro del espectáculo y de la industria del jazz.

Los públicos del jazz también tienen una historia asociada a los lugares del jazz. En un principio son los parroquianos

de los bares y burdeles de las zonas de tolerancia, que en principio no tienen un interés particular en la música, acuden a los lugares en donde se ejecuta con otras intenciones prioritarias. En este sentido no es un público que conozca o entienda, pero sí que disfruta, y en ese sentido es el portador de la noticia de que hay una música que fascina y excita en forma peculiar. Sin ellos no existiría la escena tal como la conocemos y entendemos hoy día.

Para los años de la era del jazz, años veinte y treinta, los públicos del jazz se presentan muy sofisticados en contraste con los de las zonas de tolerancia. El jazz está de moda y adquiere un estatus de entretenimiento excéntrico e incluso elitista. Aquello de negros tocando para blancos. Hay salones de diverso tipo, la noticia es que aparecen salones caros y exclusivos, con músicos renombrados y reconocidos. El jazz tiene en definitiva otro estatus, y la vida norteamericana se mueve en una espiral hacia arriba en lo general, sólo contenida con la gran depresión, que no afecta igual a todos. Y es impresionante que justo en ese contexto los salones de baile continúan en auge y con gran prestigio. Aquí el énfasis es que el jazz forma parte de la cultura sofisticada de las clases de arriba, es su diversión excéntrica, de vida loca. Es la época de oro del jazz como elemento de consumo cultural de las clases más altas del país, los Estados Unidos.

En los años cuarenta y cincuenta el nacimiento de los clubes de jazz tiene en parte la herencia de la época inmediata anterior, el jazz está posicionado con la agitada y divertida vida nocturna. Los públicos se diversifican una vez más, con una connotación de públicos especializados, la era del jazz ha quedado atrás, las modas son otras, las formas musicales populares tienen otros nichos y progresiones, hasta la llegada del rock and roll. El público del jazz se configura en una ecología especializada en el consumo de discos y de asistencia a los clubes de jazz. Un punto importante para señalar aquí

es que el jazz en ese momento ya forma parte de la cultura urbana general norteamericano en un grado tal que no tiene comparación con lo que sucede en México y otros países. El jazz es para muchos el corazón de la música norteamericana contemporánea, su música de raíz en el tránsito del siglo diecinueve al siglo veinte. Este elemento cultural es muy importante, todo un tema para un análisis a fondo de la conformación de públicos en ese inmenso país, en contraste con lo que pasa en otras regiones de América, como México.

Para la segunda parte del siglo veinte el jazz forma parte de una multitud de formas musicales, incluyendo a la música de concierto en grandes salas de gala y con connotaciones de clase alta cultural y social. Los públicos en este contexto se diversifican, la música se diversifica, e incluso los lugares se diversifican. La producción musical jazzística es inmensa, discos por montones, presentaciones por todas partes. Y en ese oleaje el jazz llega a México, en la gira de sus músicos, en los discos y grabaciones. Cuando la vida del jazz en Estados Unidos va en por lo menos su cuarta generación, inicia lo que es sólo una pequeña burbuja de interés en nuestro país. Será hasta finales del siglo veinte y el siglo veintiuno que se pueda hablar de algo similar a un movimiento musical y de público. Hoy día los públicos están estallados, en parte por el efecto internet. El nuevo gran lugar del jazz hacia la tercera década del siglo veintiuno es el ciberespacio.

6. Imagen General.

Un primer punto general es la tensión que existe entre las trayectorias históricas de la figura del club de jazz y la diversidad de formas de su presencia y desarrollo. Según el prestigio, el reconocimiento de la comunidad jazzística, hay ciertos lugares que aparecen como paradigma de lo que es un club de jazz, pero desde otra perspectiva sólo son casos

dentro de una diversidad que no es corta. Acontece que algunos de estos casos han hecho escuela, o algo parecido, han sido imitados por otros, y en ese sentido han formado una genealogía. Aún dentro de estas tendencias la diversidad sigue ahí. Las variantes son condiciones que parten desde el espacio físico hasta el concepto musical y empresarial. Así que una indagación completa sobre este tema supondría el conocimiento de estos dos elementos de configuración, las tendencias centrales y la diversidad casuística.

Partamos de algunas de las condiciones generales de su variación, y que al mismo tiempo son elementos centrales en la composición de las trayectorias ejemplares.

- 1) Localización diversa. ¿En qué lugar están ubicados? Esto es relevante desde la perspectiva del paisaje urbano, la densidad turística y poblacional, la zonificación de lo comercial y de aspectos de entretenimiento, las vías de comunicación, entre otros aspectos. Si el club de jazz está ubicado en un lugar lejano del centro del movimiento, con pocos accesos en transporte, en zonas de poco interés para los públicos posibles, el proyecto de club de jazz se complica. Una complicación diferente puede presentarse si está en medio de una zona de gran movimiento. El tema de la localización es complicado. La casuística los ubica históricamente en todo tipo de localización, cada caso con una historia buena o mala, cada caso con un expediente único que hay que estudiar.
- 2) La configuración del espacio en que se construye el club. Se pueden encontrar en el sótano de edificios residenciales muy grandes, en locales pequeños o medianos, en casas o centros comerciales, con cierta autonomía, con dependencia, con diversos horarios y acceso.
- 3) Suelen ser pequeños en comparación con otros lugares de la música, lo que refleja la atmósfera íntima del

conciertos de jazz y el perfil comercial por el número de asistentes. Es más común que el club esté ubicado en un espacio pequeño que en un gran espacio. La tradición ha ido estabilizando este concepto. El tema se complica con la combinación que se hace del aspecto musical con la figura del restorán y del bar. Es difícil que la música sea el único aspecto que considere el público al acudir a un club de jazz. Los más atractivos tienen un diseño agradable, un menú apetitoso, y una diversidad en la oferta de bebidas y coctelería.

- 4) Un tema central es el concepto musical del proyecto club de jazz. En un sentido tradicional el rango musical de la oferta no es muy amplio en estilos y ejecuciones, pongamos al centro al trio de jazz con piano, bajo y batería, como la forma básica de oferta de jazz. Y por otra parte suelen combinar estos eventos más jazzísticos con otro tipo de música, para ampliar su oferta y convocar a un público más amplio y diverso. El tema del concepto puede llegar a ser muy complejo, o muy simple, la distancia entre el espectáculo del jazz a base de standards, o la apuesta por proyectos nuevos, originales y que se alejan de la tradición.
- 5) A pesar de ser llamados “clubes” suelen ser lugares no exclusivos, sin membresías o socios. Esto plantea la distancia entre un club que se sostiene por una comunidad de socios, o un club que ofrece eventos que pueden ser poco atractivos y con poco público combinados con personajes y propuestas muy reconocidas. Un verdadero club depende de sus socios, un lugar que ofrece jazz sin membresía alguna depende de los azares de una buena o una mala noche, de una racha buena o una muy mala.

II. Comunionomía del Club de Jazz.

1. Criterios para tipologizar clubes de jazz.

Una primera dimensión para ordenar la información sobre los diversos clubes de jazz es señalar los elementos que pueden tener de diferencia en su configuración. A partir de ello puede armarse un gradiente de tipos de club, en donde ciertos criterios de configuración los empoderan y otros no. Algunos de los elementos a considerar son los siguientes:

- 1) El monto de la inversión en el lugar. Un primer criterio que se presenta una y otra vez cuando un club de jazz abre sus puertas es el tamaño de la empresa de acuerdo a la inversión evidente. El asunto inicia con el tamaño de lugar y la ubicación, el costo de ubicar un club ahí, en un sentido inmobiliario. Ese es un primer referente. El segundo, muy susceptible de críticas y de contextos de mercado es la decoración, si el lugar parece muy pobre y de poca calidad en los acabados, cierto de tipo de clientela se alejará de inmediato, y justo sucederá lo contrario si el lugar parece muy fino y agradable, la oferta construye al tipo de público. Todo dependiendo de su ubicación y otros elementos. El punto es que el atractivo visual del lugar es importante, y eso supone un diseñador y costo de inversión en muebles y decoración. Para ello es importante que el empresario visite a otros clubes de jazz, conozca cómo es el molde de un club de jazz atractivo, y trate de acercarse a el. Eso supone también costos que hay que cubrir. Abrir un club de jazz sólo en decoración de interiores representa un gasto que no todos los empresarios están dispuestos a hacer. En el caso mexicano hay inversiones como las de “Casa Franca” en la Ciudad de México, o como el “Moser Café Kultur” en la ciudad de Querétaro, que ponen a estos clubes de jazz por encima de los demás.

- 2) El tamaño del lugar. ¿Cuál es el tamaño ideal de un club de jazz? Esta es una pregunta compleja y relevante. Estamos hablando de un local que tiene de preferencia un salón con mesas y sillas, que permite percibir desde cualquier lugar al escenario de concierto, y que supone un aforo suficiente para percibir sólo de cover lo necesario para pagar a los miembros del grupo en el escenario. Dependiendo de los costos para el consumidor, un lugar diseñado para unas cien personas es un buen cálculo de diseño a priori. ¿Pueden ser más pequeños? ¿Pueden ser más grandes? Es un tema de ingeniería industrial, depende del tamaño de las mesas, del número de personas por mesa, del espacio disponible en el salón. Hay clubes de jazz que no cuentan con un salón propiamente tal, son adaptaciones, y por tanto dependen de otros criterios para proponer un lugar atractivo. El club mencionado de “Casa Franca”, es muy bonito, pero es una adaptación de una casa, por tanto no tiene un salón, necesita ofrecer otros atractivos. El “Parker & Lennox” o el “Zinco Jazz Club” en Ciudad de México, son clubes que si ofrecen salones, son los más atractivos de la escena por esta circunstancia sólo de oferta primaria, ambos lugares pueden recibir a muchas más de cien personas, y el escenario es visible desde cualquier lugar del salón. Ambos con lugares grandes y atractivos, por la combinación de ubicación, decoración, diseño del espacio, además de otras cualidades de su oferta. Son clubes de jazz prototípicos en nuestro medio.
- 3) La ubicación geográfico-comercial. La ubicación de lugar en la geografía urbana es un criterio también clave. Un lugar poco accesible está en serios problemas. Un lugar que no tenga facilidades para los automóviles, empezando por estacionamiento propio, también será una oferta complicada. Una zona comercial con gran concentración de oferta y actividades nocturnas es un gancho, pero

también es un punto en contra. Lo ideal es una zona que aparezca como agradable y segura, con facilidades para estacionarse o de acceso a transporte público, sobre todo taxis. La figura de la oferta según poder adquisitivo o perfil de clase es sustantiva. Por ejemplo, la zona de la Ciudad de México con mayor oferta de lugares para consumo nocturno está en Polanco, pero no hay clubes de jazz en Polanco, el alquiler de lugares es muy caro, la competencia con restaurantes y bares es muy grande, no ha llegado a posicionarse un club en esa región tan importante para el consumo nocturno. Por otra parte otras zonas de oferta concentrada y variada, como el Centro Histórico o la Roma-Condesa, en Ciudad de México, si tienen oferta de clubes de jazz. La zona de Insurgentes Sur o de San Ángel no ha llegado a consolidarse. Lo mismo ha sucedido con zonas como Coyoacán, la Ribera de San Cosme, o San Ángel, en la Ciudad de México. En otras ciudades las ofertas son cortas, escasas, no suele haber oferta consolidada, salvo en las zonas turísticas, como destinos de playa, el caso de Los Cabos en Baja California Sur, de San Miguel de Allende en Guanajuato. Ciudades como Guadalajara y Monterrey no han llegado a consolidar ofertas de jazz en sus nichos turísticos o de consumo urbano recreativo nocturno.

- 4) Oferta de comida y bebida. El espectáculo del jazz está asociado a la vida nocturna. Siendo su nicho básico la figura del club de jazz, también requiere de otros elementos que complementen la fiesta del paseo nocturno, en principio la comida y la bebida. Son pocos los clubes de jazz, o lugares con ese perfil, que tengan una buena oferta de comida y bebida. La gastronomía se sale de su configuración convencional, un restaurante tiene una identidad distinta, sin música, sin espectáculos. En la Ciudad de México sólo “El Convite” es un buen restaurante

además de tener una identidad como club de jazz, de ahí que se nombre más como centro cultural que como club de jazz. El caso del “Moser Café Kultur” en Querétaro es otro caso especial, un lugar con buena mesa, ubicado en el contexto de un centro cultural más grande. Todos los lugares con un perfil de club de jazz tienen algo de comer. Lo que si es una presencia general asociada al espectáculo del jazz nocturno es la bebida. De ahí el perfil básico del club como antro, la bebida es el maridaje con el concierto, se trata de que la gente beba, consuma, las cuentas son caras. Llegó a existir un pequeño club de jazz promovido por José Fernández Campos, el dueño de otro club más posicionado, el “Jazz Place”, que ofertaba conciertos por la tarde los sábados combinados con malteadas y café, fue un fracaso total, lo que está asociado al espectáculo del jazz es el alcohol y la vida nocturna.

- 5) Frecuencia de los conciertos en vivo. Para que un lugar se considere dentro del perfil de un club de jazz debe tener por lo menos un concierto a la semana. En sentido estricto deberían ser varios, incluso todos los días. Son pocos los lugares que tienen el perfil extremo, todos los días. En su momento el “Jazz Place”, y hoy día el “Pizza Jazz Café” o el “Jazzatlán Capital”, los tres en la Ciudad de México. La mayoría tienen sólo conciertos los fines de semana, algunos tres o cuatro conciertos a la semana. Fuera de la Ciudad de México no existen lugares que tengan conciertos todos los días, salvo los lobbys de bar de algunos hoteles en áreas o zonas turísticas. Para que un lugar sea considerado en forma mínima como un club de jazz debe tener por lo menos un concierto a la semana, no importa si es de música original, de covers y estándares, o de música híbrida con un porcentaje de jazz. En Ciudad de México hay decenas de lugares con este perfil, basta con consultar la agenda semanal del portal Contratiempo

Jazz para confirmarlo. En la mayoría de ciudades donde hay jazz en vivo en el país no pasan de un solo lugar con la figura de club de jazz en lo mínimo. Hay Jazz en todo el país, como bien lo demuestra Antonio Malacara en su Atlas de Jazz en México, pero en muchas ciudades es sólo esporádico el concierto en vivo, esto pasa así en todo el país, en la mayoría de las ciudades.

- 6) Oferta de proyectos musicales. Este punto se relaciona en forma muy cercana con el anterior. Aquí el énfasis es el tema de la cultura de jazz y la promoción y formación de públicos. El ámbito de este tema es muy extenso. Puede implicar en su techo más ambicioso lo equivalente a un proyecto de gestión sociocultural, en donde el concierto es parte de un programa que integra aspectos sociales, históricos y musicales, y más allá. Por otra parte, en su nivel mínimo supone la presencia de la diversidad musical o sólo la exposición repetida de un repertorio convencional de estándares de jazz. El asunto puede llegar a ser muy complejo, implica el reconocimiento de nuevos proyectos, de propuestas originales, de músicos jóvenes, o sólo de lo suficiente para atraer a un público que escuche lo de siempre mientras bebe. El punto es delicado, el primer parámetro del club de jazz es que da trabajo a los músicos, y ofrece entretenimiento a cierto público nocturno. A partir de ahí todo es extra. Este tema supone en el mejor de los casos acuerdos entre la comunidad del jazz, empresarios, músicos, gestores, mediadores, en líneas de desarrollo y promoción de la cultura del jazz, algo que a todos beneficia. Lo común es sólo lo mínimo, el horizonte necesario y posible es todo lo demás.
- 7) Horario y costos de consumo. Aquí aparece un criterio que está marcado en principio por la figura del entretenimiento nocturno. Salir por la noche no

es barato, es costoso. A partir de este parámetro lo que queda son costos distribuidos por capacidad de consumo. La vida nocturna de un club de jazz tiene una connotación primaria de sectores medios y altos. El jazz nocturno no es para sectores populares o de bajo consumo, como jóvenes y empleados con salarios bajos. El perfil del consumidor típico de jazz es un tema que aquí tiene su ubicación mercadotécnica. Quienes tienen más probabilidad de asistir a un club de jazz y consumir ahí bebida y comida son los sectores altos, clases media altas y altas. Hay algunos lugares más económicos, pero en general son pocos. Considerando al salario profesional promedio en alrededor de ocho mil pesos mensuales, el contraste sería contra un costo por persona en una salida nocturna a escuchar jazz de mínimo unos trescientos pesos hasta más de mil por persona. Es decir, una noche en pareja tendría el costo de unos seiscientos pesos mínimo. Una salida a escuchar sería del diez por ciento del ingreso mensual de un oficinista o profesional medio común, como mínimo. El jazz en este contexto no es para sectores bajos o medios bajos. De esta forma el público posible es la clave para el perfil de un club de jazz en la definición de su costo. Esto tiene una contra parte directa, el pago a los músicos. Sólo los clubes de jazz caros pueden pagar mil o más pesos por músico en un concierto. Los clubes de jazz tienden a ser costosos. Esta es una de las variables que inhibe la emergencia de la escena del jazz en la mayoría de las ciudades del país, sumado este referente económico social a la cultura del jazz. Incluso la Ciudad de México estuvo la mayor parte de su vida jazzística bajo este contexto, sólo en los últimos quince años se dieron las condiciones para que confluyeran públicos, clubes y proyectos musicales. En referencia al otro tema, el horario, la vida nocturna con música está marcada con

una tendencia a la media noche, lo que encarece el acceso por transporte público, reforzando la figura de clases altas, y costos altos.

- 8) Promoción y Publicidad. Quizás el criterio tipológico más fuerte de todos sea el de la configuración general del club de jazz como empresa, como negocio. Para abrir y sostener un club hasta estabilizarlo como negocio se requiere un tiempo que puede llegar a ser de varios meses. Eso supone un empresario con recursos económicos suficientes. Este contexto tiene como condición importante el plan de trabajo como empresa. De ahí que el atractivo del lugar como un espacio para el entretenimiento nocturno asociado a la bebida sea la clave. La promoción y la publicidad son elementos que suponen un gasto que será retribuido con la asistencia del consumidor requerido. Aquí se suma todo lo dicho hasta ahora, la mayoría de los clubes de jazz exitosos tienen una gran inversión para garantizar que pronto se empiece a recuperar lo invertido. Para bares y restaurantes su plan de negocio incluye al jazz como elemento complementario al atractivo del lugar como sitio de diversión y entretenimiento. Esto marca el perfil básico del club de jazz mexicano siempre asociado a la bebida, a la popularidad, a lo atractivo del lugar, en donde el jazz es secundario, sólo un complemento. El consumidor típico de un club de jazz mexicano acude al lugar porque es cool, porque hay gente bonita, porque va a beber y a divertirse, a conversar y reír, la música no es importante, es sólo un aspecto del contexto de la diversión. Sin públicos de jazz no hay clubes de jazz, lo que tenemos en nuestro medio son lugares de diversión que presentan a músicos de jazz. Un lugar común es que el consumidor de jazz grabado no acude a los clubes de jazz, es algo muy caro y de escaso atractivo musical, pueden ir a conciertos en teatro o auditorio, pero no a clubes de

jazz, al menos que quieran ir a beber y a bromear con los amigos. En este contexto la promoción y la publicidad es clave, y va dirigida a la diversión costosa más que a la experiencia musical.

2. Apunte sintético de Comuniconomía de un club de jazz.

Los clubes de jazz se hacen al andar, la mayor parte de su crecimiento y desarrollo depende de su propia experiencia, cada administración inicia un ciclo bajo sus propias visiones y configuraciones de energía. De acuerdo a la información obtenida durante las dos primeras décadas de este siglo veintiuno, el modelo general de operación de un club de jazz aparece con estas características:

1. Tener un plan de desarrollo a mediano y largo plazo.
2. Tener información sobre la escena musical de la ciudad y sobre la escena del jazz en particular.
3. Tener información sobre la cultura del entretenimiento en la ciudad, y sobre la cultura del jazz en particular.
4. Tener un directorio de proyectos y de músicos, con representantes y mediadores.
5. Tener dinero para la inversión en la puesta del lugar, así como un fondo que le de sustentabilidad en épocas críticas.
6. Tener un lugar idóneo para localizar al club de jazz.
7. Tener un marco legal y administrativo adecuado.
8. Tener en forma permanente un programa de promoción y difusión.
9. Tener una oferta atractiva de comida y bebida.

10. Contar con un equipo de trabajo eficiente y competente.
11. Contar con una banda o proyecto de casa que identifique al lugar con un público.
12. Vender discos y souvenirs sobre jazz.
13. Combinar músicos y proyectos experimentados con músicos y proyectos emergentes.
14. Tener conciertos en vivo por lo menos una vez a la semana.
15. Promover un jam entre la comunidad local de músicos.

III. Caso ejemplar. El Moser Café Kultur. Ciudad de Querétaro.

1. Visión General de la Ciudad de Querétaro como macro matriz del sistema de comunicación social del jazz.

La Ingeniería en Comunicación Social sigue una guía metodológica que inicia en el diagnóstico del marco situacional, a lo que sigue la decisión sobre la forma en que el marco situacional será atendido por la acción de la ingeniería mediante diversas técnicas. En el caso que nos ocupa, el marco situacional del jazz en la Ciudad de Querétaro, se presentará algunos de los elementos del diagnóstico general.

La Ciudad de Querétaro tiene ciertas características en su desarrollo histórico que están presentes en forma matricial en su presente actual. Aquí sólo presentaremos algunas de estas peculiaridades de lo queretano desde la perspectiva de los sistemas de información presentes que condicionan la

vida del jazz en la ciudad. Aquí se presenta la matriz básica, sólo con algunos rasgos de cambio que se han presentado a lo largo de los últimos treinta años.

- 1) La genealogía de la vida social y cotidiana como forma social proveniente de la época colonial. La ciudad en forma matricial es española y aristocrática, la dominación española se vive en su configuración de vida urbana hasta hoy en forma cotidiana. La clase dominante y hegemónica ha sido en forma tradicional de tipo y cultura española. El Centro Histórico es la representación más clara de este presente genealógicamente construido.
- 2) Lo español tiene su marca más importante en la religión católica y su moral, que son sistemas de información prescriptivos muy fuertes y presentes. Esta configuración no empata en principio con una música que no es europea, ni española, de origen negro, el jazz.
- 3) La Queretanidad española ha sufrido algunos momentos de crisis en las últimas décadas, aunque sigue vigente y dominante. El sistema de comunicación social actual, el presente de la vida social queretana, sería incomprensible sin esta configuración hegemónica.
- 4) Por tanto, las formas musicales que atentan contra el pudor y las buenas costumbres serán repudiadas en forma sistemática desde la matriz de relaciones sociales construida por el macro sistema de información de lo español religioso y moral. La música en Querétaro no tendrá en principio ningún apoyo social si su connotación va en contra de la moral y las buenas costumbres. El jazz queda dentro de esta configuración excluida.
- 5) La vida nocturna en la Ciudad ha sido en forma tradicional hasta principios del siglo XXI inexistente, la ciudad duerme y descansa a partir de las nueve o diez de

la noche. El dicho de “Ya soltaron al León”, expresa en forma clara esta situación. Sin vida nocturna el jazz tiene poco espacio para presentarse, reproducirse, difundirse.

- 6) La modificación básica en el sistema de comunicación de la ciudad, determinado casi por completo por la figura de la religión y la moral católicas españolas, se inicia en forma muy lenta a partir del efecto que tiene la migración desde la Ciudad de México a Querétaro después del temblor de año 1985. Este efecto en la vida nocturna y ciertos ajustes a la prescripción de la moral tradicional se empieza a vivir entre finales de la primera década y principios de la segunda década del siglo veintiuno.
- 7) Algo que se asocia a este cambio en la vida social nocturna y la incipiente nueva moral que la acompaña es el desarrollo y el incremento de indicadores económicos, junto con la migración correspondiente, que hacen de Querétaro una ciudad atractiva para vivir y trabajar. Esto sucede en estos primeros años del siglo veintiuno, aún está por verse lo que sucederá después como cambio y proceso consolidado.

En una investigación realizada hace tres décadas mediante etnografía, entrevistas y observación participante, “Cultura Mexicana en los ochenta”, la cultura de la Ciudad de Querétaro se caracterizaba en términos generales como se ha presentado en los siete puntos anteriores, con algunos rasgos más por resaltar para configurar un cuadro más completo de la gran matriz sociocultural que incluye y pone en forma al sistema de comunicación social de la música en la ciudad.

- 1) Ciudad barroca connotada así por la belleza de su centro histórico.
- 2) Ciudad histórica connotada así por la guerra de independencia, la derrota y fusilamiento de Maximiliano, la promulgación de la Constitución Federal vigente.

- 3) Ciudad de criollos y mestizos que cuidan más la moral y el prestigio que las empresas y la construcción social moderna, y lo logran, son un ejemplo paradigmático de la hegemonía de grupos sociales que poco a poco pierden poder político y económico sin perder del todo el poder cultural.
- 4) Ciudad de vida tranquila, puerta del Bajío, la zona más poblada y el sistema de ciudades mejor distribuido del país.
- 5) Lugar de lucha entre una cultura tradicional y varias culturas emergentes. La cultura tradicional conservadora es local, las culturas emergentes vienen de fuera, vía la migración, sobre todo de la Ciudad de México, y de los medios de difusión masiva.
- 6) Asentamiento colonial de profunda tradición católica conservadora.
- 7) Ciudad media de medio millón de habitantes, paso obligado del norte a la Ciudad de México, con la cual se conecta con una autopista a tres horas de distancia.
- 8) Ciudad en proceso de industrialización.
- 9) Emergencia demográfica intensa por la migración.
- 10) Contrastes físicos en la comercialización y la forma de vida, entre el comercio barrial y los grandes centros comerciales de reciente aparición.
- 11) Sin vida nocturna, forma de vida pública más parecida a un pueblo pequeño que a una gran ciudad. El movimiento público decae poco después del atardecer y desaparece a partir de las nueve de la noche.
- 12) Cambios lentos en la vida pública, no hay interacción ni cortejo, el comportamiento es plano y de tránsito silencioso.

- 13) Algunas modificaciones en la estética y el comportamiento juvenil, por el contacto con los medios de difusión. Estas nuevas generaciones portan el gen del cambio, en principio son asimiladas por la cultura dominante, pero van haciendo públicos nuevos tipos de consumo y comportamiento social emergentes.
- 14) Las mujeres, como en otras ciudades mexicanas, son las grandes portadoras del cambio sociocultural. Sucede en forma lenta, ellas también son las portadoras de la reproducción de la tradición, de la cultura conservadora.
- 15) Los cafés son una extensión de la vida privada y doméstica, no promueven la vida pública ni la comunicación entre distintos y diferentes. Pero aparecen en el siglo veintiuno nuevos lugares de asociación y relación, en regiones emergentes de vida social pública.
- 16) La vida doméstica es el centro de la totalidad de la vida social, apenas alterada por las tensiones de la vida laboral. Es la primera ciudad media del país en apagar la televisión por la noche. El movimiento dentro de las casas durante el día es mayor que en el espacio público o laboral. Ciudad doméstica.
- 17) La hegemonía moral general es de la clase dominante tradicional y conservadora. La vida familiar es el corazón de la reproducción social.
- 18) La vida familiar es el instrumento básico de la reproducción social. Un padre patriarcal, una madre sumisa y conservadora. Los hijos dependen de la autoridad moral de los padres durante toda su vida. La casa familiar es el referente básico del mundo privado y público, de la totalidad de la vida social.
- 19) El trabajo en principio depende de las relaciones familiares, de las redes familiares. La familia está en todas partes, la vida social se estructura a partir de ella.

- 20) Las conversaciones son familiares y domésticas, no hay vida pública en casi ningún sentido, incluyendo a la universidad, que es catedrática y escolar.
- 21) El espacio público está compuesto básicamente por chismes y una presión muy alta por el que dirán. La gente se fija, hace juicios, la reputación puede caer o reforzarse en un comentario aparentemente casual.
- 22) Las redes sociales son de conocidos. La vida comunitaria ha ido mutando poco a poco entre los años sesenta y setenta, por la migración regional popular y la migración de clases medias desde la Ciudad de México. Los nuevos actores no son asimilados en las redes tradicionales, una aparente vida comunitaria separada por clases sociales se complejiza con la asociación de grupos nuevos que tienen que buscar sus propios nichos de socialización e interacción.
- 23) Las élites políticas han mutado con la presencia del sector universitario como palanca de movilidad social. El cambio se percibe sobre todo de los sesenta hacia los ochenta.
- 24) Las élites económicas también han cambiado, nuevos capitales buscan alianzas y legitimidad frente a las clases tradicionales, que poco a poco son desplazadas en su inmovilidad.

2. Etapas de configuración de la cultura general de referencia de la cultura musical.

En un bosquejo rápido de sistematización de apuntes generales la Ciudad de Querétaro ha pasado por cinco grandes etapas en las últimas décadas, lo que equivaldría a cuatro momentos del sistema de comunicación social general, configurado por las dos series de elementos componentes de los sistemas de

información presentados en los dos apuntes anteriores, el sintético y el más analítico descriptivo.

Primera etapa. 1900-1950. Estabilidad. Vida Colonia.

Va de principios del siglo veinte hasta los años cincuenta, en que la vida queretana es muy similar a la que habían tenido desde la época colonial. Este apunte sólo subraya la dimensión general de la continuidad de la reproducción de una visión del mundo hegemónica que parte de la matriz católica moral española y criolla. En ese tiempo la ciudad está dividida por sus propios patrones históricos, la separación en castas étnicas, en rico y pobres. Con ciertas formas de interacción entre los diferentes estabilizadas a través de los años.

Segunda etapa. 1950-1970. Migración. Cambio cultura moderna.

Se vive entre los años cincuenta y los setenta. Cambios por migración. La ciudad poco a poco adquiere una nueva configuración, con nuevos sectores populares y nuevos sectores dominantes, que contrastan con los tradicionales, generando tensiones y asociaciones novedosas.

Tercera etapa. 1980-2000. Migración temblor CDMX.

Cambio cultura moderna. A partir de los ochenta, con la migración de habitantes de la Ciudad de México que huyen de su propia ciudad por temor a las imágenes producidas por el temblor del año ochenta y cinco. La ciudad se transforma a un ritmo más acelerado, hasta llegar al momento actual.

Cuarta etapa. 2000-2019. Nueva ciudad. Fusión viejo y nuevo.

Es de cambios en general, en casi todos los ámbitos de la vida social. La combinación de fenómenos de la segunda parte del siglo veinte, sumado a la reconfiguración ecológica general civilizatoria de los medios de difusión y la internet, promueven una nueva ciudad de Querétaro, que poco a poco

se va pareciendo menos a la ciudad tradicional que siempre había sido.

Quinta etapa. 2020-2022. Pandemia y Nueva Normalidad.

La segunda década del siglo veintiuno trajo consigo una condición de vida social emergente, la pandemia. Bajo la sombra del escepticismo y la sospecha poco a poco el fenómeno fue cubriendo la totalidad de vida social. El punto clave es que, para reducir la difusión del virus, se tomaron medidas públicas para contener la movilidad social, el resultado fue que la vida comercial se clausuró en forma muy significativa, y la circulación pública de la ciudadanía también se redujo en forma drástica, la vida colectiva se retrajo a los domicilios particulares. Esto afectó a todo, también al mundo del jazz.

Es peculiar el movimiento que conmueve a Querétaro durante el siglo veintiuno. El viejo Querétaro no es desplazado por uno nuevo, como parecía que sucedía en la parte final del siglo veinte. Lo que va sucediendo en estas primeras décadas del siglo actual es que lo viejo y lo nuevo se están fusionando en formas inéditas e imprevistas. La imagen es de una tensión que expresa una lucha en la cual no hay ganador, en cierto sentido las dos figuras, de lo viejo y lo nuevo pierden, y por otra parte ganan. El nuevo Querétaro no es nuevo en el sentido de ser por completo distinto al viejo, está integrado por formas de la tradición y formas de la innovación. Las generaciones mayores han negociado, se han aliado, se han permeado, los nuevos ciudadanos han tenido un proceso similar, los jóvenes van aprendiendo a ser herederos de las dos configuraciones, que en algunos puntos ya no se distinguen, son una nueva forma de vida sociocultural. Esto es muy interesante como configuración emergente pensando en el futuro.

En este mapa situacional general se ubica el sistema de comunicación social particular de la música, y el del jazz en particular. La ciudad queretana tradicional nunca hubiera aceptado al jazz y así fue como sucedió. El jazz empieza a tener espacio en la ciudad hasta la última parte del siglo veinte, pero sólo hasta el siglo veintiuno vive el principio de lo que podrá ser su nicho de reproducción y desarrollo. La sociedad queretana tradicional no tenía ninguna condición para recibir y promover al jazz, en el sentido que esa sociedad continúa vigente la censura y la impermeabilidad también continúan. El punto interesante es la aparición de lo nuevo, de las nuevas dimensiones constructivas de la cultura queretana contemporánea. Ahí si hay alguna opción para el jazz en la ciudad. El punto es que el jazz es por completo ajeno a todo lo que pasa en forma tradicional en la ciudad, y es también ajeno a todo lo que pasa en forma innovadora. La pregunta es en qué punto el jazz puede ser la banda sonora del cambio queretano, de qué manera podría tener la oportunidad de acompañar el proceso de emergencia del nuevo Querétaro. Veamos la situación un poco para hacer una primera hipótesis.

3. La Música y el Jazz como cultura en la Ciudad de Querétaro.

Acá se ensaya una hipótesis de trayectoria histórica del jazz en la Ciudad de Querétaro, considerando el marco general apuntado antes. El punto de partida son las cinco etapas básicas de la histórica contemporánea de la ciudad, que en el caso del jazz quedan reducidas a dos, con lo cual se puede proponer el perfil del sistema de comunicación social del jazz en dos momentos básicos, tres, con el fenómeno emergente de la pandemia.

Primer Momento. El siglo XX. Ya soltaron al León.

Durante el siglo XX en la ciudad no tiene ninguna presencia el jazz en forma articulada, de configuración de vida social. Sólo iniciativas individuales por trayectorias personales, que quedan registradas como acontecimientos aislados sin mayor efecto. Y en otro sentido, se requiere una investigación especial para indagar hasta donde tuvieron algún impacto además de lo percibido en una primera visión general. En este contexto aparecen dos configuraciones que se presentan como antecedentes macro sobre la situación del jazz actual en la ciudad.

1) San Miguel de Allende y los ciudadanos de los Estados Unidos. A lo largo de la segunda parte del siglo XX San Miguel se va configurando en un lugar especial para la vida queretana, la presencia masiva de ciudadanos norteamericanos, sobre todo jubilados y de clase media alta gringa. La población número uno con mayor número de ciudadanos norteamericanos fuera de EE. UU. en el mundo por kilómetro cuadrado. Esta presencia convierte a este destino turístico nacional en otra cosa. La gastronomía, la oferta de ropa, joyería, plástica, muebles, diseño en diversos aspectos, el consumo, se torna sofisticado y excéntrico a la región, incluida la Ciudad de Querétaro. San Miguel se vuelve entonces el lugar de la vida nocturna y del consumo cosmopolita. Esto es muy atractivo para muchos queretanos de clase media, universitarios, profesionales de diverso tipo. Ir a San Miguel es tener la posibilidad de consumir lo que sólo se podría obtener yendo a la Ciudad de México, en escala urbana mucho menor y en una forma muy accesible y cercana. En este mundo tan distinto de la Ciudad de Querétaro aparece el jazz, que gusta a los ciudadanos norteamericanos, y que atrae al turismo nacional cosmopolita y al turismo internacional. La pequeña población tiene tal oferta musical en general y de jazz en particular al punto de atraer músicos extranjeros, que llegan para vivir ahí, con el jazz como *modus vivendi*, lo que aun hoy es improbable en la Ciudad de Querétaro.

2) La aparición del Jazz en la Radio Local. En el año 1983, aparece el primer programa de jazz en la radio local queretana. Este es el primer gran referente histórico de la ciudad en este sentido. Es una iniciativa por completo individual, gestión a partir de una coincidencia de voluntades. La radio universitaria es la que abre el espacio, la XHUAQ, el director Augusto Aubert Peñaloza le propone a David Balderas un programa de jazz para los días lunes, miércoles y viernes de media hora, de tres a tres y media de la tarde. El programa inicia con lo que tenían a la mano y poco a poco va enriqueciendo su acervo discográfico. Jazzmanía se convierte entonces en el primer fenómeno social del jazz en la ciudad, a través del público de radio universidad va conformando una incipiente cultura del jazz entre los radio escuchas, lo cual a mediano y largo plazo ha sido uno de los grandes fenómenos gestores de lo que hoy puede considerarse como cultura de jazz en la ciudad.

Durante los setenta y los ochenta hay algunos conciertos con proyectos mexicanos y extranjeros, siempre gestionados desde el ámbito cultural oficial, con la intermediación de los pocos agentes interesados en este tipo de música en el estado. La prensa no tiene ninguna respuesta positiva a estos espectáculos, sólo registra los hechos y las notas desaparecen casi de inmediato en su efecto constructivo de cultura musical o algo más. El público sigue siendo el formado por la elite cosmopolita de la ciudad, de por si pequeña, y por grupos de jóvenes universitarios curiosos de lo que nunca se presenta en su localidad y representa lo externo y lejano.

Segundo Momento. El siglo XXI. La metrópoli emergente.

El segundo momento del jazz en la Ciudad de Querétaro se mueve en concordancia con los cambios que afectan a la ciudad en general. La Queretanidad decimonónica viene a menos al enfrentarse al oleaje de la migración y las

costumbres que llegan con ella. Este encuentro de lo viejo y lo nuevo abre espacios para lo distinto y diverso, la ciudad cambia. Lo que sujetaba en forma tan estricta y exclusiva se relaja, ese relajamiento permite que lo alterno emerja como propio. Es la oportunidad para que casi cualquier iniciativa tenga un nicho para desarrollarse. También para el jazz.

Aquí el punto clave es la relación entre el Querétaro tradicional y el nuevo Querétaro. Para uno el jazz es algo ajeno y distante, tiene una capa cultural impermeable a su presencia, para el otro el jazz es parte de su nueva ecología audiovisual cultural. Ambos contextos conviven ahora en el mismo tiempo espacio, hasta cierto punto. En una imagen de la situación del jazz podría afirmarse que, de una sociedad del color de los usos y costumbres tradicionales, más o menos homogénea, con cambios de tonalidad e intensidad por sector y región, ahora aparecen otros colores, que van mezclándose con lo anterior, y van abriendo su propio nicho de expresión. Con el jazz van apareciendo queretanos que siendo tradicionales apetecen de lo nuevo, al mismo tiempo que queretanos que ya no tienen apetito urgente por la tradicional y buscan consumir lo que para otros es por completo novedoso. Hay por tanto un viejo público para la música tradicional que ahora también gusta del jazz, y un nuevo público que gusta más del jazz que de cualquiera otra forma de música. El movimiento existe, y gracias al Festival internacional oficial, al Moser, el JEM, y la Especialidad en Música contemporánea de la Universidad Autónoma de Querétaro, tiene puntos de referencia fuertes que promueven su difusión.

Tercer Momento. La pandemia.

La pandemia se presenta dentro del proceso de la segunda etapa, el efecto general es que interrumpe la trayectoria del siglo veintiuno. El punto interesante es que también altera la normalidad con ciertos énfasis, el cierre de la vida pública en la calle, y la apertura exponenciada de la cibervida. Cómo esta

doble configuración afectará el futuro próximo y lejano está por verse. En términos generales después de la llamada nueva normalidad, a partir del 2023 la ciudad y el país regresaron poco a poco a la normalidad anterior, la trayectoria previa del siglo veintiuno continuó con matices por la pérdida de metabolismo social durante los años de pandemia. Esta situación general afectó a la vida social del jazz en forma similar al resto de la vida de entretenimiento urbano público en la ciudad.

4. Etnografía de la vida musical urbana.

El proyecto de Ingeniería en Comunicación Social de la Música construyó una guía etnográfica general sobre la situación de la música en las ciudades mexicanas. A continuación, el apunte sintético correspondiente a la Ciudad de Querétaro. A partir de este apunte se puede identificar mejor lo que sucede con el jazz en la ciudad, con el antecedente de lo que le sucede a la ciudad con la música en general.

¿Cómo es el mapa situacional de la música en la ciudad de Querétaro? Una entrada a esta descripción posible puede empezar separando entre las situaciones asociadas a la música viva y las situaciones asociadas a la música grabada.

Situaciones Asociadas a la Música en Vivo.

A continuación, una lista sintética de las situaciones fundamentales en que los ciudadanos están en contacto con la música en vivo:

- 1) Fiestas familiares. Siempre que se puede la fiesta se acompaña con música en vivo. Las principales ocasiones en que esto sucede son las bodas, acontecimiento tradicional en que la fiesta se realiza alrededor de un banquete o menú, con banda en vivo para amenizar y para bailar. Otras fiestas con música en vivo pueden ser bautizos, velorios, cumpleaños, día de las madres. En

la ciudad de Querétaro esta costumbre se reproduce de acuerdo a las condiciones económicas y la estructura familiar vigente.

- 2) Fiestas patronales. Existe en la ciudad el referente religioso que organiza en algo que queda de la vieja organización de los barrios. Estas fiestas son siempre acompañadas por música en vivo, para acompañar el rito del santo en ocasión, y los bailes posteriores. Esto es parte de la tradición, viene a menos, pero está vigente.
- 3) Conciertos populares de política pública cultural. Los fines de semana, sábados y domingos, en diversos parques, jardines, auditorios, también hay música viva, como parte de las acciones derivadas de la política pública en cultura. El caso extremo son los conciertos en el centro histórico. El gasto público en música es restringido, el caso del festival internacional del jazz es emblemático y excéntrico.
- 4) Restoranes, bares y antros. La vida nocturna tiene una connotación musical asociada sobre todo al entretenimiento con comida y bebida. Existe una oferta de música en vivo para estas situaciones, como fondo mientras bebes y comes, o para bailar entre trago y trago. La vida nocturna en la ciudad de Querétaro ha estado en emergencia a lo largo del siglo veintiuno.
- 5) Los salones de baile, las carpas y los espectáculos de variedad. Esta es una oferta situacional que ha venido a menos con el tiempo. En caso queretano es casi inexistente, no forma parte de su tradición.
- 6) Los conciertos comerciales. Existen empresas dedicadas a presentar conciertos en grandes auditorios, la oferta musical es variada, con artistas famosos o de moda,

también con artistas emergentes, muchos extranjeros. Esto también es escaso, pero sucede.

- 7) Música familiar y entre amigos. Este tipo de situaciones es para ser observada en particular como un capítulo en sí mismo. Existen tradiciones musicales dentro de los grupos familiares y estudiantiles, los propios ciudadanos cantan y tocan instrumentos siguiendo las vetas sobre todo de la música industrial. Siempre hay una guitarra, quizás un teclado, para acompañar, veladas, encuentros, momentos varios. Todo lo demás es música situacional en donde el ciudadano es un consumidor. En este caso también es un productor. Todo un capítulo por explorar.

Situaciones Asociadas a la Música Grabada.

Aquí la industria cultural de la música lleva la mano. Es importante en este caso es identificar tanto a la gran industria trasnacional, como a la industria nacional. Las situaciones a las cuales está asociada este tipo de música son prácticamente todas las posibles:

- 1) Trabajo. La música grabada acompaña a trabajadores de todo tipo durante toda la jornada laboral. Hay lugares en donde no hay música porque está prohibido que la haya, de otra manera el ciudadano trabajador acompañaría su labor escuchando el género de su preferencia. Este tema es muy importante, el de los géneros musicales asociados a la música grabada.
- 2) Casa. Aquí sucede lo mismo, las diversas actividades domésticas pueden ser acompañadas con música, todas ellas, desde el trabajo pasando por la comida, el descanso, el ocio, hasta llegar al momento de dormir.
- 3) Escuela. Este es un lugar en donde la música está más restringida. Aun así, los jóvenes la escuchan a escondidas, a través de los dispositivos tecnológicos que el mercado les ofrece.

- 4) Fiestas y celebraciones. La música grabada es muy común en cualquier tipo de encuentro con connotación de fiesta. Más común que la música en vivo, mucho más común.
- 5) Restaurantes, bares, antros. En todos estos lugares parte del concepto del lugar es la música que escuchas mientras consumes. Llegando incluso a ser etiqueta de identidad. La música grabada ha desplazado a la música en vivo en forma drástica y radical.
- 6) Plazas públicas, supermercados, malls. Un buen porcentaje de los espacios públicos con connotación de mercado tienen música grabada como parte del ambiente emocional que desean provocar.
- 7) Bancos y equipamiento urbano de oficinas de servicios públicos. En estos lugares también es común encontrar música ambiental.
- 8) En el transporte público y privado. La música acompaña a los ciudadanos en su tránsito por la ciudad, aparece en todo tipo de transporte, empezando por el automóvil privado.
- 9) En el tránsito en general de los peatones. Es común observar a los peatones conectados a un dispositivo tecnológico con audífonos, caminando por la calle, transitando por todo tipo de espacio urbano. Esta configuración situacional ha hecho de la música omnipresente. La situación tiene una connotación de comportamiento individual, presentándose incluso en grupos de personas que van juntas, cada una con su dispositivo escuchando su música en forma personal.

Querétaro, como otras ciudades del país vive un movimiento emergente de modernización. La migración, los medios de difusión, la internet, el turismo, todo esto colabora a

modificar la matriz tradicional. En el caso de la música es evidente que la música grabada ha venido a transformar por completo a la vida social del mundo previo queretano. En este ámbito como en el de la experiencia de la música viva el jazz no tiene un espacio tiempo representativo de algo significativo. De ahí la importancia de los programas de radio, del festival internacional y del Moser, estos tres elementos de configuración negocian tiempo y espacio con el resto de la vida social y musical de los queretanos, y van logrando consolidar su nicho de reproducción, el cual no existía, y que ahora progresa y crece. El jazz en la Ciudad de Querétaro tiene una historia corta y escasa, poblada de protagonistas que han gestionado lo imposible en condiciones adversas, esas historias serán relatada alguna vez con los detalles que merece cada una de esas trayectorias individuales. El jazz nos sustantivo, pero va avanzando poco a poco, tiene la connotación de lo ajeno y distinto, de lo moderno y contemporáneo, estos rasgos en otro momento muy cercano hubieran sido fatales, hoy tienen una connotación que involucra lo atractivo, lo nuevo, lo necesario.

5. Situación actual del Jazz en la Ciudad de Querétaro.

Hay tres configuraciones emergentes que marcan el nuevo espacio para el jazz en la ciudad, ambos fenómenos que representan a la nueva Ciudad de Querétaro con toda claridad:

- 1) El festival de internacional de jazz. Nace en el año 2011 en una configuración que implica alianzas, gestiones, negociaciones, y oportunidades. Desde entonces se realiza cada año. En principio con un programa construido a partir de una mezcla de proyectos extranjeros y nacionales, lo cual sigue siendo su guía

conceptual, a lo cual se ha agregado la presencia de algunos proyectos locales. Es el evento mayor del jazz en la ciudad. El evento es gratuito y se realiza en escenarios públicos abiertos y populares. La ciudad, representada en su centro histórico, se viste de jazz por unos días, coloreando a toda la vida social pública con sus tonos y sus notas. Es en definitiva lo que marca el calendario y la expectativa por este tipo de música. La mezcla de diversos tipos de públicos lo convierte en el gran agente de gestión de la cultura del jazz en la ciudad. Siempre exitoso, atractivo y generoso. El tema del festival pasa por la voluntad política, la capacidad de gestión y el éxito en la realización.

- 2) Los clubes de jazz. Un club de jazz es la gran diferencia entre un antes y un después en la vida del jazz en una ciudad. En el caso de Querétaro hay dos proyectos de club de jazz que marcan esta diferencia. La primera experiencia dura unos pocos años hacia el final de la primera década del siglo veintiuno, “La Encrucijada”. Iniciativa de dos músicos de jazz avecindados en San Miguel de Allende, Gabriel Hernández y Ken Basman, dos extranjeros, que tratan de ensayar una continuidad y una articulación entre el movimiento en San Miguel y las posibilidades de una ciudad mayor como Querétaro. La segunda experiencia nace hace unos años, “El Moser Café Kultur”. Este club de jazz tiene las características de un lugar cosmopolita por completo, podría estar en cualquier parte del mundo, en cualquier gran ciudad del primer mundo, y tendría éxito. El lugar, la ubicación, la estética, la oferta gastronómica, el servicio, todo conlleva una connotación que aleja al lugar de la tradición queretana del siglo diecinueve y del veinte. El lugar se ha mantenido, sus anfitriones y dueños, una mexicana de la Ciudad de México, Sylvia Kuri y un suizo, Philippe

Moser, que le da el nombre al lugar, imaginaron desde Suiza el lugar, lo han construido con buen gusto, pasión y paciencia. Este club de jazz que sólo opera en principio como tal los miércoles, y en ocasiones algún otro día, el resto de la semana sólo opera como restorán y panadería, marca con toda intensidad el antes y después del jazz en la ciudad. Su programación combina proyectos internacionales, nacionales y locales. Tienen propuesta, plan de desarrollo, tienen futuro, y van conformando a su público, colaborando en forma sustantiva en la construcción de la cultura del jazz en la ciudad.

- 3) Jazz en Movimiento. Hacia finales de la segunda década del siglo veintiuno sucede algo que cambia el entorno del jazz para la ciudad, el JEM, Jazz en Movimiento. La iniciativa una vez más parte de migrantes, en este caso una pianista proveniente de la Ciudad de México, Dulce Resillas. En el año 2018 realiza junto con otros músicos avocados en la ciudad, en forma de colectivo, el primer Festival Jazz en Movimiento, en alianza con el Moser Café Kultur. Desde entonces el colectivo ha crecido y las alianzas también. Han organizado y realizado el festival de jazz, además de otros eventos a lo largo del año, en un esquema que marca una gran diferencia respecto a toda la historia anterior del jazz en la ciudad. Colectivos, empresas, asociaciones, marcas, todos aliados para promover y difundir al jazz. Este es el fenómeno más sui generis de la historia del jazz en Querétaro, y un indicador claro del cambio sociocultural de la ciudad, en este caso con el jazz como protagonista.

La indagación sobre el jazz en la Ciudad de Querétaro forma parte del programa general del Proyecto de Ingeniería en Comunicación Social de la Música sobre el Jazz. Se trata de identificar a los sistemas de información que componen el movimiento constructivo general del pasado hacia el

presente. Nombrar y evaluar a los principales sistemas de información presentes encontrados en la observación del sistema de comunicación del Jazz en la ciudad, con los músicos al centro, que son la parte viva básica del fenómeno. Hay otros agentes en juego, como los empresarios, los medios, los gestores culturales y los públicos, sobre ellos también hay algunos señalamientos en este apunte sintético.

- 1) El jazz como forma musical. La genealogía de los EE. UU. Los músicos y los demás agentes del jazz en Querétaro reproducen en principio las formas, sistemas, arreglos, genealogías, de la música jazz en los EE. UU. Con variantes la forma básica es el jazz del siglo veinte en Estados Unidos, con seguimiento a lo actual dentro de esa misma genealogía.
- 2) Perfil profesional y emocional del músico de jazz. Formas de vida, de formación, de interpretación, de estudio, de ensamble, de mercado. Hay un estilo de vida y de cultura típica y estereotipada. Se sienten distintos a la población en general, se configuran como profesionales en el contexto de la figura del mercado. Se forman imitando a lo exterior, no tienen figuras propias claras a las cuales acudir, los músicos de San Miguel de Allende y de la Ciudad de México son el referente más cercano fuera de las grabaciones de jazz extranjero. La imitación es la forma básica de la vida musical, personal y profesional, con pocos elementos cercanos que imitar, lo que quizás permite la emergencia de la originalidad en ciertos proyectos.
- 3) Generación Básica y proyecto. La generación más importante es la que ha pasado de los veinte a los treinta años en los últimos diez años, la generación del milenio. Poseen cualidades similares a sus pares nacionales, pero

sufren de aislamiento, su contexto inmediato no motiva ni promueve su desarrollo.

- 4) Cultura de género. El jazz es masculino, las mujeres con acompañantes, seguidoras, novias. Alguna cantante. El caso de Dulce Resillas y su proyecto JEM es por ello algo que llama la atención en forma particular.
- 5) Cultura musical queretana. Referencias al jazz como música elitista, marginal, fuera de lo popular y del mercado musical con mayúsculas. El punto de partida es que el jazz no es una forma estable ni garantía de desarrollo profesional laboral.
- 6) Cultura del entretenimiento queretana. La música jazz como un segmento ínfimo de la música cotidiana del entretenimiento. No forma parte de la vida de la ciudad en forma cotidiana.
- 7) Cultura del jazz en vivo. No existe esta forma de vida en ningún sentido, el jazz es un elemento extraño y externo a la cultura queretana. Se escucha en ciertos círculos universitarios, intelectuales, en forma mediada por grabaciones, en ciertos momentos, algunos momentos.
- 8) Cultura de la vida nocturna queretana. La cultura nocturna empezó a existir en el centro, asociada a la música grabada y a la forma del pequeño bar. El jazz no aparece como ingrediente de música ambiental nocturna, salvo en ciertos momentos, no en forma cotidiana.
- 9) Empresarios queretanos privados. Sólo el Moser como lugar especial para escuchar en vivo al jazz, enfáticamente los miércoles, y básicamente a proyectos que vienen de fuera de la ciudad de Querétaro. Los dueños no son originarios de la ciudad de Querétaro.
- 10) Empresa pública, gobierno del estado. El Festival Internacional de Jazz. Única ocasión en que el público

queretano tiene la oportunidad de escuchar en vivo, en espacios públicos y en forma gratuita a bandas locales, nacionales e internacionales. Fuera de eso, que en este sentido es mucho, no hay más actividad pública evidente.

- 11) Los medios de difusión. No se ocupan del jazz. Algún programa de radio, alguna nota ocasional en la prensa.

El sistema de comunicación del jazz en la Ciudad de Querétaro está conformado en su forma básica con los puntos que van del cinco al once de la configuración. Es decir, no hay cultura del jazz en la Ciudad de Querétaro como algo que articule en forma significativa el sistema de comunicación social del jazz con el sistema de comunicación social de la música queretana con el sistema de comunicación social general de la ciudad. Esto es en buena parte configurado por los antecedentes, la historia de la Ciudad de Querétaro, la ciudad no es musical y menos jazzística. De ahí que lo que aparece en las dos primeras décadas del siglo veintiuno sea de un significado especial:

- 1) Llegan músicos de otras partes del país y del extranjero, con lo cual inicia la formación de un gremio, y la posibilidad de construir una escena jazzística, mínima pero presente.
- 2) Estos músicos tienen diversas formaciones e intereses musicales, lo que permite abrir la posibilidad a la articulación musical con otros músicos, tanto locales como de fuera de la ciudad.
- 3) Aparece el interés por parte de los jóvenes en estudiar las armonías del jazz para imaginar o emprender proyectos que no necesariamente son de jazz, pero derivados de su matriz gramatical. Se abre el espacio para estudiar jazz en la Universidad Autónoma de Querétaro.

- 4) Aparece en la ciudad un público potencial de jóvenes que buscan alternativas a lo poco que sucede, el movimiento es emergente y parece tener condiciones para apoyar algunos espacios, responder en forma positiva a las escasas iniciativas empresariales privadas y públicas.
- 5) Los pequeños lugares del centro de la ciudad van incrementando su oferta de música viva, empiezan a aparecen otros lugares en zonas distintas al centro. Esto abre una ventana de oportunidad a proyectos locales.

En forma sintética la situación actual se resume así:

- 1) Hay pocos músicos y proyectos, algunos sobresalientes como los ensambles de Filulas Jus y Mantis Antea, que se han mantenido como propuestas y ya han producido discos con música original. Y lo que ha surgido alrededor de JEM, Jazz en Movimiento y el Moser Café Kultur, grandes promotores que recuperan a viejos músicos interesados en el jazz, y jóvenes músicos con curiosidad y cierto entusiasmo.
- 2) Los empresarios privados no tienen presencia para el jazz, el caso del Moser es un garbanzo de a libra, han mantenido su proyecto por una década, y tienen prospectiva para continuarlo.
- 3) El gobierno del estado y el municipal han promovido el jazz en ciertos momentos dependiendo de las administraciones y los proyectos políticos y culturales, cuando los hay. Lo más destacado es la gestión y mantenimiento del Festival Internacional de Jazz durante toda la segunda década del siglo veintiuno.
- 4) La universidad es parte importante de la historia contemporánea del jazz en la ciudad, ha apoyado al programa Jazzmanía durante ya treinta años. Además del programa académico sobre música contemporánea.

En este sentido puede calificarse como una promotora principal del jazz en la ciudad.

- 5) El público de jazz no existe, sólo un puñado de interesados que siguen los eventos como oportunidades únicas. El resto del público es eventual, dependiendo de agendas culturales y de entretenimiento.

El comentario final se ordena en una imagen que implica todo lo dicho. Hasta inicios del siglo veintiuno no había prácticamente ningún referente del jazz estable en la ciudad de Querétaro, durante la última década ha sucedido casi todo y es poco. El contraste es mayúsculo, entre nada y lo que hoy existe. El pronóstico puede perfilarse como sigue:

- 1) Lo que hoy sucede seguirá un curso de incremento marginal, que puede llevar a la consolidación de por lo menos un lugar de jazz en la ciudad, que forme parte del circuito nacional y regional.
- 2) Que el jazz se consolide como un elemento de la agenda oficial, dando espacio permanente para su audición por lo menos una vez al año dentro del Festival Internacional.
- 3) Que la universidad se interese por abrir talleres para la formación de músicos de jazz dentro de sus aulas.
- 4) Que la radio presente por lo menos algunos programas a la semana, quizás unos tres, que continúen la promoción del jazz por este medio.
- 5) Que alguna pluma emerja como la voz especializada sobre el jazz en la región, y se convierta en el promotor desde la prensa y audiovisual, quizás internet.

El jazz en la Ciudad de Querétaro ya tiene una presencia por consolidar. En el escenario más optimista esa presencia se consolidará y tendrá en forma permanente espacios y

tiempos para los marginales y escasos públicos locales. En el escenario pesimista seguirá con su configuración externa y ajena a la vida y la cultura local, con una presencia esporádica, dependiendo de gestiones y coyunturas particulares. La cultura queretana está abierta, pero sigue teniendo el perfil básico de sus formas tradicionales ajenas a todo lo externo, menos el pop proveniente de los medios y la internet, quizás el metabolismo del cambio termine imponiendo dinámicas inéditas, quizás en esos escenarios el jazz pase a formar parte de la configuración de sus nuevas identidades emergentes, quizás la Ciudad de Querétaro sea en algún escenario futuro posible una ciudad del Jazz.

6. Visión sintética del Jazz en la Ciudad de Querétaro.

Sistema de Comunicación Social Jazz en Querétaro.

1. El Festival Internacional de Jazz. Evento sector cultural público. 2011.
2. El Club de Jazz Möser- Café- Kultur. 2012.
3. Licenciatura en Música Popular Contemporánea, UAQ. 2016.
4. El Colectivo JEM, Jazz en Movimiento. 2018.

Síntesis situación Jazz Querétaro.

1. Pocos músicos y proyectos.
2. Hay colectivos sociales. JEM
3. Pocos empresarios privados. Möser
4. Hay política pública. El Festival.
5. Poco público de jazz. Vida nocturna.
6. Emergente formación en jazz. La UAQ.

7. Poca presencia en medios de difusión. Programa de Radio.

7. El Moser Café Kultur, el club de jazz en la Ciudad de Querétaro.

A lo largo de este capítulo sobre el club de jazz ha sido necesario incluir un apunte sobre la ciudad, su cultura, su configuración musical. En ese contexto deciden Sylvia Kuri y Philippe Moser invertir para poner un café tipo suizo en esta ciudad del Bajío. Este no es un tema menor. Por una parte, la decisión es estrictamente personal, ellos venían de Suiza con la intención de desarrollar un proyecto de panadería y restorán en alguna ciudad de México. Deciden que será Querétaro, no Guadalajara, Monterrey o Ciudad de México. Esa decisión es clave para su vida como pareja y como empresarios. En el marco de los antecedentes y el contexto la decisión parecería que no llevaría a buen puerto el proyecto. Y llegó, su esfuerzo, su talento, su insistencia, les permitió abrir el espacio de la ciudad para su café, y por otra parte abrió el espacio para el jazz. Siendo pioneros en más de un sentido, lograron lo que se propusieron, para su bien, para el bien de la ciudad, y para el bien de la cultura del jazz.

En los puntos previos ya han aparecido diversas alusiones al Moser Café Kultur y su importancia para la escena del jazz en la ciudad de Querétaro. A continuación, aparece una síntesis del perfil general de información sobre el Moser Café.

Perfil General del Moser Café Kultur.

1. Nace en la segunda década del siglo XXI.
2. Los dueños no son de la Ciudad de Querétaro
3. Propuesta de Club de Jazz con Gastronomía y Centro Cultural

4. Ubicado en el espacio de una nave industrial de una fábrica venida a centro cultural-comercial.
5. Es sede del Festival de jazz anual del JEM (Jazz En Movimiento)
6. Ha adquirido el estatus de central para la vida cultural y gastronómica de la ciudad, para el jazz es uno de sus ejes fundamentales.

Comuniconomía del Moser Café Kultur.

Y por último, a continuación, un apunte sintético del perfil comuniconómico del Moser Café, sólo anotando si cumplen o no con los rasgos que el proceso de investigación en todo México y más allá ha arrojado como característicos y básicos para la existencia de un club de jazz.

1. Tener un plan de desarrollo a mediano y largo plazo. SI.
2. Tener información sobre la escena musical de la ciudad y sobre la escena del jazz en particular. SI.
3. Tener información sobre la cultura del entretenimiento en la ciudad, y sobre la cultura del jazz en particular. SI.
4. Tener un directorio de proyectos y de músicos, con representantes y mediadores. SI.
5. Tener dinero para la inversión en la puesta del lugar. SI.
6. Tener un lugar idóneo para localizar al club de jazz. SI.
7. Tener un marco legal y administrativo adecuado. SI.
8. Tener en forma permanente un programa de promoción y difusión. SI.
9. Tener una oferta atractiva de comida y bebida. SI.
10. Contar con un equipo de trabajo eficiente y competente. SI.

11. Contar con una banda o proyecto de casa que identifique al lugar con un público. NO.
12. Vender discos y souvenirs sobre jazz. NO.
13. Combinar músicos y proyectos experimentados con músicos y proyectos emergentes. SI.
14. Tener conciertos en vivo por lo menos una vez a la semana. SI.
15. Promover un jam entre la comunidad local de músicos. NO.



CAPÍTULO TRES

COMUNICONOMÍA DEL FESTIVAL DE JAZZ EN MÉXICO

**Con el caso ejemplar del Festival
Internacional de Jazz de Pachuca,
Hidalgo.**





I. Presentación.

De la escena del jazz en México se puede hablar desde distintos puntos de vista con diversas versiones. El proyecto de Ingeniería en Comunicación Social, “El jazz nos hace mejores personas”, ha realizado a lo largo de este siglo veintiuno una sistematización de observaciones, descripciones y relatos sobre la escena en el país, partiendo del lugar más denso del movimiento, la Ciudad de México. Todo este proceso de trabajo ha tomado forma en la propuesta general de un grupo de modelos de operación que representan cómo se construye y articulan la vida del jazz en nuestro medio nacional. Uno de esos modelos de operación es el festival de jazz.

El Festival de Jazz es el articulador mayor de la vida del jazz desde la perspectiva de la Ingeniería en Comunicación Social. No hay otra actividad que tenga el potencial de asociar a mayor cantidad y diversidad de actores y agentes en la construcción de una escena musical del jazz. De ahí que su operación es clave en un sentido estratégico para la gestión, promoción y difusión de esta forma de música en un sentido psicosocial y sociocultural.

Para presentar en este texto un apunte del modelo constructivo posible del jazz en México desde la perspectiva de la Ingeniería en Comunicación Social la guía de argumentación se ha dividido en tres partes. La primera es un esquema general sintético sobre Comuniconomía del Festival de jazz en México. La segunda es un apunte sobre el modelo de Comuniconomía de los festivales del jazz en México. Y la tercera es la presentación a manera de caso ejemplar del Festival Internacional de Jazz Hidalgo, que llegó a su novena edición en el año 2019.

II. Perfil general del articulador social estratégico básico de la escena del jazz, el Festival de Jazz.

De los tres articuladores básicos de la escena del jazz, el club, la comunidad de jazz y el jam y el festival, este último tiene el mayor poder constructivo del espacio social general desde el corto hasta el largo plazo. No hay otro operador constructivo de la escena del jazz que convoque al mismo tiempo a tantos actores y acciones, ubicándolos en un mismo tiempo espacio, con una intención convergente, y un efecto común poderoso de posicionamiento, que un festival de jazz. Esta cualidad lo constituye en un poderoso articulador de vida social. El festival requiere de una gran concentración de energía y recursos, y al mismo tiempo tiene la capacidad de detonar un aglutinador de orden constructivo diverso de inmensas proporciones. El festival de jazz es tan poderoso que por sí mismo puede conformar a la vida social del jazz en una ciudad o región.

- 1) El club construye el día a día de la escena, desde su sustentabilidad mínima cotidiana, un lugar de jazz, hasta la configuración de una escena, varios lugares. El club es clave para la articulación de la escena, permite que públicos y músicos se encuentren con la mediación de un empresario. El club permite la costumbre de la situación cotidiana del jazz en el espacio social, alguien toca, alguien escucha, alguien paga por escuchar, alguien recibe un pago por tocar, alguien gana una compensación al permitir el encuentro elemental de públicos y músicos. Y todo esto sucede en forma cotidiana por lo menos cada semana en un día determinado.
- 2) El jam es el articulador de la escena desde la perspectiva de los músicos, el actor elemental de la escena. Por este

medio los músicos de la región se conocen, interactúan, se presionan, se esfuerzan, convocan a otros músicos foráneos. El jam es la base de la estructura pública de la construcción de la comunidad de músicos de la escena. Un jam al mes puede ser suficiente para una ciudad o región. El punto es el ritual de articulación de músicos haciendo música y configurando una comunidad.

- 3) El tercer gran articulador de la escena es el festival de jazz. En el festival acuden músicos, públicos y empresarios, como en el club, pero de otra forma, con mayor convocatoria, con mayor participación de diversos y distintos sectores sociales. En el festival pueden confluír una multitud plural de grupos, colectivos, instituciones, empresas, asociaciones, en la parte de la gestión y la organización. Por otra parte pueden asistir diversos tipos de públicos por diversas categorías sociales. El festival tiene una connotación de fiesta pública, de momento especial del año único en la región o ciudad. Construye identidad y articulación de población en general y no sólo público de jazz, al mismo tiempo que forma público y refuerza al que hay. El festival de jazz puede llegar a constituir un espacio tiempo de articulación social y cultural más allá de la música en un sentido profundo de refuerzo y dispositivo formador de tejido social, de vida social.

Los elementos componentes del modelo de operación del festival de jazz son diversos. Una primera matriz posible, producto de la sistematización de información de diversos festivales en el país, puede sintetizarse en nueve puntos. Estos nueve puntos configuran la hipótesis primera de articuladores de un festival de jazz posible. Suponen las acciones básicas para construir el evento, por tanto, son dispositivos de una Comuniconomía posible de cualquier festival de jazz, la base para identificar y desarrollar los comunimétodos que harían

siempre realizable a un festival de jazz en cualquier región o ciudad. La lista de articuladores básicos de una matriz constructiva de Comunimétodos posibles es la siguiente:

1. El equipo de trabajo básico y complementario.
2. El lugar o lugares, según los diversos componentes del evento.
3. Las fechas. Calendario y horarios.
4. Los músicos. Cantidad y calidad de conciertos.
5. El programa general.
6. Los patrocinadores y aliados.
7. Los medios de difusión masiva y los medios sociales.
8. La estrategia de comunicación con el público real y posible. Así como con los diversos sectores de la sociedad.
9. La estrategia de posicionamiento de la imagen corporativa del festival a corto y mediano plazo.

El diagnóstico general de los Festivales de Jazz en México aún tiene un camino por andar. Hasta el momento se presentan con claridad tres articuladores básicos. -

- 1) La primera articulación. El peso del patrocinio y la imagen pública, privada o civil. El tema del dinero y el efecto sobre la imagen del evento es un punto central. Es mucho mejor empezar de menos a más, que empezar muy alto y luego venir a menos. La imagen de los patrocinadores se suma a la del evento, tanto si este patrocinador es público o privado.
- 2) La segunda articulación. Duración y número de actividades. La importancia del lugar y las fechas. En este segundo nivel de configuración de la calidad y número de actividades es importante. El momento del

año, los días de la semana, el horario, son determinantes. También los son los lugares en donde se llevan a cabo. Pocas actividades en un lugar que de una buena imagen es mejor que muchas actividades en lugares de diversa calidad en su imagen. El lugar es clave, sólo el lugar puede posicionar al evento. Igual la fecha, que debe ser siempre la misma, sin competir con otros eventos, o aprovechando una fecha previa ya muy posicionada en la memoria y la percepción popular, sumándose a ella. Internet ha modificado en parte la concepción del lugar, el ciberespacio y los conciertos en línea abren otro capítulo en esta punto. La accesibilidad al evento está asociada a los horarios y el lugar, el tema del transporte, estacionamiento y vías de comunicación en general.

- 3) La tercera articulación. El staff y la empresa. La gestión, la organización y la ejecución. Si por una parte la imagen corporativa y su configuración, el dinero disponible, y la calidad de las actividades, el momento, los lugares, son la clave del corazón del modelo de articulación del festival de jazz, el equipo de trabajo es el centro de toda la operación del evento. Nada es posible sin un buen staff, sin una buena planeación, una buena ejecución. El grupo de trabajo de operación concreta, de producción, es el primero de los tres corazones del modelo de operación.

Antecedente a la operación concreta están las condiciones estructurales generales del tejido social-cultural respecto al jazz. Este punto es clave para el ajuste del modelo de articulación general con la situación presente, el primer esquema diagnóstico de la región o la ciudad. Dependiendo de estos marcos generales será posible que el tránsito de un primero a un segundo festival sea posible. Es importante identificar con claridad ante qué tipo de estructura social cultural se está proponiendo el evento antes de gastar y desperdiciar recursos y energía. Los sistemas de información

básicos que componen al sistema de comunicación general de los Festivales de Jazz son socioculturales y psicosociales en un sentido general. Es decir, los determinantes social-culturales de base que constituyen la matriz situacional sobre la que el evento va actuar en cualquier sentido, desde el aspecto estrictamente de espectáculo o entretenimiento hasta niveles de configuración sociocultural de fondo:

- 1) La cultura local del jazz. No es lo mismo organizar un festival de jazz para una comunidad que no tiene ni idea de lo que es eso, o prejuicio en contra, que para una que tiene mucha idea y gusto a favor. El festival de jazz tiene como primer objetivo formar o reforzar una cultura de jazz, de ahí que el primer parámetro sea el diagnóstico de este punto en particular, y toda planeación presente y futura debe tener siempre como referente este punto en particular.
- 2) La cultura empresarial del staff. Un grupo de trabajo que entiende la empresa constructiva de un sistema de comunicación social favorable al jazz no es igual a un grupo que no tiene idea del sentido de una empresa, o de una empresa favorable al jazz en particular.
- 3) La cultura de articulación institucional de la ecología sociocultural del festival. Si el medio sociocultural está conformado por una cultura muy tradicional y conservadora en lo general, donde la música ocupa un lugar secundario y el jazz ninguno o uno desfavorable, se configura un escenario muy complicado para un festival de jazz. Puede darse el caso de que casi nadie se sienta interpelado por una campaña de promoción del evento. Dependiendo de este sistema de información la campaña tendría que trabajar con perfiles de difusión de información e innovación diversos. Si la sociedad es

potencialmente receptiva es un escenario, si no lo es, es otro.

III. Los Modelos Generales de Ingeniería en Comunicación Social y el Modelo de Comuniconomía del Festival de Jazz.

La ingeniería en Comunicación Social opera en tres modelos de acción. En el caso de la Comuniconomía del Festival de Jazz las tres guías generales son en forma sintética cursos de operación que proponen formas generales de relación entre el ingeniero y los actores sociales directos de la situación, de la escena o proto escena del jazz.

Los tres modelos generales constructivos de articulación social tienen la siguiente configuración:

- 1) Acción. Ecosistémico. Intervención externa al modelo de articulación social que viven los actores sociales. Esta es la forma más tradicional. El ingeniero realiza un diagnóstico en solitario o trabajando para algún agente de la escena. A partir de ese diagnóstico diseña un plan de acción, lo ejecuta y luego evalúa sus resultados. Todo el proceso tiene como actor principal de la operación de ingeniería al ingeniero social. El ingeniero requiere realizar un buen diagnóstico, contar con un buen conocimiento técnico sobre tecnología de comunicación social, y recursos para planear, ejecutar y evaluar. Los actores sociales son alterados en sus trayectorias por la intervención del ingeniero con sus conocimientos y operadores técnicos en ingeniería en comunicación social. El proyecto de Ingeniería en Comunicación Social ha operado en esta forma en los casos del Festival de Jazz

de León y de Colima. La acción técnico-metodológica ha sido diversa en ambos casos, pero limitada.

- 2) Interacción. Intersistémico. Intervención externa mediada por la interacción con los actores sociales. Esta es una operación técnica alterna. El ingeniero actúa en solitario o trabajando para algún agente de la escena. En este escenario su estrategia no es de información-acción-resultado, como en caso anterior, es de comunicación-interacción-proceso. El ingeniero necesita formar parte de la comunidad o matriz de asociación de la escena. En el proceso de interacción con los otros actores y agentes va acompañando el movimiento de la matriz situacional, interviniendo en forma puntual para reforzar ciertos comportamientos e inhibir otros. El proceso social presente es intervenido y acompañado por el ingeniero, que también tiene un punto de vista y una posición respecto a lo que es más convenientes para la escena, en el caso que aquí nos ocupa a través del festival de jazz. El proyecto de “El Jazz nos hace mejores personas” ha tenido interacción de este tipo con Festivales de Jazz en León, en Colima, en Pachuca, en Querétaro y en Tehuacán.
- 3) Enacción. Intrasistémico. Empoderamiento de las matrices de percepción y acción de los actores sociales. Este es el más estratégico en un sentido generativo. En este tercer caso el ingeniero es un reforzador de todas las condiciones propias de desarrollo ya existentes en los actores y agentes de la escena. También en este caso puede trabajar en solitario o para algún agente en particular. El punto es que la figura de comunicación-interacción-proceso se profundiza. El ingeniero no tiene un punto de vista y una posición, sólo es un reforzador de las competencias constructivas presentes, o un gestor del renacimiento de competencias constructivas latentes

u olvidadas. Los actores y agentes sociales de la escena decidirán y actuarán por su cuenta, dentro de un proceso que es del todo imprevisible, menos en un aspecto, la configuración de la estructura de comunicación comunitaria, que es reforzada. El ingeniero favorecerá la matriz de comunidad de comunicación en la matriz situacional de la escena del jazz. En el caso particular del festival de jazz el evento será potenciado para construir escena del jazz, pero sobre todo comunidad de comunicación a través del jazz. El proyecto “El jazz nos hace mejores personas” ha tenido interacción de este tipo con los festivales de jazz en León, Colima, Pachuca, Querétaro y Tehuacán.

IV. El caso particular del Festival Internacional de Jazz Hidalgo.

De los cinco festivales de jazz con los que ha tenido relación programática el proyecto “El jazz no hace mejores personas”, el caso del festival internacional de jazz de Hidalgo es especial, cuando el proyecto entra en contacto con el festival ya está consolidado el modelo de operación, lo cual supone un tipo de interacción sobre un modelo de operación ya estable y efectivo. Es un festival con el que el proyecto entra en relación directa sólo en las últimas tres de las nueve ediciones anuales que tiene hasta el año 2019. No sucede lo mismo con el caso del Festival de León en donde el contacto ha sido en seis ediciones anuales, casi desde el inicio. En el caso del Festival de Colima el contacto fue prácticamente desde el inicio, durante todas las ediciones. El contacto con el festival de Tehuacán ha sido sólo en una ocasión, en el año 2018. El caso de Querétaro es similar, sólo en una ocasión en el año 2020, con la peculiaridad de que esta versión del festival de jazz de la Universidad Autónoma de Querétaro fue en línea.

También el proyecto ha tenido contacto con el festival JEM en la ciudad de Querétaro, y con otros festivales en diversas partes del país y la Ciudad de México.

El diagnóstico sintético de la escena del jazz en la ciudad de Pachuca según el modelo de articulación general de la Comuniconomía del Jazz es el siguiente:

- 1) El club de jazz. Lugar de consumo y música. No existe en Pachuca un club de jazz donde haya conciertos todas las semanas o varias veces a la semana. El restorán Che Taco ha tenido las funciones de club de jazz durante algún tiempo en los últimos años, llegando incluso a abrir dentro de sus propias instalaciones un lugar con esa especialidad, que no progresó. El empresario del Che Taco es el mismo que gestiona y organiza el festival internacional de jazz Hidalgo, Oliver Hernández. De cualquier forma la experiencia ha permitido el contacto del empresario con la escena del jazz en el país, y más allá. Lo cual redundará en beneficio del festival de jazz y las posibilidades a futuro de la escena en esta ciudad, Pachuca, Hidalgo.
- 2) El jam y la comunidad de músicos. Encuentro musical entre músicos, lugar y momento de socialización musical. No hay cultura de jam en Pachuca ni comunidad de músicos de jazz.
- 3) El festival. Macro articulador. El festival internacional de jazz se ha realizado durante nueve años seguidos, del 2011 al 2019. La décima versión en 2020 se suspendió por la pandemia, después ha tenido problemas de continuidad. Siempre con gran éxito, es gratuito y abierto a toda la población del estado. El efecto constructivo de público y de escena es evidente, la imagen del festival se ha ido posicionando poco a poco en la población local, y de forma definitiva en el público del jazz del resto del país,

empezando por la Ciudad de México. Para los músicos de la escena nacional el festival es una institución de referencia.

- 4) Los medios de difusión masiva y los medios sociales. No existen un espacio especializado ni constante sobre el jazz en medios de difusión, ni la radio ni la televisión locales difunden al jazz. Aparece como excepción un programa de radio que ha tenido algunas temporadas, promovido y gestionado por el gran empresario del jazz local, Oliver Hernández, y apoyado por el especialista Octavio Echávarri, que es originario de la región, y que ha desarrollado su carrera en la Ciudad de México. La prensa sólo cubre la nota del festival internacional de jazz, que ya es un punto a favor.
- 5) Los escenarios alternos al antro. Tanto en el espacio público, como en el espacio privado. Las grabaciones, el stream. Pachuca no tiene manifestaciones de jazz en casi ningún sentido distintas al festival. Existe un estudio de grabación, Imperia Records, también asociado en producción a Oliver Hernández, bajo la gerencia de Saúl Barrera, de ahí han salidos discos y videos de jazz. Existe un músico asociado al grupo que lidera Oliver Hernández que toca blues y rock, el difunde en sus términos la libertad y la improvisación musical del jazz, Alfredo García Macano.
- 6) Configuración de ensambles y proyectos. El caso de los proyectos es también muy escaso, prácticamente inexistente. En la más reciente edición del festival se presentó un ensamble formado en parte por un coro originado en la escuela de música local. En el tiempo de la pandemia Oliver Hernández ha promovido la figura de un grupo con el nombre de Hidalgo Jazz Ensamble.

- 7) Enseñanza formal pública y privada. Educación superior. No existen estudios formales de nivel superior en jazz en la ciudad.
- 8) Enseñanza informal pública y privada. Cursos, clases particulares, master class. Algunas experiencias muy puntuadas, sin formar escuela o cadena de discípulos.
- 9) Ecología Socio Cultural del Jazz. La ciudad de Pachuca no tiene ecología sociocultural del jazz en forma significativa, sólo la que se ha formado y reforzado en los últimos años alrededor de las ediciones anuales del festival internacional de Jazz Hidalgo.

En forma sintética los ejes de la configuración básica del modelo de articulación general del jazz en la Ciudad de Pachuca pueden describirse de la siguiente forma:

- 1º. La configuración de la acción musical concreta. Los Músicos, los públicos, los proyectos, los escenarios. La ciudad de Pachuca no tiene configuración de acción musical de jazz en forma sustantiva. No hay escena ni movimiento musical de jazz.
- 2º. La mediación estratégica entre músicos y públicos. La Empresa, la difusión, la gestión. La única mediación estratégica evidente y clara es la del empresario y gestor cultural Oliver Hernández, con el equipo que ha ido formando a lo largo de los últimos diez años.
- 3º. La matriz social de sustentabilidad contextual. La Enseñanza del jazz. La Formación de públicos. La Ecología Socio Cultural. No hay matriz social de sustentabilidad contextual, el jazz sigue siendo ajeno a la vida y la trayectoria sociocultural de la ciudad de Pachuca, aunque se ha ido abriendo el espacio y sedimentando un sistema de información que a mediano y largo plazo puede fructificar si la gestión constante continúa.

Ya en el caso del Festival Internacional de Jazz Hidalgo el modelo comuniconómico arroja el siguiente resultado. Este es el apunte general sintético diagnóstico del Noveno Festival de Jazz Hidalgo, de acuerdo a la propuesta de Comuniconomía de los Festivales de Jazz, del proyecto “El Jazz nos hace mejores personas”. El diagnóstico se configura de acuerdo a la lista de articuladores básicos de la matriz constructiva de comunimétodos posibles del modelo general:

- 1) El equipo de trabajo básico y complementario. El festival ha ido armando un staff de trabajo a lo largo de los años. En este momento tiene un equipo de trabajo suficiente para la planeación, organización y producción del festival.
- 2) El lugar o lugares, según los diversos componentes del evento. El festival se había posicionado en el auditorio más importante de la ciudad, El gota de plata. Ese lugar ya es un referente en la memoria del público que se ha ido confirmando al paso de los años. En la más reciente versión se realizó en la plaza pública más importante de la ciudad, la Plaza Independencia, la del Reloj, este es un acontecimiento que le ha dado mayor proyección al festival como fiesta pública urbana popular.
- 3) Las fechas. Calendario y horarios. El festival se realiza en dos o tres días, durante toda la tarde, varios conciertos, todos en el mismo lugar. El festival no ha logrado del todo posicionarse en una fecha fija del año, esta gestión no ha sido posible. Por otra parte, siempre toma el fin de semana, incluyendo sábado y domingo, lo cual refuerza su concepto de fiesta popular.
- 4) Los músicos. Cantidad y calidad de conciertos. La selección de los proyectos es una tarea que se realiza con mucho cuidado. A lo largo de sus nueve años el festival ha llevado a lo mejor de la escena nacional, con

excelentes invitados internacionales. El criterio siempre ha sido el de la variedad y el de la fiesta, música para disfrutar, para conocer, y para sentir las ganas de bailar. En este sentido es un festival que ha tenido muy claro su objetivo de formación de públicos. En la novena edición hubo salsa, latin jazz, blues, rock progresivo, funky, pop, jazz tradicional, con música original y música estándar, todo bajo el título general de jazz, el público entra poco a poco a lo que no conoce a partir de lo que si conoce. Ocho conciertos diversos. Cuatro el sábado 27 de julio, Conexión, Guillermo Perata Quartet, Omar Gardunho Project, Queen Tribute. Cuatro el domingo 28 de julio, Luis David “el zurdo” Arreola, The Wolf Blues Man, Goliat Orquesta, Los Músicos de José. La recepción popular fue estupenda.

- 5) El programa general. El programa general en este momento combina conciertos con algo parecido a una kermes, lugares para comer, venta de artesanías y curiosidades. El festival se convierte también en un paseo familiar para pasar el fin de semana en un ambiente de fiesta. El programa también incluye otras actividades artísticas integradas a los conciertos musicales, como el performance coreográfico durante el concierto del Zurdo Arreola, o el performance plástico durante todos los conciertos de artista visual hidalguense Stefano Ybarra Ávalos.
- 6) Los patrocinadores y aliados. Este es un festival gratuito, de ahí que tenga un respaldo de política pública siendo una empresa privada. Los patrocinadores son diversos, empezando por el propio gobierno municipal y estatal. Sin este apoyo el festival no sería posible, o complicaría mucho su realización, como fue el caso de la novena edición, en que no se contó con el apoyo estatal por circunstancias administrativas. La empresa

del festival se ha ido posicionando en este espacio de articulación oficial y civil, ha ganado en simpatías. Tiene la experiencia y la red de contactos que pueden facilitar el continuar adelante con el concepto de evento público urbano gratuito, una fiesta popular. El festival ya es de muchos, con empresarios de diverso tipo y tamaño, tanto públicos como privados.

- 7) Los medios de difusión masiva. La relación con los medios de difusión locales cada vez es mejor. Se ha desarrollado un vínculo amable entre festival y medios. Se ha avanzado mucho en una cultura de mesa de prensa y boletín de prensa. La cobertura en medios puede mejorar, la buena noticia es que en principio la relación con los medios es buena. La presencia en medios sociales es limitada, la página en Facebook es casi todo. Por otra parte, se ha ido avanzando en la replicación, que los miembros de la página, que van aumentando, también publican en sus propias páginas la información del festival. La relación con el gestor del jazz más importante en redes sociales, Contratiempo Jazz, es estupenda.
- 8) La estrategia de comunicación con el público real y posible. Así como con los diversos sectores de la sociedad. No existe un plan de acción explícito en cómo ha de crecer el festival y hasta dónde llegará, hay apuntes. Esto lo limita en su potencial constructivo. Son necesarios más y mejores diagnósticos, y más y mejores pronósticos.
- 9) La estrategia de posicionamiento de la imagen corporativa del festival a corto y mediano plazo. La imagen del festival ha ido en ascenso, en general los asistentes se divierten y reconocen al festival como un evento de perfil institucional, esperan la realización del siguiente festival en el próximo año. Esta imagen general es producto de

todos estos años de trabajo. Algo semejante sucede entre los empresarios y patrocinadores privados y públicos actuales. Se podría realizar un plan de trabajo más claro sobre como reforzar lo ganado y aumentar lo posible. No tiene una imagen corporativa fija, que sería muy útil para confirmar su posicionamiento en memoria y percepción populares.

De las tres articulaciones básicas identificadas en la propuesta general de modelo de articulación de la Comuniconomía de los festivales de jazz en México, el caso del festival de jazz Hidalgo quedaría en principio bajo el siguiente apunte:

- 1) La primera articulación. El peso del patrocinio y la imagen pública, privada o civil. Lo que ha permitido sustentabilidad a lo largo del tiempo de los conceptos centrales del Festival de Jazz Hidalgo, ser popular, gratuito, una fiesta, ha sido el garantizar el tema de patrocinio, tanto en un sentido económico como de imagen en general. El apoyo del gobierno de estado ha sido importantísimo. También lo ha sido el apoyo de diversos empresarios privados locales. Esta alianza entre iniciativa privada y apoyo público es estratégica para la matriz de gestión fundamental del festival. Al no ser un negocio necesita de este apoyo, y por otra parte el gobierno del estado y las empresas privadas se benefician como imagen y como empresa cultural con la alianza. Todos salen beneficiados. Es deseable que este vínculo continúe a mediano y largo plazo, para que el festival crezca en posicionamiento como un proyecto cada vez más civil con apoyo sustantivo por parte del gobierno. Por otra parte es importante diversificar los patrocinios y ampliar en número los participantes como colaboradores y apoyadores en todos sentidos. Esto hará del festival un evento cada vez más empoderado en la trama y el tejido de la vida social, todo empresario hidalguense puede

formar parte, todo tipo de actor social puede participar. Lo mismo puede suceder en diversos aspectos con el público y el pueblo de Hidalgo más allá de la capital, la ciudad de Pachuca.

- 2) La segunda articulación. Duración y número de actividades. La importancia del lugar y las fechas. El festival ha ido estabilizando su modelo de operación, tres días, doce conciertos, que tuvo un ajuste a dos días y ocho conciertos en la novena edición por razones económicas. Cada horario corresponde con un momento de la fiesta y del calor del evento principal, los conciertos de música, desde las cuatro de la tarde hasta las diez de la noche. Por otra parte el programa se inicia desde el mediodía con los lugares de comida, las artesanías, los lugares de venta de objetos y productos atractivos varios, en el apoyo del productor y el comerciante local, en beneficio del concepto de fiesta popular. Eso ya está ahí, eso es la base de lo que la gente puede esperar del festival cada año. A partir de este modelo se puede innovar, traer sorpresas, conferencias, clases maestras, jams, conciertos en más espacios públicos, en otras localidades diversas en el estado. El festival tiene una base y a partir de ella puede mejorar y experimentar.
- 3) La tercera articulación. El staff y la empresa. La gestión, la organización y la ejecución. El festival es una empresa, en principio se realiza una vez al año durante unos días, pero la empresa trabaja durante todo el año. Esto supone un nivel de profesionalidad que puede confirmarse y enriquecerse. El festival puede tener su evento central una vez al año, pero también desarrollar otras actividades a lo largo de los doce meses restantes. La empresa del festival supone un equipo de trabajo y una red de colaboración. Todo ello implica profesionalismo. La empresa festival puede mejorar mucho en la medida que su

profesionalidad también aumente. Este asunto es el más importante de todos niveles y puntos de articulación. En este sentido el festival de jazz Hidalgo tiene la base de un equipo de trabajo y una red de colaboración, nueve años de experiencia y éxito lo confirman.

A lo largo de nueve años el Festival Internacional de Jazz Hidalgo ha pasado por diversos tipos de experiencias y vivencias, todo ese conocimiento práctico ha resultado en una empresa eficaz en su operación. El modelo de articulación del festival tiene rostros y miradas concretas, perfiles profesionales en diversas áreas, un colectivo con un buen líder, con aliados y colaboradores varios, con una base social en la ciudad de Pachuca que aumenta día a día. La composición del grupo de trabajo tiene una dimensión extra que lo empodera en forma sutil y definitiva, la amabilidad, el entusiasmo, la alegría. El festival tiene todos los componentes para pasar al siguiente nivel, el de configurador de vida social hidalguense en un sentido moral y cultural de fondo. Antes haría falta sólo consolidar lo básico, la parte económica, la parte organizacional y el proyecto musical cultural.

Como todo festival tiene sus altas y sus bajas, pero a pesar de todo ha logrado subsistir, sobre todo por la gestión incansable de su promotor principal, Oliver Hernández. La presencia de gestores de este tipo es una guía ejemplar para la organización de festivales en otras partes del país.

V. Apunte de referencias en internet.

En la página de Facebook del festival de jazz Hidalgo se encuentran fotografía y videos de todo lo acontecido a lo largo de los dos días de la novena edición, incluyen en primer lugar a los ocho conciertos.

<https://www.facebook.com/Festivaljazzhidalgo/>

En la página en Facebook de Contratiempo Jazz, se puede encontrar toda la información suficiente y necesaria sobre la escena del jazz en la Ciudad de México y otras ciudades del país, como la Ciudad de Pachuca, Hidalgo.

<https://www.facebook.com/contratiempojazz/>

En el portal en internet de Contratiempo Jazz, se puede encontrar toda la información sobre lo más importante que acontece en la escena del jazz en México.

<http://www.contratiempojazz.net/>

En el portal en internet del Grupo Ingeniería en Comunicación Social se puede encontrar toda la información necesaria para conocer el proyecto y el programa del grupo, incluyendo la primera versión gratuita en PDF del libro “Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México”.

<http://www.gicom.com.mx/>

En el portal en internet de la Editorial Piedra y Campana se encuentra en forma gratuita la segunda edición del libro sobre Ingeniería en Comunicación Social del Jazz, “El Jazz en CDMX”.

<https://piedraycampana.wixsite.com/editorial/libros-gratis>



CAPÍTULO CUATRO

COMUNICONOMÍA DEL JAM

La formación de la comunidad entre músicos, empresarios y públicos. Con el caso ejemplar de Pizza Jazz Café en la Ciudad de México.





I. Presentación.

En el proyecto de Comuniconomía del Jazz desarrollado a lo largo de las dos primeras décadas del siglo veintiuno, aparecieron nueve componentes básicos para la emergencia y desarrollo de una escena de jazz en una ciudad particular. Producto del estudio comparativo de escenas particulares de jazz en México y fuera de México los nueve componentes se articulan de diversas formas entre sí, pero hay tres que son centrales, el lugar donde se realizan conciertos de jazz en forma cotidiana por lo menos una vez por semana, el club de jazz, el festival de jazz, y la formación de una comunidad de músicos con un jam como articulador musical entre músicos, y entre músicos y públicos.

En la propuesta de Comuniconomía la unidad de trabajo es la situación social. Se trata de identificar la situación en donde ciertos actores se relacionan entre sí, en un lugar, en un momento, con cierto objetivo. En el caso del jazz la situación central está compuesta por tres tipos de actores fundamentales asociados en un lugar y momento, el concierto. La configuración básica de la situación elemental de una escena del jazz quedaría compuesta de la siguiente forma:

- El Actor. Músicos, empresarios, públicos.
- La Acción. Hacer música, escuchar, convivir en el musicar.
- El Sentido de la Acción. Gozar, tejer la vida social, desarrollar un negocio musical como forma de vida.
- El Lugar. El club de jazz, foro de conciertos.
- El Momento y la Duración. Noche, dos horas.

La base de la situación es el lugar y lo que ahí sucede. De todas las formas situacionales en que los actores básicos se encuentran, músicos, empresarios y públicos, el club de jazz es la figura más representativa, la configuración constructiva más importante de la escena a corto y mediano plazo. Hay otros lugares en donde el jazz se realiza, pero el club de jazz es el central. Todos estos lugares conforman la matriz básica de lo que sucede y puede suceder.

Lugares en donde se verifica el fenómeno del jazz:

- Festival de jazz. Articula más acciones, actores y sentidos, en un momento y lugar.
- El Club de jazz. El corazón de la escena, el concierto cotidiano en una ciudad determinada.
- Restoranes, Pizzerías, Taquerías, lugares para beber y comer. Lugares en donde se realizan conciertos, ya sea en forma cotidiana o esporádica.
- Teatros. La escena del jazz en el escenario mayor del espectáculo en vivo.
- Patios, parques, espacios públicos. Lugares alternos a los convencionales en donde hay conciertos de jazz.
- Internet. Este es el lugar emergente no tradicional de la escena contemporánea del jazz.

Hay diversas situaciones concretas que componen en su conjunto a la escena del jazz. Algunas de las situaciones básicas parten de las acciones centrales para la emergencia, desarrollo y consolidación de la escena, por ejemplo:

- Jam. Articula más actores y sentidos en un momento y lugar. Encuentro de músicos con músicos, y de músicos con públicos.

- Concierto. El corazón de la vida musical y social del jazz.
- Clase didáctica. El lugar en donde los músicos se relacionan con otros músicos en forma pedagógica, y en donde los públicos se relacionan con músicos en forma diversa a los conciertos.
- Sesión de grabación. Actividad clave para obtener los registros musicales que difunden la música más allá de los conciertos en vivo.
- Sesión de estudio. Los músicos tienen a la actividad de estudiar como central en la evolución de su oficio, tanto en forma individual como grupal y colectiva.
- Ensayo. Para preparar un concierto es conveniente tener sesiones de ensayo, el momento en que los músicos se sincronizan para obtener el mejor resultado posible en un concierto.

Las situaciones del jazz están conformadas por ciertos marcos de sentido generales. De estos marcos depende que cada situación particular colabore al movimiento general que conforma una escena. Hay tres configuraciones de sentido que pueden ser apuntadas en este proceso constructivo:

- En un extremo está el gozo, la diversión, el entretenimiento, el sentirse bien. Esto es básico.
- En otro extremo está la formación de comunidad, el desarrollo colectivo de un sistema de comunicación más productivo. Articula más actores, acciones y sentidos en un momento y lugar.
- Y en el último extremo está el negocio. El jazz también es una forma de vida, un oficio profesional, una empresa comercial.

- Los tres sentidos se articulan en un solo frente de asociación en las escenas más desarrolladas.

Si bien toda situación asociada al jazz se articula a una matriz situacional general que configura al movimiento de la escena, hay ciertas situaciones que son más centrales. Una de ellas es el jam. En el jam los músicos se conocen, interactúan, se asocian. El jam es muy importante para promover la vida de la escena, construyendo, reforzando, desarrollando, la comunidad de individuos, proyectos, lenguaje común, de músicos, empresarios y públicos.

II. El Jam desde la Ingeniería en Comunicación Social.

El jam es uno de los dispositivos tecnológicos más importantes para la configuración de una escena de jazz. Requiere en primer lugar a un grupo de músicos, el número de miembros de esta proto-comunidad puede variar. Un jam en sentido estricto sólo es una situación en donde un grupo de músicos tocan intercambiando posiciones entre ejecutantes y público, bajo las condiciones generales de que existe un lugar en donde ese encuentro se puede dar, hay los instrumentos musicales necesarios para tocar, y todos los participantes dominan un catálogo común de piezas, una memoria colectiva patrimonial. En este sentido pueden ser menos de diez, pueden llegar a ser varias decenas. El jam puede durar unos minutos, alargándose según las circunstancias hasta varias horas.

Como puede apreciarse la base de la figura del jam son los músicos y la configuración de comunidad presente compartiendo un catálogo de piezas que todos saben tocar. Ese catálogo es la condición estructural del jam, la comunidad de músicos existe en esa memoria patrimonial compartida

antes de que los individuos se conozcan, cultura de jazz de músicos, pero también de públicos. Con esto se entiende que el jam requiere de una tradición, de una genealogía, de una historia antecedente a los músicos particulares que lo escenifican. Esa historia es la historia del jazz en sí misma. Hablar de jazz en ese contexto es hablar de la música que esa historia marca como lo necesario, lo indispensable, lo sustantivo, para que al armarse una sesión con ese nombre, todos los participantes sepan de que se trata.

Una definición clásica de jam proviene de diversas fuentes que van proponiendo al sentido común que una y otra vez aparece como referente cuando de una noción general sobre el concepto se confecciona. La definición es la siguiente:

- Una reunión informal de músicos de jazz, con afinidad temperamental, que tocan para su propio disfrute música no escrita en forma específica para la ocasión ni ensayada.
- El encuentro suele ser casual y espontáneo.
- En lugares pequeños como bares.
- Algunos casos ejemplares históricos son el Minton's Playhouse de Harlem o el Birdland de Nueva York.

El perfil situacional del jam es para la Ingeniería en Comunicación Social y la Comuniconomía posible una de las bases centrales del trabajo constructivo para el desarrollo de una escena:

1. Articula a todos los principales actores, músicos, empresarios y públicos.
2. Articula a las principales acciones, como tocar y escuchar.

3. Articula acciones sustantivas especiales, como la interacción entre diversos músicos, la interacción entre músicos y públicos.

Un primer apunte del perfil tecnológico general del Jam incluiría a los siguientes doce elementos. Estos elementos son producto de la observación y sistematización de situaciones de jam concretas en diversas partes de México. Este apunte conforma una primera presentación descriptiva comuniconómica de lo que es un jam. Sirve como imagen representativa, y al mismo tiempo como guía prescriptiva para gestionar y organizar una sesión bajo la figura comunitaria de lo que músicos, empresarios y públicos entienden por un jam:

1. Presencia de varios músicos que usualmente no tocan juntos, muchos se conocen, hay varias generaciones presentes, combinación de veteranos y novatos.
2. Ausencia de un líder o de un programa. Aunque puede haber un empresario del jam y un apunte de lo que se tocará en una sesión, para prever instrumentos necesarios y conocimiento de las piezas que serán ejecutadas, cultura del jazz, memoria del jazz.
3. Selección de canciones estándar con estructuras armónicas similares conocidas por todos los participantes. Est es un requisito que es central. Ese conocimiento conforma el corazón de la cultura de jazz.
4. Se tiene en cuenta principalmente en qué tono musical se interpretará (en do, en sol, etc.) y en qué tiempo (3/4 y así diciendo).
5. Desarrollo de amplias improvisaciones sobre las bases melódicas y armónicas aportadas por los temas seleccionados.

6. Utilización de arreglos musicales simples, preferentemente en forma de riff, sobre una memoria común compartida, cultura de jazz.
7. Usualmente se toca en grupo la melodía principal (a veces simplemente un riff, frase musical que repite como figura rítmica).
8. A continuación cada músico presente improvisa sobre ella (o sobre la armonía).
9. A diferencia de las sesiones de estudio o de los conciertos, los músicos carecen de limitaciones, pudiendo improvisar con total libertad, confrontar técnicas, estilos e ideas, y arriesgarse con innovaciones.
10. Cada intérprete podrá practicar la melodía y los acordes desde su conocimiento y empezará a jugar e inventar melodías nuevas dentro de las posibilidades de su instrumento y de su técnica.
11. Se valora el desempeño de cada uno de los músicos en ese instante. El público aplaude entre solo y solo.
12. Una vez que todos tuvieron su turno, el grupo se da cuenta de que hay que volver a la melodía original para terminar la canción.

El jam supone una combinación entre costumbre y espontaneidad. Por una parte, es imprevisible lo que sucederá y quiénes serán los protagonistas. Por otra parte, se va formando un ritual en la forma de participar y de desarrollar la velada. También supone un lugar que todos los miembros de la comunidad de músicos conoce, así como el día y la hora en que el evento se verifica. El jam puede ser un evento que sucede un día en específico, en cierto lugar, a cierta hora, o también puede ser un acontecimiento que aparece dentro del performance convencional de un concierto en un club o

lugar de jazz. Algo así como el día del jam, por una parte, y por otra, el momento del jam en cualquier noche en donde hay un evento en vivo en algún lugar de jazz.

III. El Jam como tecnología en comunicación social.

El interés de la Ingeniería en Comunicación Social es sintetizar tecnología de las prácticas que observa. Lo que hacemos en forma cotidiana y convencional implica una sistematización de acciones, una forma de economía de movimientos y optimización de resultados. Todo tipo de acción se mueve dentro de esos parámetros, algunas más protocolarizadas, otras menos. En el caso del jam es posible ensayar un apunte de tecnología en comunicación social, a partir de la historia de esta práctica y de los usos y costumbres que se han ido estandarizando a través del tiempo. Veamos por un momento por dónde podría ir ese apunte.

La Comuniconomía de la escena del jazz permite la síntesis de varias formas generales de jam históricos. De ahí derivan las costumbres que hoy tenemos, y las posibles líneas tecnológicas (en el sentido de la Ingeniería Social) implicadas en esas costumbres. El jam tiene una historia que se detona, se desarrolla y se diversifica en los Estados Unidos de Norteamérica. La figura de una reunión de músicos tocando para sentirse bien tiene muchos antecedentes, es propia de la genealogía de la historia de la música en vivo como forma cultural general y particular. Es interesante señalar que es la cultura de jazz la que actualiza esa tradición y la reconfigura en un ambiente contemporáneo de música y músicos profesionales. En muchos sentidos es un fenómeno fascinante que caracteriza a la escena del jazz en el mundo, una marca de su peculiar personalidad comunitaria, algo que

es factor importante en el prestigio, la imagen, y la mitología del jazz contemporáneo. A continuación un apunte de esas formas generales de jam históricos, y una síntesis posible resultante. -

1ª Forma General. La primera configuración tecnológica era de concurso, de competencia entre músicos (30s y 40s).

En sus orígenes, la jam session era una reunión altamente competitiva. Adquiría la atmósfera de un combate cuando se juntaban dos o más intérpretes de un mismo instrumento. Esta es una imagen muy sugerente, nos habla de un ambiente profesional en donde la relación entre los músicos era de competencia por un prestigio, por un posicionamiento dentro de un ambiente profesional en donde era importante ser el mejor. Esta figura constructiva es genética, construye la cultura del jazz en forma genética, esta fuertemente determinada por la cultura general de los Estados Unidos de Norteamérica y su impulso liberal individualista.

2ª Forma General. La segunda configuración es lúdica, de diversión entre músicos. La clásica. (Desde el origen del jazz, y sobre todo los 40s y 50s).

Normalmente sucedía fuera de las horas de trabajo de los músicos participantes (after hours). La sesión se organizaba en algún club, local o, incluso, vivienda particular (en la escena de jazz neoyorquina eran populares las reuniones informales de músicos en pisos particulares o en fiestas). Aquí la imagen ofrece un contraste evidente respecto a la primera forma. En aquella los músicos competían, el individualismo promovía la superación y el mejoramiento técnico, el jam era una olimpiada. En esta segunda configuración el referente básico es lúdico, el encuentro de músicos para hacer música por el placer de hacerla. Las reuniones eran después del trabajo,

eran sesiones de descanso y diversión. Aquí es en donde la cultura del jazz ofrece una segunda matriz que le ha dado una identidad distinta y peculiar. La figura del músico como un bohemio, como un artista que se divierte haciendo lo suyo, que goza haciéndolo con otros. El público lo agradece y también quiere estar presente. Esta imagen situacional es mítica y fundacional en la construcción y desarrollo de la escena del jazz en todo el mundo.

3ª Forma General. La tercera configuración del jam fue empresarial comercial. (40s y 50s).

El concepto de jam fue al comienzo una subversión de las reglas del show business y permitió que jóvenes instrumentistas tocaran en compañía de músicos ya asentados, esto es hasta hoy un referente clásico del jam en la cultura del jazz contemporánea. En la segunda configuración se trataba de la vivencia de una comunidad de profesionales y de amantes de la música jazz, una configuración de inclusión, con un cierto énfasis de hermandad profesional. La industria musical pronto aprendió a utilizarlas desde una perspectiva comercial. El jam en sus antecedentes es un asunto de músicos, que convida a cierto público cercano a la comunidad musical. Esto es percibido por los empresarios, que encuentran en el jam una forma de espectáculo distinto al concierto tradicional, y de la cual pueden sacar provecho. Esta figura del jam como posibilidad de negocio llega hasta nosotros en la actualidad. El jam forma parte hoy de los programas oficiales de algunos lugares de jazz como oferta de entretenimiento, negocio, con una connotación de plusvalor de importante contenido y expresión estética. El asunto en este sentido se torna comercial. Si cobras por el jam, los músicos también cobran, y como en el jam hay muchos músicos participantes la situación se complica. La ubicación mercantil que se encuentra para este programa especial es

de promoción del lugar de jazz y de los músicos, una forma de educación y de formación de públicos, además de un escaparate para nuevos talentos, con un efecto favorable para el negocio.

4ª Forma General. La cuarta configuración del jam fue política. (años cuarenta).

Existe un referente histórico en este cuarto tipo, “Jazz At The Philharmonic” propone al jam como una figura ideológica y política de gran exigencia en la ejecución musical. Este es un Jam con un gran número de participantes, repartiendo el dinero en forma equitativa entre todos los músicos, con una postura política racial. En esta cuarta configuración se tejen elementos de la primera, la segunda y la tercera forma. Por una parte, la calidad técnica, tocan los que saben, los que pueden demostrar un nivel superior en su ejecución, tocar en un jam otorga prestigio. Por otro lado, está la figura de la comunidad, en este caso con una connotación política y racial, sólo negros. Y finalmente esta el negocio, el posicionamiento de lugares específicos como promotores de este tipo de comunidad con gran calidad en la ejecución.

5ª Forma General. La quinta configuración del jam es de aficionados y estudiantes. (De los sesenta hacia los noventa)

Aparece después de cierta decadencia del jam tradicional de la segunda y la tercera configuración durante los años sesenta en EE. UU., cuando el free jazz era casi su único nicho de desarrollo, entonces pasa el jam a ser una figura de aficionados, de circuitos menores secundarios, estudiantiles. Lo músicos profesionales ya no están interesados en el jam, sólo los de la cuarta configuración racial política, así que la costumbre se arraiga alrededor de las escuelas de jazz y sus escenas de

cafés y bares estudiantiles. Este tipo de jam se puede apreciar en México alrededor del JazzUV en Xalapa. También hasta cierto punto en el jam más relevante en Ciudad de México, el del Pizza Jazz Café. El jam estudiantil es un asunto de músicos en formación, tiene poco impacto en la escena profesional en forma directa, pero tiene cierta importancia como caldo de cultivo de los músicos que se incorporan después a esa escena profesional. Es interesante mencionar que este tipo de jam es el más festivo y exitoso entre los que se realizan en el país, aunque no tenga toda la calidad de los que se realizan con músicos profesionales con experiencia.

6ª Forma General Posible. Hacia una sexta configuración del jam.

El jam empodera el horizonte constructivo del sistema de comunicación social de la escena del jazz. Las trayectorias previas se integran en una situación que construye afectividad y emoción comunitaria. La Música y la situación vinculan y articulan en una experiencia que proyecta a niveles superiores de percepción y convivencia. Existe un ensayo posible de situación de jam que recupera las figuras constructivas de las cinco configuraciones apuntadas. Su principal virtud es la configuración de comunidad de músicos, incluyendo también en el mismo movimiento a los públicos, y al negocio de los empresarios. El jam puede construir nuevos públicos, puede educar en la cultura del jazz, puede fortalecer las condiciones de ejecución e interplay de los músicos, puede ser un buen negocio. Tiene todo.

IV. El caso del jam en el Pizza Jazz Café de la Ciudad de México.

El jam es una figura de la vida del jazz en todo el país, una de las condiciones que exige esta forma de vida de la escena

musical es la existencia de grupos o comunidades de músicos con el interés de reunirse a tocar sólo por el gusto de hacerlo, lo cual parece algo sencillo, pero no lo es. En el caso de la Ciudad de México en los últimos veinte años de la emergente y rica escena del jazz, el jam ha estado presente en diversos lugares por tiempos que van de alguna ocasión hasta un ritual que se verifica por meses o incluso años. En todo este tiempo caracterizado por el aumento en el número de músicos, proyectos y lugares para tocar ante un público, el lugar más emblemático del jam ha sido el Pizza Jazz Café.

El Pizza es un lugar ubicado en la agenda de la vida musical underground de la ciudad. Está localizado en la colonia Portales a dos cuadras de la estación del metro de ese nombre, debajo del paso a desnivel del eje vial siete de Municipio Libre. Un lugar pequeño, muy pequeño, con una sola mesa colocada a lo largo del angosto espacio, con un foro en el cual no cabe más de un cuarteto con cierta dificultad, aunque han llegado a tocar ensambles más grandes, incluso orquestas. El lugar sirve pizzas, café y cervezas, y ciertos días de la semana conchas de pan dulce. Es atendido por el dueño y gerente, una de las personalidades mayores de la escena del jazz en la ciudad, el saxofonista y compositor Adrián Escamilla. Abre casi todos los días entre siete y siete y media de la noche, y cierra alrededor de la media noche. Tiene eventos de música en vivo todos los días que abre, y los lunes es el día del jam.

El jam del Pizza Jazz Café es el jam más longevo en la ciudad, con más de diez años de existencia. Forma parte del perfil institucional del Café, es una actividad que lo define como el club de jazz más importante de la ciudad. El jam más abierto, por el cual han pasado una gran cantidad de músicos de diversa jerarquía y prestigio. Ha tenido algunas épocas mejores que otras, pero se sostiene en el tiempo, es la convocatoria a tocar más inclusiva de toda la ciudad, un evento ya tradicional, la

actividad jazzística más relevante en día lunes en la escena de la ciudad más jazzística del país.

De acuerdo al apunte general comuniconómico del modelo general de jam presentado veamos por un momento la situación del jam del Pizza Jazz Café:

1. Presencia de varios músicos que usualmente no tocan juntos, muchos se conocen, hay varias generaciones presentes, combinación de veteranos y novatos. Se cumple. Acuden músicos con diversa experiencia. Muchos jóvenes estudiantes de jazz de la región de Coyoacán y más allá, de la Escuela Superior de Música, la Nacional, y de diversas escuelas privadas. Los estudiantes se motivan al tocar con músicos experimentados.
2. Ausencia de un líder o de un programa. Aunque puede haber algún empresario del jam, el propio dueño del café o alguien más, y un apunte de lo que se tocará en una sesión, para prever instrumentos y conocimiento de las piezas que serán ejecutadas. El Jam del Pizza Jazz es un evento que se auto organiza. Generalmente inicia con un grupo ya formado que toca un set, alrededor de cuarenta o cincuenta minutos, y a partir de ese momento inicia la participación de los músicos y estudiantes de música. Las piezas interpretadas pueden ir de la ejecución de los llamados estándar, a la manera del llamado Real Book, hasta el free jazz. Los músicos van pidiendo turno, al terminar cada pieza salen unos y entran otros, por lo general cada uno con su propio instrumento, menos la batería, que es un instrumento que pone el Pizza Jazz como infraestructura para sus actividades. No hay liderazgo, sólo cierto respeto a los mayores, y a los músicos profesionales de casa, los que siempre asisten y tocan ahí. Hay un orden, un orden de participantes, y un respeto a ese acuerdo.

3. Selección de canciones estándar y con estructuras armónicas similares conocidas por todos los participantes. Un requisito que es central. Ese conocimiento conforma el corazón de la cultura de jazz. El fenómeno del Real Book es un referente para este jam y para otros, un requisito que se propone a los participantes, conocer y ser capaces de tocar ciertas rolas que son del dominio público y que están registradas en ese libro de rolas básicas, una edición académica norteamericana que lleva el nombre de Real Book, un catálogo de varios cientos de rolas con las partituras de dominio público de piezas que se han hecho clásicas a través de los años, propuestas por una iniciativa académica. También se toca rolas que no son norteamericanas y son más recientes.
4. Se tiene en cuenta principalmente en qué tono musical se la interpretará y en qué tiempo. Este es un acuerdo que se mantiene, el músico experimentado nombra esta forma general antes de iniciar la interpretación.
5. Desarrollo de amplias improvisaciones sobre las bases melódicas y armónicas aportadas por los temas seleccionados. El corazón del jam es la posibilidad de que los músicos escenifiquen sus competencias, eso sucede en la interpretación inicial de los compases oficiales de la pieza, pero sobre todo se expresa en el momento en que les toca solear, improvisar a partir del esquema musical básico de la pieza. Eso sucede en el jam del Pizza Jazz Café.
6. Utilización de arreglos musicales simples, preferentemente en forma de riff, sobre una memoria común compartida. Este punto no está del todo acordado, pero acontece, en la medida que la pieza exige menos en la integración de músicos que nunca han tocado juntos el resultado es mejor en principio.

7. Usualmente se toca en grupo la melodía principal (a veces simplemente un riff, frase musical que repite como figura rítmica). Esta forma general del jam se cumple por completo. La base melódica y armónica de la pieza es el arranque de la pieza, el momento en que todos hacen lo que la norma y el libro les prescriben, después viene la improvisación, hasta el nivel en que es posible según las circunstancias.
8. A continuación cada músico presente improvisa sobre ella (o sobre la armonía). Esta parte varía. Por lo general los jóvenes músicos, y los no tan jóvenes, recuerdan de memoria las improvisaciones que han escuchado de músicos ya consolidados o en grabaciones. Cuando alguno intenta ser más creativo el resultado puede ser desastroso, por lo general no toman ese riesgo. Pero sucede, ese riesgo es parte de la estructura del jam.
9. A diferencia de las sesiones de estudio o de los conciertos, los músicos carecen de limitaciones, pudiendo improvisar con total libertad, confrontar técnicas, estilos e ideas, y arriesgarse con innovaciones. Al ser un jam en donde la mayoría de los músicos son jóvenes, muchos de ellos con un talento evidente, este jam del Pizza Jazz Café no es para grandes exploraciones o experimentos. Sucede, pero no es lo común.
10. Cada intérprete podrá practicar la melodía y los acordes desde su conocimiento y empezará a jugar e inventar melodías nuevas dentro de las posibilidades de su instrumento y de su técnica. Aquí se presenta la condición del punto anterior. Los músicos que acuden a este jam son por lo general estudiantes de jazz, sus limitaciones son grandes, su técnica no es extraordinaria, hacen lo que pueden con lo que pueden. Este jam no se

caracteriza por ejecuciones individuales o grupales de excelencia, o de vanguardia.

11. Se valora el desempeño de cada uno de los músicos en ese instante. El público aplaude entre solo y solo. Otra figura que tiene en el caso del Pizza Jazz una forma particular. El público del jam está conformado por los propios músicos, son más, muchos más, los músicos y estudiantes de música, que público en general. Interesante señalar que el lunes de jam es el día con mayor asistencia al Café, el pequeño lugar se repleta, y en ocasiones hay el doble o hasta el triple de asistentes en la banqueta del lugar, fuera del Café. Así que los aplausos son de los mismos músicos que llegan a tocar. Se aplauden unos a otros.

12. Una vez que todos tuvieron su turno, el grupo se da cuenta de que hay que volver a la melodía original para terminar la canción. Una norma del jam que también se cumple por lo general en el Pizza Jazz Café.

El jam del Pizza Jazz Café ha desarrollado su propia personalidad, tiene su propia historia, un perfil propio. A lo largo de su historia se pueden identificar tres etapas:

Primera etapa. La novedad, la curiosidad, la aspiración.

En la escena del jazz de la Ciudad de México la cultura de jam en los músicos no está generalizada ni es profunda, algunos saben más o menos de que se trata, se les antoja tocar con sus amigos, con músicos que reconocen como interesantes o brillantes, no les interesa en principio tocar con jóvenes, con estudiantes, con gente que no es conocida ni atractiva. Hubo un momento en que el jam del Pizza Jazz Café convocó a músicos más experimentados, pero la afluencia y la aspiración de jóvenes sin experiencia fue desanimando a los viejos. Hasta que dejaron de ir.

Segunda etapa. Desorden, mala calidad, fiesta.

Una segunda etapa del jam fue de desorden, todo se decidía en el momento en forma descuidada. La calidad bajó, se podían escuchar a músicos muy malos. El ambiente se tornó en una fiesta en donde el entusiasmo vino a menos. Cada vez iba menos gente, el jam casi desaparece.

Tercera etapa. Renacimiento, nuevo orden, comunidad de músicos.

El empresario del Pizza Jazz Café es tolerante con la decadencia en nombre de la apertura y la libertad, pero la situación había tocado fondo, o estaba a punto de hacerlo. La solución fue retomar el espíritu de goce del jam con un poco de orden y de calidad. La clave fue la comunidad de músicos del Café. A lo largo de su breve historia el Pizza Jazz ha tenido músicos que son asiduos asistentes, algunos se han alejado por diversos motivos, otros han llegado después. En esta tercera etapa es un grupo de músicos bajo el liderazgo emocional de Adrián Escamilla el que toma al jam como músicos de base, y a partir de ese momento inicia una nueva época que está vigente.

Miremos por último un poco la forma general del jam de acuerdo a la tipología presentada en el apunte general de Comuniconomía de la primera parte de este capítulo.

1ª Forma General. La primera configuración tecnológica es de concurso, de competencia entre músicos. Esta forma está presente en el jam del Pizza Jazz Café, pero no es su característica básica. Los jóvenes músicos intentan sobresalir, en ese movimiento se motivan unos a otros. El jam ha tenido momentos de mayor competencia y de sólo participación sin ningún afán de ser el mejor.

2ª Forma General. La segunda configuración es lúdica, de diversión entre músicos. La clásica. La figura del

jam en el Pizza es en primer lugar una opción de tocar con otros músicos, una fiesta. El lunes de jam es en una configuración general una fiesta musical. Se trata de encontrarse con los amigos, de conocer a músicos nuevos, de pasarla bien, de divertirse, de tocar y gozar el momento. Entretejido con esta trama están los egos, las aspiraciones, las envidias, las admiraciones. Esta segunda configuración del jam está presente y en buena medida articula todo lo demás, es el corazón de la reunión semanal.

3ª Forma General. La tercera configuración del jam fue empresarial comercial. A diferencia de otros eventos jam en la ciudad, que se cobran como cualquier otro evento profesional y comercial, llegando incluso a la situación de que los aspirantes paguen por tocar, en el jam del Pizza nadie paga, ni músicos ni públicos. La convocatoria es a encontrarse, tocar, y hacer que la noche sea venturosa para todos. La casa gana con lo que vende de pizzas, cafés y cervezas, y con eso le va bien, es en cierto sentido su día estrella de la semana.

4ª Forma General. La cuarta configuración del jam es política. En sentido estricto esta configuración no está presente, el evento no tiene ninguna connotación política al convocarse, al realizarse, al programarse. La intención sólo es musical, con un fondo de gestión de una comunidad de músicos y público para formar la base de la estructura convencional del día a día de la vida del club de jazz.

5ª Forma General. La quinta configuración del jam es de aficionados y estudiantes. Esta sería una de las formas básicas del jam en el Pizza Jazz Café junto con la segunda. Por una parte, el encuentro para hacer música y convivir con los amigos y conocer a nuevos músicos, y por otra

parte, la convocatoria y participación es en este momento básicamente para jóvenes estudiantes de música. En este sentido el ambiente total del evento es relajado y festivo. No es un jam convocado para estudiantes de jazz, pero tiene esa configuración como resultado de la respuesta a la convocatoria, son estudiantes de jazz el público y los participantes mayoritarios.

6ª Forma General Posible. Hacia una sexta configuración del jam. En este punto es posible mencionar en forma sintética algunas características del jam del Pizza Jazz Café que ya han sido mencionadas a lo largo de este apunte.

- 1) El día del jam es el lunes, es un día propuesto para jam, no es un jam que se convoca para la madrugada después de los conciertos, por ejemplo, un viernes.
- 2) El horario también es distinto a los jam tradicionales. El evento suele empezar en el primer set alrededor de las ocho la noche, en otros lugares sucede después de las once, o incluso más tarde. Aquí el jam se convoca a partir de las ocho de la noche. Termina alrededor de las once. No es un jam para juerguistas, es para músicos y públicos que quieren escuchar y tocar e irse temprano a casa. Este tema no es menor, la vida nocturna del jazz hace elitista a los eventos de club de jazz, en el caso de este jam la convocatoria es para músicos y gente de a pie, que regresa a casa en transporte público.
- 3) El jam inicia con un set de concierto. Un proyecto ya formado, integrado por músicos más profesionales que ya están en la escena, este tipo de grupo es el grupo de músicos ideal para abrir el jam. A partir de ahí, en un segundo set, inicia la participación de los interesados en tocar esa noche. El club de jazz tiene un grupo de músicos que forman parte de los amigos de la casa, ellos

serán los que estarán siempre que pueden en la lista del jam, o para iniciar el primer set que abre el jam.

- 4) El lugar está abierto a público en general, de ahí que puede haber sólo personas que quieren cenar una pizza y tomar una cerveza, personas que acuden para conocer a nuevos músicos, y personas que acuden para escuchar jazz y pasar un buen rato.
- 5) El efecto que tiene el punto anterior y la intención general del evento es formar comunidad. A través de la vivencia emocional del entusiasmo y la simpatía, se logra que el Pizza Jazz Café se posicione en la vida de sus parroquianos como un lugar distinto al cual es muy agradable acudir a escuchar jazz.
- 6) El lugar es pequeño, no permite que estén sentados escuchando a más de veinticinco personas, o menos. El día del jam el lugar se llena, la mayor parte de los que acuden permanecen de pie, tanto dentro como fuera del lugar. Una fiesta.
- 7) En este marco se puede caracterizar al jam del Pizza Jazz Café como un evento comunitario. El objetivo básico es fomentar la formación y consolidación de una comunidad del club de jazz. Este sería su rasgo distintivo fundamental, que hace que este jam sea distinto a otros, que este club de jazz sea distinto a otros. Esta configuración es ejemplar, parte de un proceso, todavía tiene mucho por desarrollar, pero existe, y esa es una gran noticia para la vida musical y ciudadana en la Ciudad de México. El Pizza Jazz Café se sale de la tipología general de lugares donde hay jazz. De nuevo la situación es ejemplar y posible gracias al entusiasmo y emprendimiento de su gestor, Adrián Escamilla

V. Apunte de referencias en internet.

En la página de Facebook del Pizza Jazz Café se encuentran las noticias y los videos de todo lo acontecido a lo largo de su historia, incluyendo los conciertos y el lunes de jam.

<https://www.facebook.com/groups/368619106483598>

En la página en Facebook de Contratiempo Jazz, se puede encontrar toda la información suficiente y necesaria sobre la escena del jazz en la Ciudad de México y otras ciudades del país.

<https://www.facebook.com/contratiempo.jazz/>

En el portal en internet de Contratiempo Jazz, se puede encontrar toda la información sobre lo más importante que acontece en la escena del jazz en México.

<http://www.contratiempojazz.net/>

En el portal en internet del Grupo Ingeniería en Comunicación Social se puede encontrar toda la información necesaria para conocer el proyecto y el programa del grupo, incluyendo la primera versión gratuita en PDF del libro “Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México”.

<http://www.gicom.com.mx/>

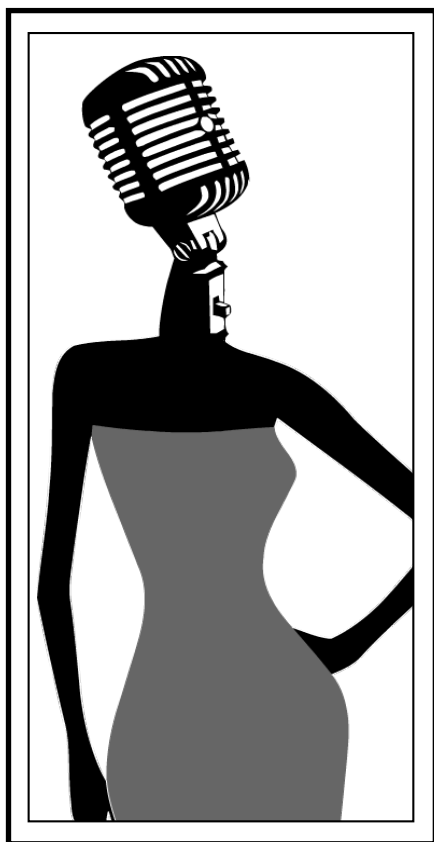
En el portal en internet de la Editorial Piedra y Campana se encuentra en forma gratuita la segunda edición del libro sobre Ingeniería en Comunicación Social del Jazz, “El Jazz en CDMX”.

<https://piedraycampana.wixsite.com/editorial/libros-gratis>

CAPÍTULO CINCO

OTROS COMPONENTES DE COMUNICACIÓN DEL JAZZ EN MÉXICO

**La formación de los músicos, los
ensambles y los proyectos, los
medios de difusión, los lugares
alternos al evento musical.**





El apunte general de Comuniconomía del Jazz en México parte de los tres componentes básicos para que haya Jazz de acuerdo a las propias trayectorias de las escenas en diversas ciudades mexicanas y extranjeras. Esto quiere decir que si están presentes estos tres componentes existe una escena de jazz local en algún nivel de desarrollo. El club de jazz es clave, es el referente central de una escena, un lugar en donde se escucha jazz en vivo en forma cotidiana, con músicos locales identificados con los públicos locales, y músicos de fuera que visitan la ciudad y tocan en el club, el lugar del jazz en la ciudad, el lugar de encuentro entre músicos y públicos. Una comunidad de músicos que tocan jazz es el segundo componente central, comunidad que se asocia en un momento de gozo y encuentro musical en un jam, ese jam se realiza en forma permanente en el lugar del jazz, el club. Con un lugar y una comunidad de músicos que tocan jazz el esquema de lo necesario suficiente para que haya una escena local de jazz parece cumplido, sólo falta el tercer elemento, el que promueve la escena más allá del club de jazz y sus parroquianos habituales, el festival de jazz. El festival interpela a la comunidad urbana en su totalidad, incorpora a toda la población de la ciudad a un evento periódico en donde el jazz sale del club y de la pequeña comunidad de amantes del jazz y existe una convocatoria abierta a toda la población. El festival de jazz es clave para hacer del jazz algo que forma parte de la vida social de la ciudad, que se integra a la ecología social mental de los habitantes de la ciudad, un elemento muy importante para promoción, difusión, divulgación de la cultura del jazz entre los miembros de la población de una ciudad.

Los tres componentes básicos para una escena del jazz son esos tres, el club de jazz, la comunidad de jazzistas y el jam, y el festival de jazz. Pero existen otros componentes también importantes y sustantivos para la formación y consolidación

de una escena del jazz en una ciudad. Esos componentes de un orden complementario son los siguientes:

1. Los medios de difusión masiva y los medios sociales.
2. Internet y la nueva ecología socio cultural de nuestro tiempo.
3. Los escenarios alternos al antro. Tanto en el espacio público y como el espacio privado. Las grabaciones, el stream.
4. La configuración de ensambles y proyectos musicales.
5. La enseñanza formal pública y privada académica. La educación superior.
6. La enseñanza informal pública y privada alterna y complementaria a lo académico. Los cursos, las clases particulares, las master class.

Cada uno de estos seis componentes forma parte del modelo de articulación general de una escena del jazz local en México. Cuando los nueve componentes del modelo de articulación general del jazz en una escena aparecen en una ciudad se puede afirmar que la escena existe en algún nivel de desarrollo sin lugar a duda. Si faltan algunos de los seis complementarios la escena tendrá serios problemas para emerger, desarrollarse o mantenerse. Si falta alguno de los tres fundamentales no hay escena propiamente en la ciudad. Si no hay un club de jazz la escena no existe en absoluto, quizás sólo algunos momentos jazzísticos dentro de la escena musical no jazzística de la ciudad.

A continuación, un breve apunte sobre los seis componentes complementarios de la escena del jazz en México.

I. Los medios de difusión masiva y los medios sociales. Los casos de Vibración Azul y de Contratiempo Jazz.

La escena del jazz en sí misma gestiona, promueve, difunde. La convocatoria para participar en la escena involucra a todos sus integrantes, músicos, empresarios, público, y a todos los profesionales que intervienen, ingenieros de sonido, meseros, y así diciendo. La ecología del jazz está integrada por muchas personas cuando existe una escena. El punto es que esa escena necesita de un flujo de recursos económicos para mantenerse a lo largo del tiempo. ¿De dónde vienen esos recursos? De diversas partes, empezando por una audiencia que paga por escuchar, y de ese recurso básico salen en principio todos los apoyos para que toda la gente involucrada en la escena reciba lo suficiente para poder vivir de su participación. A partir de ahí hay complementos, algunos muy sustantivos como becas y subsidios públicos o privados. La agenda de la fuente de recursos puede ser muy amplia, pero todo parte del público que llena los eventos de jazz y paga por ello, además de pagar por otros servicios y productos que la escena ofrece. Ese público es necesario, la base económica de todo lo que implica una ecología musical jazzística.

El tema es en parte demográfico, económico y ecológico social. El público que sustenta a la escena proviene de la población de la ciudad en donde esa escena se está desarrollando. Si la población es abundante y con recursos económicos las condiciones para relacionar la ecología de la escena con la ecología social urbana general son mejores. Pero la situación no es simple ni sencilla, por lo menos no lo es en principio. ¿Cómo poner en contacto lo que sucede en la escena con la

población en general para buscar integrarla a la ecología del jazz? Visibilizar a la escena es prioritario, posicionarla en la percepción pública indispensable. Santo que no es visto no es adorado, música que no es escuchada tiene pocas condiciones para subsistir sin subsidios, lo que es improbable. Entonces, qué hacer. Ahí es cuando aparecen los medios de difusión masiva tradicionales como muy importantes, el periódico, las revistas, la radio, la televisión.

Según el “Atlas del Jazz en México” hay jazz en todo el país considerando a todos los estados, hay jazz en por lo menos una ciudad de cada estado. Esto implica un criterio muy amplio de reconocer alguna actividad jazzística en esos lugares a lo largo de cierto tiempo, aunque no haya una escena consolidada. El tema se complementa con un directorio de músicos que tocan jazz en esas ciudades, con la presencia de algún empresario público o privado que ha promovido alguna vez un festival de jazz, y con la labor de algún promotor difusor a través de la radio. La prensa y la televisión están menos cercanas de las actividades del jazz en un sentido amplio, la radio es la gran protagonista, con sus limitaciones y posibilidades.

Así que la radio cumple la enorme función de informar, de presentar, de promover una cultura de jazz en diversas ciudades del país. Existen programas de jazz con muchos años de existencia, la mayoría emergentes en este siglo, esos programas están asociados en su mayoría a radios universitarias. Con esto queda claro que la labor de difusión cotidiana del jazz es realizada por la radio universitaria, la radio de gobierno, y alguna radio privada. Son estos programas de radio los que mantienen la llama encendida, llegando al extremo de ser el único referente sobre jazz en lugares en donde no hay clubes de jazz, ni conciertos de ningún tipo, y menos festivales.

Aquí presentaremos un pequeño comentario sobre dos casos ejemplares en la difusión del jazz en México. El del colectivo Contratiempo Jazz en la Ciudad de México, y el del programa de radio Vibración Azul en la Radio de la Universidad de Colima en la ciudad de Colima.

Contratiempo Jazz

Este es un proyecto impulsado por el gestor, promotor, periodista, curador, empresario, Efraín Alavez. Inició hace poco más de diez años en la Ciudad de México. Durante la primera década del siglo veintiuno se había ido desarrollando una escena diversa y abundante, en comparación con todo el tiempo previo, algo estaba pasando en CDMX, y sucedía más que lo que se sabía, incluso por parte de los simpatizantes y seguidores del jazz en vivo tocado en la ciudad. Había una nueva generación de músicos que poblaría la segunda década del siglo, los millennials, jóvenes, entusiastas, con nuevos proyectos. Los lugares que abrían sus puertas a estos músicos tenían una respuesta favorable, había un nuevo público para el jazz en vivo, también millennial. Esto implicaba que los nuevos empresarios estaban en sintonía con lo que estaba pasando. El punto es que había poca información de los eventos, muchos no se enteraban, había una brecha entre lo que pasaba y los que se podrían enterar, el público potencial interesado. En esa brecha aparece Contratiempo Jazz.

Contratiempo Jazz aparece como un portal en internet que tiene información sobre lo que sucede, fotografías, noticias, entrevistas, y sobre todo una agenda. No existía en ese momento una agenda completa sobre los eventos musicales en la ciudad, Contratiempo Jazz publica cada semana los eventos de jazz en la ciudad para los siguientes siete días. Sólo este servicio tiene un gran éxito, además de las reseñas, las noticias, las entrevistas. Contratiempo jazz se ubica como el

primer referente para saber lo que está pasando en la ciudad en relación a la escena local.

La agenda es el elemento central de la oferta de información del portal de Contratiempo jazz. Dicha agenda es resultado de la red que ha ido formando en el tiempo, primero Efraín Alavez, y después Rodrigo García. El primer punto de articulación del colectivo Contratiempo Jazz con la escena es esta agenda, que conecta al colectivo con músicos y empresarios, y al colectivo con los públicos interesados en el jazz en vivo en la Ciudad de México. Un punto clave para calificar a Contratiempo Jazz como un gran medio de comunicación, hace visible lo que sucede a los ojos de los que pueden estar interesados en que eso suceda. El jazz en la Ciudad de México sería otro sin su presencia.

El colectivo mantiene su estatus a lo largo de los años hasta rebasar la década de actividad. Diversifica su propio perfil con producción, representación profesional, gestión de eventos. Es la propuesta de difusión del jazz más visible en la escena después de la estación de radio del IMER que en principio transmite jazz las veinticuatro horas del día.

Una cualidad que hay que resaltar del proyecto de Contratiempo Jazz es su vida en el ciberespacio. Sólo existe en internet, desde ahí se ha posicionado, caracterizándose con ello como un medio de difusión de nueva generación. Se mantiene en principio con sus propios recursos y poco a poco va encontrando un nicho de comercialización para ser sustentable.

Vibración Azul

Otro caso ejemplar es el programa de radio Vibración Azul, que se transmite todos los días de dos a tres de la tarde y de media noche a una de la mañana, de lunes a viernes, todos los días de la semana menos sábados y domingos. En este caso,

como en el anterior, es una persona la que ha hecho el gasto y ha sido la gestora de este espacio en la radio de la Universidad de Colima en la ciudad de Colima, Diana Peña.

Diana Peña tiene más de quince años trabajando en Radio Universidad de Colima, es una de las fundadoras de la estación. Desde el principio impulsó el abrir un espacio para el Blues y el Jazz. El proyecto de Vibración Azul ha pasado por diversos momentos, ha evolucionado. En este momento tiene cada día de la semana especializado en un tipo de oferta jazzística, para jazz mexicano, para jazz de otras partes del mundo, el disco de la semana, presentación de algún jazzista en particular, y el viernes de Radio Jazz.

Hace más de diez años en un evento del JazzUV en Xalapa, la muy importante escuela de jazz, un grupo de radiodifusores se propuso formar una red de colaboración, Radio Jazz. Fue pasando el tiempo y las actividades locales tuvieron prioridad sobre las posibilidades de la red. Diana Peña retoma la idea y propone el viernes como un día para presentar a miembros de la red, y con ello conectar a la comunidad que se ha ido formando alrededor del programa de radio con lo que sucede en otras partes del país.

Vibración Azul se transmite por la radio local a través de la radiodifusora de la Universidad de Colima, pero también transmite por internet, lo que convierte al programa en un evento de alcance nacional e internacional (Univero, 94.9 Radio Universidad de Colima). Además, el programa forma parte de una red internacional de difusión del jazz, el programa se presenta en podcast en la página de esa red internacional (esferajazz.com).

Colima no es una ciudad del Jazz, ha sido a través de la labor de gestores como Diana Peña que se ha ido abriendo el espacio de conexión del jazz internacional y nacional con la ecología social general de la ciudad de Colima. Hace unos

años el gobierno del estado fue invitado a la FIL de la UNAM, seleccionó algunos grupos musicales para presentar la música que se escucha y produce en el estado, un grupo de jazz fue uno de los seleccionados, eso marca un antes y después en la formación de la cultura del jazz en aquella región. Eso no hubiera sido posible sin la labor de Vibración Azul, Diana Peña, y la Universidad de Colima. El día de hoy el jazz ya es considerado como un tipo de música que se hace en Colima, incluso un tipo de música original colimense, como en el caso de Pibe Arcega, el músico de jazz más destacado en este momento, que compone y ejecuta uno de los proyectos originales más atractivos de todo el país.

II. Los escenarios alternos al antro. Tanto en el espacio público como en el espacio privado. Las grabaciones, el stream.

Un segundo componente complementario del modelo general de articulación social de la escena del jazz en México es aquello que tiene que ver con los escenarios alternos al club de jazz y al antro. La vida del jazz es fundamentalmente nocturna, de fines de semana, con horarios que se acercan a la media noche y la rebasan. Su lugar es el antro, un sitio para encontrarse con amigos para beber y charlar, quizás comer algo frito o sencillo, para ver a otros, conocidos y desconocidos. Su clientela está compuesta a base de jóvenes, de parejas, de grupos de amigos hombres. Esa es la configuración básica del nicho fundamental del jazz en cualquier ciudad en donde hay una mínima escena, o algún evento. Pero eso no es todo lo que sucede, la escena del jazz tiene otras posibilidades.

El perfil alternativo a lo descrito es lo que sale de su ámbito situacional. En primer lugar, el horario, puede haber jazz

de día, entre semana, por la mañana. En segundo lugar, el lugar, puede haber jazz en lugares públicos, abiertos, parques, plazas, o en escuelas, hospitales, edificios públicos. ¿Cómo sucede esto?

La base de la vida alterna del jazz es la política pública, cuando el jazz se incorpora a un programa de actividades culturales financiado por dinero público y bajo la línea de un presupuesto y un mandato administrativo de algún programa cultural.

Así por ejemplo en la ciudad de Querétaro el festival de jazz bajo la política pública es gratuito, se presenta en lugares públicos, plazas y parques, en horarios de mañana y tarde, y más allá de la ciudad capital, en poblaciones pequeñas, a lo largo de varias semanas. Esto supone que alguien hizo la gestión para que sucediera, siempre hay un aficionado al jazz detrás de este tipo de acontecimientos.

Otro ejemplo es el brunch de Contratiempo Jazz en la Ciudad de México. Aquí el asunto es más complejo, la propuesta es privada, pero por parte de un colectivo de promoción de la cultura del jazz en la ciudad. El evento es una vez al mes, en domingo, en el jardín de una escuela de arte privada en la zona sur de la ciudad de México, una región de clase media alta y alta. La invitación es a desayunar y almorzar, al medio día, tamales, café y atole. El concierto es un poco después. Se invita a diversos servicios de comida y bebida a que ofrezcan sus productos para el tránsito de la tarde. El ambiente es familiar, se cobra una cooperación a la entrada. Todo el evento dura de tres a cinco horas. Domingo familiar en un jardín, escuchando jazz. Lo que se recauda es básicamente para los músicos. Entre todos hay un ambiente de solidaridad, de fiesta, de actividad alternativa.

Un tercer ejemplo es Bindu Gross en la Ciudad de Colima. Bindu es un saxofonista de jazz que junto con su mujer trajo

el jazz a la ciudad en la década de los ochenta. Antes de ellos no había nada. Con los años formaron a varias generaciones de músicos que hoy tocan en la ciudad. Un proyecto suyo fue el seleccionado para representar a Colima en la FIL de la UNAM en la Ciudad de México. Beatriz, su mujer, murió hace unos años, Bindu sigue en activo. Se presenta durante varias horas en una calle peatonal en el centro histórico de la ciudad. Toca para recibir lo que el transeúnte quiera aportar, el callejón Madero. Además, se presenta en bares y restaurantes con diversos proyectos. Pero siempre regresa al callejón, es un personaje público de la ciudad, el jazzista mayor, el jazzista de la ciudad, parte de su patrimonio cultural. El solo ha sido un promotor de cultura del jazz muy exitoso.

La vida del jazz es el concierto en vivo, de eso viven los jazzistas, de tocar en vivo y recibir una remuneración a cambio. La fase industrial de la música ha tocado poco al jazz que se ha hecho en México durante este siglo. La mayoría de las publicaciones de discos son independientes, la distribución de esos discos se realiza en principio en los conciertos, en las tocaditas en bares y restaurantes. El disco de jazz que se hace en México no tiene propiamente un formato industrial, pero se produce en contextos que son propios de la industria, en buenos estudios de grabación, no siempre, con buenos ingenieros de sonido, no todos, con buenos diseños, casi siempre. El disco es parte de la vida del jazz contemporáneo en México, pero con el perfil especial de no formar parte de la gran industria musical en sentido estricto.

Algo que ha venido a cambiar la relación de los jazzistas con el público más allá del concierto en vivo es la internet. Primero con plataformas como YouTube y My space, y después con plataformas como Bandcamp o Spotify. El caso de Facebook y plataformas de servicios de redes sociales es peculiar y muy importante. El jazz ha colonizado poco a poco al ciberespacio, hasta el punto de ser el lugar primordial de la vida jazzística

de hoy. El caso de la época de pandemia es ejemplar. Las transmisiones en vivo de conciertos son ya parte de la vida cotidiana del mundo del jazz mexicano.

Los casos ejemplares del jazz en vivo por internet son la transmisión de los conciertos del Moser Café Kultur desde la Ciudad de Querétaro, y del Pizza Jazz Café desde la Ciudad de México. Durante la pandemia hubo varios casos particulares de jazz desde la casa, como Esteban Herrera, el pianista compositor, o Daniel Aspuro, otro pianista compositor. El concierto en vivo en persona sigue siendo la base de la escenificación y vida situacional del jazz. Pero el cibermundo va avanzando, sólo falta que el tema del dinero se ajuste para que haya un desplazamiento más completo hacia esta nueva ecología de la vida social, la cibervida.

III. La configuración de ensambles y proyectos musicales. El caso de El 5º Elemento, el Colectivo Noon y A Love Electric.

Un componente básico para la escena del jazz en México es la formación de ensambles y proyectos musicales. Es obvio que así sea, si no hay música no hay escena musical, esa música es creada por ensambles concretos, grupos de músicos reunidos para tocar un repertorio propio o ajeno de algo que llamamos jazz. La pregunta aquí es cómo se forman, de dónde salen, cuáles son los patrones tradicionales para su formación, cuáles las variantes contemporáneas. La Comuniconomía de la formación de ensambles es uno de los componentes importantes para la construcción de una escena de jazz, cuando se piensa en el jazz lo que aparecen son imágenes de músicos tocando, ciertos músicos tocando ciertas piezas en ciertos lugares.

Este punto justificaría la presentación de un largo texto en donde se relataran las historias de muchos proyectos y ensambles, para después sintetizar el modelo de articulación más común para que un ensamble se forme y se mantenga a lo largo de un tiempo. Aquí sólo presentaremos un pequeño apunte y algunos ejemplos.

En la configuración de ensambles y proyectos se ha mantenido cierta continuidad en la forma y el proceso a lo largo de la historia del jazz en México en los últimos cincuenta años. El periodo antecedente que va de los años cuarenta a los sesenta tenía como centro del trabajo y la difusión musical jazzística a la orquesta. En principio el jazz no estaba asociado a la música popular en la forma que sucedía en los Estados Unidos, los músicos mexicanos tomaban ciertos esquemas musicales rítmicos que promovían el baile, y la música popular tenía al centro al bolero y sus cadencias melódicas. Entre toda esa emergencia del sonido jazz la orquesta estaba al centro, y entre todas las orquestas la de Luis Alcaráz era la reina. Otra orquesta compartía ese lugar privilegiado con un sonido que no connotaba al jazz tradicional, pero venía también del jazz, la orquesta de Dámaso Pérez Prado. Es decir, el sonido del jazz forma parte del movimiento del gusto popular promovido por la industria musical, pero no tenía connotaciones primarias de jazz, era nueva música mexicana. Las grabaciones del 54 son un ejemplo de que el jazz estaba ahí, pero había que enfocarlo en forma especial, como lo hizo Roberto Ayala, para que tuviera la forma que se estaba expresando en los Estados Unidos, y aún así, en esas grabaciones se distinguen composiciones originales y covers de música mexicana no jazzística, como María Greever y Consuelito Velázquez.

Las sesiones del 54 son una muestra de lo que vendría después. Se publican hasta el año 69-70, en un momento en que la formación de ensambles ya es un hecho, pequeños grupos

de tríos, cuartetos, y algo más, pequeños en comparación a las orquestas. Los músicos en general dependían del trabajo de la industria del entretenimiento, tocar jazz no estaba en el horizonte de la sustentabilidad profesional de los músicos. Los ensambles se formaban a contracorriente, por la fuerza de voluntad de algunos músicos, esos músicos que entre los años cincuenta y sesenta habían conformado una proto escena del jazz en la Ciudad de México. En el resto del país la situación era todavía más precaria. En este escenario la propuesta era reunirse y ensayar un proyecto, la posibilidad económica era tocar en algún lugar de la vida nocturna urbana, conseguir contratos con la industria del cine, incorporarse a alguna orquesta, sobrevivir.

Los ensambles no tenían mucha prospectiva, los músicos no podían mantener un proyecto por mucho tiempo, no había contratos, sólo algunos tuvieron alguna opción. De esta manera llegamos a los años setenta en donde suceden dos cosas, por una parte, hay una nueva generación de músicos con nuevas ideas, como los hermanos Toussaint y su Sacbé o el Mendez trío, conviviendo con proyectos de la generación anterior como los tríos y cuartetos de Juan José Calatayud. ¿Qué sucedía con la formación de ensambles? Algo similar a la generación anterior, no había trabajo, los discos no eran una alternativa para la vida profesional de un músico de jazz. El jazz era básicamente una opción para bares y lobbys de hotel con un perfil turístico.

Formar ensambles y mantener proyectos no ha sido algo sencillo ni fácil a través del tiempo. Los que lograban cierta continuidad era a base de un esfuerzo personal, como un grupo que se mantiene a pesar de no vivir del proyecto, sino de darle vida al proyecto con el subsidio personal y grupal. De esta forma un ensamble que se mantiene en el tiempo es algo excéntrico y anormal.

De los proyectos representativos de los setenta, Sacbé migra a los Estados Unidos y después se sostiene por el vínculo familiar entre hermanos que lo integran, Méndez trío se diluye en la industria musical mayor. Aparecen otros ensambles históricos en la parte final del siglo veinte, como Antropoleo, que nunca graba un disco, y desaparece como proyecto, sus integrantes siguen caminos personales por separado. El movimiento del jazz es pequeño, de comunidades escasas, se mantiene por voluntad, nunca llega a ser un fenómeno industrial relevante después de las orquestas, los ensambles de las últimas décadas del siglo veinte son parte de una memoria que los reconoce y reivindica, pero son pocos, para la mayoría de los músicos que intentan proyectos de jazz sus propuestas son sólo un momento de su vida profesional que después pasa al olvido. El jazz nunca llega a ser parte importante de la escena musical nacional como tal en la parte final del siglo veinte, sólo en ciertos arreglos y formas orquestales como en las propuestas de Mario Patrón o Chucho Zarzosa.

Y entonces llega el siglo veintiuno. En menos de una década la escena del jazz mexicana se transforma, aparecen más grupos y proyectos, más músicos, se abren escuelas de jazz, los restaurantes y bares abren sus espacios para escuchar jazz, aparece un público que gusta y desea escuchar jazz. Al cruzar de la primera década del siglo veintiuno a la segunda todo parece distinto en la Ciudad de México, y como sucedía a lo largo de las décadas anteriores esto propicia un movimiento constante de migración a esta gran ciudad, y desde este nicho se irradia energía hacia todo el país, el jazz vive entonces una época de oro.

Ya en pleno siglo veintiuno los problemas para formar y mantener un proyecto siguen siendo muy similares a las décadas anteriores. Los grupos se forman por afinidad musical, simpatía, liderazgo, pero no hay aún condiciones para sostenerlo en un nicho profesional económicamente

adecuado. Aún así los proyectos aparecen y presentan sus propuestas. En este escenario en donde hay por semana en la Ciudad de México más de cien conciertos de jazz, según la agenda semanal de Contratiempo Jazz, se presentan diversos tipos de trayectorias en la formación de ensambles y proyectos. Aquí proponemos tres casos a manera de casos ejemplares, el 5° Elemento, el Colectivo Noon, y A Love Electric.

El 5° Elemento

Este es un ensamble que se ha mantenido a lo largo de más de veinte años en la escena del jazz en México. Sólo por esta longevidad es un caso único y peculiar. Los miembros del grupo, que es un quinteto, trabajan en diversas actividades que les permiten mantenerse económicamente en forma individual y por separado, y con esta condición que desune y dispersa a proyectos semejantes en forma tradicional, ellos se han mantenido y siguen activos, grabando discos y haciendo presentaciones. Hay que señalar que el punto clave de su articulación es la personalidad y el talento de su líder, Felipe Gordillo, pianista y compositor. Su temperamento amable y generoso, y su capacidad como músico, han permitido que la convocatoria y la intención de continuar se cumplan, reuniendo una y otra vez a los integrantes para continuar. Esto configura al 5° Elemento como un modelo de articulación como ensamble ejemplar.

Es posible mantener un proyecto y un ensamble en el tiempo, siempre y cuando haya un liderazgo adecuado y la voluntad de permanecer. Este tipo de modelo supone que la afinidad entre los integrantes es buena, que la identidad de grupo es muy alta, que la respuesta de un público seguidor es suficiente. El punto clave es el equilibrio entre todos estos componentes. Un modelo de operación escaso, pero no improbable. La

cultura del jazz no lo favorece, la dispersión y las trayectorias individuales, pero la cultura de la vida familiar mexicana si lo favorece. El proyecto es una expresión del maridaje entre una modernidad individualista y una mexicanidad tradicional. Por supuesto hay más, pero la imagen general primaria es muy sugerente (<https://www.facebook.com/profile.php?id=100063562301885>).

El Colectivo Noon

La segunda década del siglo veintiuno trae consigo la convergencia de fenómenos sociales emergentes peculiares. Por una parte, la escena del jazz mexicana se puebla de la generación millennial, jóvenes de veinte años con muy buena formación musical, con deseo y entusiasmo juveniles de un talante renovador. Al mismo tiempo el mundo ha cambiado por la presencia del internet y la cibervida, incluyendo la cibervida musical. Las audiencias musicales de internet son la base de la vida musical contemporánea, y los músicos de la generación millennial tienen acceso a grabaciones como nunca en la historia. En esta convergencia la vida social de un músico sigue complicada, pero esta generación tiene ideas nuevas que quiere poner a prueba, creen que todo es posible, y que vale el viaje el intentarlo.

Un grupo de músicos que forman parte de la generación millennial conversan sobre qué hace falta hacer para salir en parte de la estructura de la escena musical imperante, abriendo opciones inéditas y posibles. A la mitad de la segunda década del siglo veintiuno forman al Colectivo Noon. Con este movimiento se formaliza por primera vez la figura de la comunidad de músicos millennial de la escena musical mexicana. Para esos años ya eran la población mayoritaria de músicos en la escena del jazz en México, pero su presencia no había llegado más allá de las formas tradicionales de

formación de grupos y ensambles efímeros, con propuestas novedosas, con un sonido más contemporáneo, lo cual ya era suficiente, pero había más por venir. Aquí el tema es otro, ensayar una forma de vida profesional en un formato distinto al modelo vigente.

El Colectivo Noon es una empresa sociocultural, ellos son los empresarios de su vida musical. Con la base de sus tareas ordinarias como músicos, tocar, ensayar, componer, aprender, también se proponen darse trabajo a sí mismos, editar su música, organizar sus conciertos, sintetizar una imagen de algo diferente y comunitario. Son un ensayo de una forma de vida musical profesional fuera de los moldes industriales y comerciales ordinarios. El proyecto lo impulsan por un breve tiempo, y después desaparecen como propuesta. Ahí queda el caso ejemplar, una forma distinta de vivir y hacer música, un modelo de operación alterno que puede funcionar mejor, ellos dejaron la huella y el testimonio (<https://www.facebook.com/colectivonoon>).

A Love Electric

En el movimiento que se genera a lo largo del siglo veintiuno en la escena mexicana la presencia de músicos extranjeros es clave. El caso de A Love Electric es ejemplar en este sentido. Todd Clouser, un guitarrista del norte de los Estados Unidos, llega a México muy joven en circunstancias especiales de su vida personal, poco a poco se va ambientando, va conociendo músicos de la escena nacional, va siendo conocido, hasta llegar al punto en que decide ubicar su residencia musical en nuestro país. El llegó con un proyecto bajo el título de A Love Electric, en México ese proyecto sigue tomando forma y pasa por varias etapas, hasta consolidarse como un trío, con la presencia de un baterista argentino, Hernán Hecht, y un bajista mexicano, Aarón Cruz.

Este es el proyecto mexicano más internacional de este siglo veintiuno, y no sólo por la configuración de sus integrantes, sino por su movilidad por el mundo. Ningún otro proyecto mexicano ha viajado más por el planeta que este proyecto. Y este es el punto que caracteriza a este proyecto como un caso ejemplar. El liderazgo de Todd no sólo es musical, en el sentido de que el convoca y propone el concepto musical del proyecto, sino que también es empresarial en un sentido amplio. Todd Clouser es uno de los músicos más relevantes que han llegado a México, impulsor de varios proyectos, además de A Love Electric, promotor y gestor musical, curador, productor, patrocinador. A Love Electric es un proyecto caracterizado por la presencia musical y la personalidad total de Todd Clouser. El modelo de operación que A Love Electric representa necesita de un Todd Clouser, el perfil de personalidad de este personaje es muy escaso en nuestro medio, pero es posible. La figura del productor está ausente casi por completo en la escena del jazz mexicana. Imaginar qué sucedería si este tipo de personaje fuera más común sintetiza un escenario por completo distinto al actual. Si el jazz nos hace mejores personas, necesitamos a los empresarios que lo crean y lo impulsan (<https://www.facebook.com/realALoveElectric>).

La enseñanza formal pública y privada. La educación superior. La educación informal. Los cursos, las clases particulares, las master class.

Uno de los componentes más emergentes en este siglo ha sido la aparición y multiplicación de escuelas de jazz en un sentido académico formal de educación superior. Todo empezó, según una genealogía posible, con el taller de Francisco Téllez en la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes en la Ciudad de México. Ese taller se transformó en licenciatura, una de las propuestas fuertes de altos estudios en jazz en el país, con su sede en una

atractiva casa por el rumbo de Coyoacán, en la Ciudad de México. Este movimiento se dio en el tránsito del siglo veinte al siglo veintiuno. Todo parece converger en forma armónica en el nacimiento del siglo veintiuno, la escena se diversifica y aparecen muchos lugares para tocar jazz, los músicos se encuentran y forman una multitud de proyectos, las escuelas forman a jóvenes músicos con una capacidad musical inédita.

A lo largo de la primera y la segunda décadas de este siglo se han seguido abriendo programas de formación en jazz desde una perspectiva académica, sobre todo bajo la iniciativa de particulares. Algunas ofertas del aparato público de educación superior se suman en este movimiento, destacan la Escuela Nacional de Música, de la Universidad Autónoma de México en la Ciudad de México, el JazzUV, de la Universidad Veracruzana en Xalapa, y la muy interesante propuesta de la Universidad Autónoma de Chiapas en San Cristóbal de las Casas. Llama la atención la oferta de la Universidad Autónoma de Querétaro en Música Contemporánea.

El formato curricular de estas ofertas académicas es ortodoxo, siguiendo la línea de las escuelas de música tradicionales. La estructura académica se compone de cursos conceptuales y teóricos de lenguaje musical, talleres de práctica de instrumento o de voz, y talleres de formación de ensambles. Las escuelas públicas llevan la mano, las escuelas privadas siguen sus pasos. El resultado de esta configuración es el egreso de jóvenes músicos que han practicado básicamente en aula.

En una conferencia magistral en un congreso académico sobre jazz en el JazzUV de la Universidad Veracruzana en Xalapa, uno de los maestros titulares en piano de la prestigiada escuela de jazz de Berklee, afirmaba que después de cuatro años de estudio un joven egresado de su escuela tenía una presencia musical similar a la de un jazzista de bar de Nuevo

Orleans. La afirmación iba en dos sentidos, por una parte, que la escuela era muy buena, podía asimilar lo que forma a un jazzista tradicional callejero para aplicarlo en la formación de sus estudiantes en aula. Y por otra parte, propone que era posible esa situación debido a la calidad académica de una escuela que sabe hacer bien las cosas. El resultado es que, bajo una mirada metodológica sencilla, la escuela observa y aprende cómo toca el jazz un músico tradicional, esa observación la ordena y organiza en una mirada académica formal, y de esa mirada proviene una aplicación que puede replicar lo que ha observado en forma natural callejera en una situación de aula. Es decir, que un joven blanco de clase alta puede aprender a tocar como negro callejero de Nuevo Orleans en cuatro años de aula. Todo un tema.

Este es el punto central en este apartado sobre la educación formal del jazz. El parámetro general es que un jazzista tradicional se formaba en la calle, en el bar, en el antro, en la práctica. El ambiente de este campo situacional de vida jazzística se supone es clave para la emergencia y desarrollo del género. Hay varias generaciones de músicos que tuvieron ese marco ecológico para adquirir su oficio. Este tema en específico se extiende a toda la gama de lugares y condiciones en que un músico profesional vive en la práctica, desde la calle, tocando en la banqueta, hasta las salas de grabación de grandes empresas editoriales, o los salones y las salas de concierto en lugares especializados para ello. En todo este gradiente la práctica hace al maestro. Y entonces aparecen las escuelas, y se supone que todo ese ambiente, esa ecología práctica puede sintetizarse de alguna manera en la situación de aula en la práctica escolar del jazz por cuatro años. ¿Qué es posible? ¿Qué no es posible?

El primer parámetro que las escuelas utilizan para superar las limitaciones que tiene la vida escolar respecto a la vida

práctica es que los maestros si tengan una formación práctica. Lo que suele suceder en las escuelas de jazz es que hay una combinación entre maestros académicos y maestros que vienen de la práctica. Esta combinación no es sencilla, la vida académica exige títulos, y que los profesores sean académicos, esa es una condición de toda la vida académica. Las escuelas hacen su esfuerzo, buscan en la figura del taller algo que reproduzca elementos de la vida práctica en el medio profesional dentro del espacio escolar del aula.

Dentro de este mismo contexto de contraste entre la vida escolar y la vida práctica tenemos otro asunto muy pertinente. La tradición de las escuelas de música es formar a músicos que tendrán un perfil profesional de contratos en ensambles que tocan en salas de concierto. Nunca aparece la figura del músico que trabajará en bares o cantinas. Las escuelas de música forman músicos de élite, para trabajar en los nichos musicales de las élites. Esto incluye que el perfil del músico que forman las escuelas será un músico asalariado, con retiro y pensión, seguro médico y vacaciones. Las escuelas no forman músicos con el perfil del hueso y la sobrevivencia material tocando lo que sea en donde sea. Las escuelas de música tienen su perfil, y lo que sucede afuera cuando el músico egresa de sus aulas es un asunto de un mundo que no es el mundo académico.

A esto hay que agregar el efecto ecológico de la juventud ilustrada y la configuración del espacio de la escena del jazz. A lo largo del siglo veintiuno el espacio público del jazz se llenó de jóvenes egresados de las escuelas. Buenos proyectos, ambición, originalidad, y de bajas expectativas económicas. La escena mayor del país, la Ciudad de México, se pobló de jóvenes músicos egresados de escuelas de jazz. Y al mismo tiempo hubo una migración hacia los lugares turísticos, donde hay trabajo, de este mismo tipo de músicos. El músico tradicional se sintió desplazado, tomó posición ante esta

avalancha, y finalmente se adaptó, como siempre, a las nuevas circunstancias.

El efecto de todo esto puede y no puede ser claro. Por una parte, parecería que la escena se enriqueció con la participación de todos estos músicos jóvenes llenos de talento, ideas, entusiasmo. Pero por otra parte, parecería que la vida del jazz se transformó en algo que tiene más que ver con el aula académica que con la vida vivida en la calle. Este nuevo tipo de músico egresado de las escuelas ha ido transformando la escena, la ha ido construyendo, definiendo. En una historia posible del jazz en México este momento será marcado como crucial.

En el fondo general de todo este relato está que el horizonte de vida de un músico de jazz egresado de una escuela no ha cambiado por ese hecho en forma sustantiva al mercado laboral y a las fuentes de trabajo. En todo el país el jazz sigue siendo un género menor en la vida profesional, vivir del jazz sigue siendo un asunto muy complicado.

En forma complementaria a la educación formal de altos estudios, de licenciatura universitaria o su equivalente, estudios formales con una estructura académica, están los tradicionales estudios informales. Los músicos tienen entre su marco de usos y costumbres el dar clases privadas para completar sus ingresos. Esto sucede también en el mundo del jazz. Los músicos programan su agenda incluyendo ciertos horarios y épocas del año para cursos y sesiones privadas con discípulos que casi nunca son grupos, son individuos con una atención personalizada. Otro curso de acción para este tipo de actividad es la demanda, jóvenes músicos se acercan a ciertos intérpretes para solicitar asesorías o apoyo en su formación, estos maestros no tenían pensado dedicarse a estos oficios, pero aceptan y forman a discípulos de diversas generaciones. En forma complementaria está la situación de

los estudiantes, jóvenes interesados en un instrumento o en las formas musicales del jazz, que se acercan a estos maestros para satisfacer su inquietud y aprender algo de quien suponen aprenderán mucho.

Este tipo de relación maestro discípulo se complementa con la formación académica formal, estudiantes de jazz buscan a ciertos maestros para profundizar en aspectos y formas que el tiempo y la estructura académica no permiten del todo. El maestro complementario puede ser un maestro del cuerpo académico de la escuela, o un músico que ofrece esas asesorías a cambio de un pago correspondiente.

Este espacio de educación informal puede llegar a ser muy variado y rico en situaciones. Por ejemplo, están las clínicas, cursillos que los músicos imparten en ocasiones especiales bajo demanda de particulares o de las propias instituciones académicas. Las clínicas son parte de las actividades que suelen programarse en los festivales de jazz, cada día más abundantes en nuestro país.

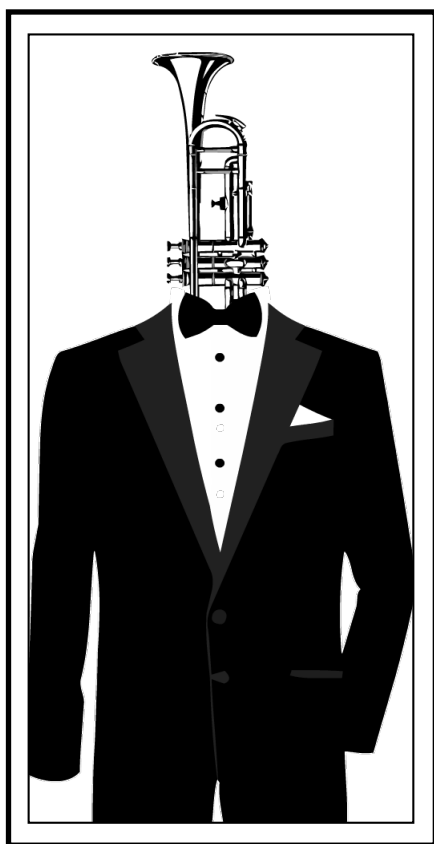
Este asunto de la educación del jazz se presenta hoy con un contrapunto que es propio de la época que estamos viviendo. El contacto directo con el músico del cual aprendes algo, en la propia vida profesional, en los jam, en los viajes y giras de los contratos específicos, en las invitaciones para formar parte de un ensamble en forma emergente o por un tiempo, en los conciertos a los que asistes y teijas cómo tocan los intérpretes. Es decir, todo lo que implica el contacto en vivo, en persona, con un músico. Y aquí aparece el contraste con la nueva vida musical, la vida musical en el ciberespacio. Cada vez hay más cursos y videos sobre esto y aquello, a un clic de distancia, grabaciones que puedes ver una y otra vez, además de toda la música grabada en vivo en donde puedes observar a los músicos tocando en acercamientos que permite ver más que si estuvieras frente a ellos en vivo en la sala de conciertos.

Y por otra parte, para completar la complejidad actual de la escena de la educación musical, tenemos la vida académica en línea, y las clases particulares en stream. El ciberespacio ha traído una nueva ecología a toda esta diversidad de situaciones. Así como hace un momento hablábamos de la situación de aula frente a la situación de la calle, ahora aparece la situación de aprender a tocar jazz desde tu casa, desde la habitación de un hotel, desde cualquier parte, sentado en la banca de un parque. El contraste emergente no es entre aula y antro, es entre cualquier parte y el ciberespacio y los lugares tradicionales en que los músicos antiguos empezaron a tocar y aprender a tocar jazz.

CAPÍTULO SEIS

LA CULTURA DEL JAZZ

El crisol y la forja de la vida del jazz. Entre la ecología social, y los usos y costumbres.





Presentación General

La figura de la cultura del jazz es la más compleja de todas las imágenes sobre la escena del jazz en México. Su percepción supone un ejercicio antropológico a fondo. Al hablar de cultura estamos haciendo referencia a un entorno simbólico que no es visible a priori, es como la vida de un pez en el agua, la cultura es como el agua, está ahí, nos define, pero no es evidente, como el aire que respiramos. La cultura supone un marco de vida práctica cotidiana que se repite, es nuestra forma de vida. También es el marco de nuestras creencias, nuestros gustos, nuestros miedos y deseos. Todo lo que somos y creemos ser, todo lo que hemos sido y lo que aspiramos a ser, todo eso es la cultura.

Entonces cuando hablamos de cultura de jazz, estamos hablando de todo lo anterior en referencia al jazz. De esta manera nos aparecen dos extremos de un gradiente. En un extremo está una forma cultural mínima de referencia al jazz, dentro de todo nuestro marco de gustos musicales aparecen canciones, músicos, algún concierto al que hemos asistido, algún contacto con eso que se nombra como jazz y forma parte de nuestra agenda musical, no en forma general, quizás sólo como una parte, esa parte que indica que tenemos algún punto en común con el jazz. En un programa de Ingeniería en Comunicación Social se trataría de que la mayor parte posible de la población estuviera en este extremo del gradiente, el de formar parte de la comunidad del jazz. Lo que sucede en general es que el jazz no forma parte en absoluto o casi de la vida de la gente. El primer grado de cultura del jazz es haber tenido algún contacto con esta forma musical y reconocerlo, aceptarlo, asimilarlo y aceptarlo en nuestra memoria individual, grupal y colectiva. El jazz en este sentido ha ido creciendo en presencia entre la población mexicana,

son más lo que han tenido algún contacto hoy que los que lo tuvieron en el pasado, en otras generaciones, y el porcentaje poblacional también es probable que se haya incrementado.

En un extremo del gradiente está la cultura del jazz como un caso extremo de presencia y organización de la vida social. En México no tenemos ninguna ciudad o población en donde la totalidad, o un porcentaje significativo, esté ordenado por la vida en el jazz. Como ejemplo de lo que sucede en este extremo del gradiente en otros casos sólo es suficiente con mencionar a la religión católica o cristiana, hay un enorme sector de la población mexicana, mayoritario, afectado en forma cotidiana por esta configuración cultural religiosa, y en otros tiempos la religión católica fue la norma que guiaba todos los componentes de la vida cotidiana y social de un porcentaje amplísimo de la población mexicana. Hay una novela de ciencia ficción en donde el jazz adquiere este estatus a partir de ciertas rutas constructivas desde su origen en Nuevo Orleans, *Mumbo Jumbo*, de Ishmael Reed. Ese extremo es posible, pero no ha sucedido del todo a nivel general poblacional, quizás el caso de Nuevo Orleans podría ser un caso ejemplar en algún momento de su historia en el siglo veinte.

Lo que si hemos tenido han sido formas culturales del jazz en comunidades particulares, esas ecologías que podemos nombrar como ecologías del jazz. Por ejemplo, lo que ha llegado a suceder en Jalapa, Veracruz, con la presencia del JazzUv y la comunidad de músicos y estudiantes de música. Algo similar puede afirmarse de la escena de la Ciudad de México en general, que incluye a cientos de personas vinculadas a una cierta cultura del jazz. ¿En cuántas partes del país ha sucedido algo similar? ¿De qué tipo? ¿Cuáles han sido las trayectorias que han llevado a algo así? ¿Hasta dónde pueden llegar?

De todos los componentes del modelo general de articulación de una Comuniconomía del jazz en México, este de la cultura de jazz es el resultado de la interacción entre todos ellos, construyendo una comunidad jazzística en una ciudad, y afectando con su energía social al resto de la sociedad en donde se ha desarrollado.

El comentario general sobre esta situación es que la cultura del jazz en México está muy localizada en ciertos sectores melómanos y profesionales, se configura por rasgos que están asociados al consumo musical y a la vida profesional. No hay síntomas de algo más.

El tema aquí es lo que sucede en los otros puntos del gradiente a partir del grado uno, dado que el caso extremo de plenitud no existe ni es probable que existe alguna vez. ¿Cuál es la cultura del jazz en México? Esta pregunta es equivalente a ¿cuál es la vida social del jazz en este país? Preguntarse por la cultura del jazz es preguntarse por la vida del jazz en forma general, en donde se observa a la totalidad de lo que sucede en alguna relación con el jazz, y se le percibe como una arquitectura única conformada por múltiples pequeños aspectos, algunos muy sustantivos, otros efímeros y casi insignificantes. En este movimiento aparecen fenómenos muy interesantes, esto es lo que justifica esta visión. Por ejemplo. En Colima no existía jazz en absoluto antes de la llegada de Beatriz Torres y Bindu Gross a mediados de los años ochenta, hoy existe una proto escena y mucha gente involucrada en ella, ¿qué efecto ha tenido sobre la vida colimense esta emergencia? ¿cómo sucedió. El caso de Querétaro también es ejemplar. Con la llegada a la ciudad de personajes como el matrimonio Moser, y la pianista Dulce Resillas, en el tránsito de la primera a la segunda década de este siglo, la escena del jazz en la ciudad cambió. O la gestión que ha realizado a lo largo del siglo en la ciudad de Pachuca el gestor cultural y restauranero Oliver Hernández. Siempre hay gestores, empresarios, personas que

abren el espacio social para el jazz. Y lo demás es tiempo y complejidad. La imagen general es la de un tiempo uno en que la situación sociocultural no incluía al jazz como parte de la vida de una ciudad, y un tiempo posterior en donde el jazz ya forma parte de la vida y de la subjetividad de esa ciudad en algún sentido, con alguna presencia.

A lo largo del siglo veintiuno el proyecto de Ingeniería en Comunicación Social de la Música desarrolló un diagnóstico general sobre la relación entre música y vida social en el país, aplicando un apunte de modelo de articulación general sobre el tema en algunas ciudades en particular, como la Ciudad de México, Colima, Pachuca, San Luis Potosí, León, Tijuana. Esta ubicación general de la música en la vida sociocultural mexicana es un primer parámetro para la ubicación del jazz en esa vida sociocultural mexicana. Lo encontrado en estas ciudades representa en algún sentido lo que ha sucedido en otras. La situación general es de una presencia, sólo eso, una presencia que se mantiene, parece desaparecer, y vuelve a aparecer, gracias a la gestión de algunos agentes.

I. La música y la vida social.

Somos lo que recordamos y lo que hemos olvidado, lo que nos ha formado, somos nuestro pasado y el pasado de otros, los que nos han antecedido, que ya no están en su forma original y continúan en alguna forma estructural, en nuestra mirada, sabores, sonidos, pasos, percepción, ideas, valores, costumbres, sueños, odios, amores. Nuestros sentidos son el pasado contemplando al presente, imaginando futuros. Somos lo que ya fue y persiste en cada uno de nuestros gestos al respirar. Todo ello es casi un misterio, un milagro asombroso, un destello de lo incomprensible. Y por otra parte es nuestro reto entender, saber, conocer, cómo es que sucede

todo eso, y seguir adelante con esa iluminación alumbrando lo desconocido, reconociendo lo conocido, inventando lo que nunca había existido.

Al observar la vida social contemporánea contemplamos una magnitud enorme y finita de comportamientos, diversos, distintos, alternos. Cada una de esas acciones tiene una historia, un relato posible que devela su origen y su presencia. Todo lo que hacemos viene de alguna parte, tiene un origen y una trayectoria. Algunas de esas acciones son de muy corta duración, otras no, se reproducen entre el tejido a veces grueso, a veces delgado, de la matriz de nuestras interacciones por un largo tiempo. ¿Cómo es que unas acciones son casi efímeras y otras parecen pervivir con una insistencia que asombra? Esta es la pregunta básica de la observación analítica y reflexiva sobre nuestra vida y sus límites. Quizás hemos olvidado algo sustantivo y no lo sabemos, quizás algo improductivo y costoso ha permanecido y no nos damos cuenta. Nuestra vida arropada en los usos y costumbres es así. Podría ser distinta, ha sido distinta en diversos momentos. ¿Cómo ha sucedido eso?

El comportamiento humano puede ser una incógnita resoluble, hurgando con paciencia y atención en lo que antecede irán apareciendo elementos aquí y allá que muestran un curso de acontecimientos en los cuales algo se repite, subsiste, y algo desaparece o emerge. En principio no estamos obligados a entender por qué sucede así y no de otra manera, es sólo el antecedente del oficio que va desentrañando poco a poco lo que de primera aparece como oscuro e invisible. Algo permanece, algo desaparece, algo emerge. Es de suponer que por una parte hay comportamientos que tienen aliados en otros comportamientos, y otros no. Los primeros tienen mejor oportunidad de continuar, los segundos no, son más frágiles, están desprotegidos, dependen mucho de poco, el

riesgo de su extinción es muy alto. ¿De qué está hecho y cómo opera lo que blindo una situación y hace frágil la otra?

Una forma de acercarse a lo que estamos nombrando como el corazón de la vida social, la trama y la urdimbre de su reproducción y sus cambios, es identificando los ámbitos básicos de articulación del mundo humano. Uno de esos ámbitos es su cuerpo, en él se encuentran parte de las respuestas a lo que subsiste y a lo que perece en lo social. Otro sería el ámbito situacional, las escenas a las que es sometido ese cuerpo presionado a actuar de cierta forma, empezando por lo básico, el hambre, el calor, el frío, el sexo. Un tercer ámbito serían las interacciones, atadas en parte al primero y al segundo, con una cierta independencia constructiva. Un cuarto ámbito es la historia, el margen de los usos y costumbres y sus marcas de sustentabilidad. Con estos cuatro ámbitos primarios será posible identificar lo que prescribe lo que puede y lo que no puede pasar.

Los científicos identifican a lo cognitivo como lo que articula la configuración general de estos cuatro ámbitos. Esa forma peculiar de estructurar las relaciones entre ellos, que tarda un buen tiempo en integrarse, y una vez sucedido, tiende a permanecer, aunque las circunstancias hayan cambiado. Los seres humanos se forman en su desarrollo individual y colectivo de manera tal que después esa formación sigue actuando sobre ellos a pesar de que las condiciones de su constitución hayan cambiado o desaparecido. Las costumbres se hacen leyes, dice la voz popular. Esos formatos, estructuras de articulación de la vida social y sus estrategias de acción, constituyen la dimensión constructiva de lo cognitivo. Desde este punto de vista habría muchas vidas sociales humanas posibles, algunas muy distintas a las actuales, y han sido sólo algunas las que han subsistido y siguen configurando nuestras vidas hasta el día de hoy. Una visión fascinante de los límites de lo posible y lo actual.

Todo este proceso necesita instrumentos de apoyo, algo que permita que esas formas cognitivas permanezcan, cuando así sucede. Entre esos instrumentos de apoyo está la música y su entorno práctico en diversos niveles y dimensiones. Detengámonos un momento en esta presentación. Recapitulemos e intentemos una visión panorámica de todo el asunto. Por una parte, la vida social se repite, por otra cambia. Buscamos encontrar cuáles son los resortes de este doble movimiento. Parece ser que ciertos ámbitos de construcción de esa vida social son un punto de partida analítico para entender cómo sucede todo esto. El cuerpo, la base de todo lo social y su existencia, la acción del cuerpo en ciertos escenarios en ciertas condiciones y circunstancias, las interacciones de esos cuerpos humanos entre sí y con otros cuerpos, y la memoria y la historia de todo ello. Todo esto visto en forma estable y sistemática permite identificar algo que articula al todo, una forma maestra, lo cognitivo. Esa forma maestra también cambia, pero tiende a persistir antes que cambiar, y en ello lo humano también persiste, subsiste y progresa. Hay algo que ayuda a que eso suceda, ciertos ayudantes que a su vez son acompañantes permanentes del viaje humano. Uno de esos ayudantes es la música, y quizás ha sido, es, y puede ser, algo más que un ayudante.

La vida social, la memoria y lo cotidiano se articulan entre otras operaciones constructivas y reproductivas con la música, tanto en el canto, en la danza, como como la ejecución instrumental. El énfasis aquí es cognitivo, la música provee de un elemento integrador de las diversas partes que componen la percepción, la memoria y la imaginación de la acción social, tiene una vocación de unir, de integrar ciertas composiciones del comportamiento y sus contextos y darles un blindaje, evitando que se diluyan, se disuelvan, se desintegren. La memoria musical tiene una función sustantiva, fija y estabiliza. La prospectiva la requiere y la

desmonta. La música es un vector centrípeto de la memoria, la acción musical es un acto de reproducción en principio, pero también de enacción, la distancia entre cantar, bailar, tocar lo mismo, o improvisar, dentro de un patrón común a lo nuevo y a lo viejo. La música contribuye a la continuidad de la vida, pero también a su modificación. El cambio a partir de una estructura que tiende un puente entre el pasado y el futuro. Esto permite que la vida social se ajuste, permanezca, mute, sin volver a empezar cada vez, sin tener que morir del todo para renacer. La música es un operador económico del movimiento, un catalizador sutil y eficaz del cambio, un entorno que envuelve la continuidad y la ruptura bajo su ropaje en apariencia lúdico y de entretenimiento. La religión, la política, el mercado, la diplomacia, la guerra, la vida comunitaria, todas estas instituciones lo saben, han sido formateadas con la ayuda eficaz y eficiente de la música.

La ritualidad cotidiana del mundo social siempre tiene a la música de fondo, para luchar, para conmoverte, para amar, para divertirse, para rezar, para esperar, para estudiar, para comprar, para viajar, para comer, para prácticamente todas las acciones sustantivas de la vida individual y colectiva. Todas esas acciones sin la música tienen otro fondo y son más pesadas, rudas, ásperas, de mayor desgaste energético inútil. La música nos acompaña en todas las acciones y comportamientos de nuestro ciclo de vida y sus escenas. La emoción, corazón del comportamiento humano según los científicos cognitivos, necesita de los sentidos en forma elemental, y lo más cotidiano y convencional de los estímulos a nuestros sentidos es la música, acompañada de aromas, colores, sensaciones.

Es fascinante la música, es por completo efímera, aparece y desaparece a cada compás y acorde. Existe cuando existe, y desaparece cuando desaparece. Está hecha de una materialidad que se desvanece, la vibración de un sonido

en el aire, la vibración producida por la voz o algún otro instrumento, moviéndose a través del aire hasta nuestros oídos. Su naturaleza sustantiva es casi mágica, tema fascinante. El punto es que su presencia nos acompaña reforzando, activando, disminuyendo, la intensidad de nuestras acciones. Además, tiene un vector constructivo básico en la memoria. Sabemos de su poder y la promovemos hacia el futuro, nunca debe faltar, la necesitamos. La música construye al mundo, como un halo que nos envuelve, una atmósfera dentro de la cual respiramos, un contrapunto a la parte seca y dura de la existencia. Y lo más interesante, podemos modelarla, modularla, componerla y organizarla. Lo cual nos confiere un enorme poder sobre nuestro bienestar. La música es un poderoso instrumento de gestión de la vida social.

II. Construyendo un modelo exploratorio de articulación sobre música y vida social desde la perspectiva de una Comuniconomía general.

Una propuesta de modelo de articulación general sobre la relación entre la vida social y la música desde el programa de Ingeniería en Comunicación Social, Comuniconomía, buscará identificar a las articulaciones sociales históricas que han construido al mundo presente. Primero reconstruyendo la composición y organización del sistema de comunicación social vigente, el presente, con sus antecedentes, enfocando el vector constructivo de la música sobre su matriz, la continuidad o discontinuidad del pasado hacia el presente. Después de este diagnóstico lo que sigue en un segundo momento es evaluar cómo puede ser intervenido en un sentido prospectivo ese sistema de comunicación, el presente, a través de la música, como sistema de información, el pasado,

en operación, empezando por los vectores constructivos de la música popular tradicional y la música industrial.

¿Cómo afecta la música a la vida social cultural? Esta es la pregunta básica que se hace la Ingeniería en Comunicación Social sobre la música. Desde esta guía la observación sobre las situaciones de la vida cotidiana es simple, en cuántas de esas situaciones aparece la música, qué sucede con su presencia, de dónde viene esa configuración, hacia dónde se mueve. Un segundo punto de vista promueve una segunda pregunta. ¿Cómo articula a la vida sociocultural la música? Esta perspectiva es más técnica, trata de llevar a fondo la visión del mundo como sistema de comunicación, ese todo articulado de cierta manera, en el cual ciertos vectores son más centrales, más importantes para que todo esté relacionado. De este enfoque deriva la pregunta más compleja. ¿Cuál es la importancia de la música para que nuestro mundo esté articulado de la manera en que lo está? El punto aquí es evaluar el peso de la música para que la vida social cultural sea lo que es. Veamos por partes estos tres niveles de configuración de la asociación que estamos explorando.

Primer Nivel. El efecto de la música sobre las situaciones de la vida cotidiana. Aquí la visión es casi estrictamente etnográfica. ¿Cuáles son las situaciones en que la música está asociada a nuestra vida común cotidiana?

- Las fiestas y reuniones. Sin música una celebración no sería igual. Tenemos la costumbre de incluir siempre a la música en nuestros festejos.
- Al realizar alguna actividad. Esta es una situación muy común y ordinaria. La música acompaña el trabajo, la comida, el estudio, al tránsito entre un lugar y otro.
- Como marco general para nuestros encuentros y conversaciones. El tema de la música ambiental es

parte de nuestra vida pública, en restaurantes, cafés, bares, antros. Incluso en la casa ponemos música para conversar.

- Rituales religiosos y comunitarios. En forma similar a las fiestas y reuniones, la música nos acompaña también en nuestros rituales religiosos y comunitarios.
- Como entorno en el espacio público. Se encuentra en plazas, parques, centros comerciales, salas de espera, hospitales, bancos, super mercados. Incluso en los autobuses, los taxis, el metro.

Como puede apreciarse la música es omnipresente en el espacio tiempo de la vida privada y la vida pública. Está presente en las grandes congregaciones como lo son un estadio o una plaza, y en la intimidad de nuestra subjetividad a través de audífonos. El tema de la música grabada y la música en vivo es un asunto que ocupará a este texto en los siguientes puntos. La música grabada ha convertido a nuestro mundo en un cosmos musical emergente. Podríamos en este momento dividir al tiempo social entre tiempo asociado a la música y tiempo en que no está presente la música. Desde una perspectiva cognitiva su presencia nos gratifica, nos conforta, nos hace sentir bien o mejor. Este punto es clave para explorar el componente más sustantivo de la música, su articulación a nuestra configuración emocional. El punto en este primer nivel es que la música nos acompaña en todo, y puede ser parte componente de todas las situaciones en las que nos vemos involucrados.

Segundo Nivel. La música como dispositivo articulador de la vida sociocultural. Aquí el punto es cómo articula la música a la vida social, tanto en un sentido espacial como en un sentido temporal.

- Articulación situacional de vector central. Aquí la música tiene en un sentido convencional un lugar muy central. Por ejemplo, en un concierto, en donde toda la situación está articulada en sus diversos aspectos por la centralidad del fenómeno musical. Es cuando escuchar la música es el corazón situacional, incluso acompañado por familiares, pareja o amigos. Otro ejemplo es el baile. En esa situación la música también tiene un protagonismo articular central en diversos sentidos. Un último ejemplo es el cantar, cuando esta acción está al centro de todo el contexto situacional, sea una fiesta, una reunión social de diverso tipo.
- Articulación de situaciones como un vector complementario. Son todas aquellas situaciones en que la música acompaña en forma agradable desde cierta presencia activa hasta casi desaparecer del umbral perceptivo. Todas las situaciones del vector central pueden ser también del vector complementario, como en el caso de escuchar con audífonos caminando, en donde la música puede ser central o sólo complementaria. Otras situaciones son por completo complementarias, como en el caso de la música ambiental en las salas de espera o en el supermercado. La atención marca un criterio constructivo de la situación, ella marca la centralidad, aunque hay convenciones sociales sobre situaciones centrales o complementarias. Y también está la sedimentación de la memoria ante estos hechos en apariencia secundarios, recordamos más de lo que nos damos cuenta.
- Articulación temporal mayor. Cuando la música configura una continuidad en una trayectoria temporal. Aquello de la banda sonora de un

momento o época, que nos sigue acompañando a largo de la vida. Hay ciertas canciones que nos conectan con situaciones del pasado, o nos conectan con situaciones del presente, y nos conectarán con situaciones en el futuro. La lírica está muy asociada a este fenómeno. Las canciones son parte sustantiva de la educación sentimental. Por ejemplo, el bolero, o las baladas pop y rockeras, o las canciones rancheras de las parrandas, todas ellas ligadas a la vida sentimental.

- Articulación temporal menor. Son parecidas a las anteriores sólo que en un sentido evocador. No son rolas centrales a nuestra educación y formación emocional, pero evocan igual un tiempo pasado. Aquí la música cumple una función nemotécnica importante, escuchamos una canción y toda una época, situación, momento anterior, viene a nuestra memoria.

Tercer Nivel. La articulación general de la vida socio cultural a través de la música. En este punto la articulación es general, fondo profundo de sentido y perspectiva de la vida. Se configura a partir del vector situacional central y el vector temporal mayor. La música folklórica en un sentido comunitario, religioso, macro cultural, tiene esta configuración. Así podríamos presentar en principio dos configuraciones contemporáneas de este tercer nivel.

- La música popular tradicional. La que está asociada a la identidad de varias generaciones, en un territorio comunitario. Música que construye el escenario de la fiesta tanto en un sentido religioso como comunitario en general. De alguna forma está en la base de todas las formas musicales contemporáneas. Nos conecta con el pasado no sólo personal, sino el de nuestros ancestros. En México tenemos ejemplos muy vivos

de este tipo de configuración, como en el caso del son en diversas partes del país. Este tipo de música está asociada sobre todo a su ejecución en vivo, con audiencia participativa en cierta intensidad. Aquí la reproducción cultural está al centro.

- La música popular industrial. Este es el gran fenómeno de nuestro tiempo, necesitamos aún varias generaciones para evaluar su poder articulador, la evidencia actual es hasta ahora suficiente para marcar su capacidad de construcción de identidad, articulando memoria con vida emocional en un sentido profundo individual y colectivo. El caso del rock es evidente, también el caso del bolero y otras formas musicales promovidas por la radiodifusión. El caso de las redes sociales e internet es un asunto aparte todavía en emergencia, las comunidades estéticas son un fenómeno global que ha roto con la configuración tradicional de territorio-comunidad de la configuración de la música popular tradicional. Aquí el mercado está al centro. La industria musical produce rolas para esta semana, la próxima semana habrá otras, su objetivo no es la reproducción comunitaria a largo plazo, como en la música tradicional de la oralidad, aunque puede tener efectos similares por sedimentación, en su efecto de sistema de información prescriptivo de la memoria y la percepción.

Como se puede apreciar la presencia y articulación de la vida social por parte de la música es evidente. El estudio de las situaciones y el análisis de las articulaciones es algo que programáticamente está en curso, es un compromiso del Programa de Ingeniería en Comunicación Social de la Música. A partir de estos estudios diagnósticos, Comuniconomía, se va aclarando el panorama. La segunda fase programática

sería cumplir con las guías de acción de la Ingeniería en Comunicación Social, intervenir, acompañar y/o servir a los individuos, grupos, comunidades y asociaciones, en su trayectoria sociocultural, aprovechando el conocimiento que tenemos sobre la música como articulador social.

III. Comuniconomía de la música y la vida social. Apuntes para el caso de la Ciudad de México.

En este apartado se presentará un apunte del modelo de articulación social de la música y vida sociocultural desde la perspectiva de una Comuniconomía general de la Música en las ciudades mexicanas. Serán algunos apuntes a manera de hipótesis sobre los que sucede en particular en la Ciudad de México en este momento al finalizar la segunda década del siglo veintiuno. ¿Es la CDMX una ciudad musical? En otros informes se ha presentado esta pregunta con respuestas contradictorias. Por una parte, la respuesta es sí, la ciudad está envuelta en la atmósfera de la música en todos sus ámbitos y situaciones, más ahora que la situación de música escuchada con audífonos es universal. Pero por otra parte no, la música sólo acompaña y complementa a la vida cotidiana, no tiene una ubicación matricial básica, además de operar en un fraseo cultural situacional lleno de silencios y ruido ambiental. Entre estas dos imágenes se mueve la visión general diagnóstica sobre la situación musical de la ciudad. En un sentido práctico inmediato sigue teniendo un vector de relajación y gratificación, los ciudadanos escuchan y procuran la música en el sentido de buscar la mejor calidad de vida posible. Pero no sucede casi nada más, aunque ya es mucho. Ahí la Ingeniería en Comunicación Social percibe un horizonte de posibilidades constructivas. Con la presencia

actual de la música en la vida sociocultural de los habitantes de CDMX podría pasar más, mucho más, la música podría reconfigurar la matriz emocional de la ciudad, gestionar nuevas formas de convivencia e interacción. Eso es posible, la ingeniería lo sabe.

¿Cómo sería el mapa situacional de la música en CDMX? Una entrada a esta descripción puede empezar separando entre las situaciones asociadas a la música viva y las situaciones asociadas a la música grabada.

Situaciones Asociadas a la Música en Vivo. A continuación, una lista sintética de las situaciones fundamentales en que los ciudadanos están en contacto con la música en vivo:

- Fiestas familiares. Siempre que se puede la fiesta se acompaña con música en vivo. Las principales ocasiones en que esto sucede son las bodas, acontecimiento tradicional en que la fiesta se realiza alrededor de un banquete o menú, con banda en vivo para amenizar y para bailar. Otras fiestas con música en vivo pueden ser bautizos, velorios, cumpleaños, día de las madres.
- Fiestas patronales. Todavía existe en la ciudad el referente religioso que organiza en algo que queda de la vieja organización de los barrios y las comunidades rurales. Estas fiestas son siempre acompañadas por música en vivo, para acompañar el rito del santo en ocasión, y los bailes posteriores.
- Conciertos populares delegacionales (las nuevas alcaldías) o de política pública cultural. Los fines de semana, sábados y domingos, en diversos parques, jardines, auditorios, también hay música viva, como parte de las acciones derivadas de la política pública en cultura. El caso extremo son los macro conciertos en el zócalo.

- Restoranes, bares y antros. La vida nocturna tiene una connotación musical asociada sobre todo al entretenimiento con comida y bebida. Existe una oferta de música en vivo para estas situaciones, como fondo mientras bebes y comes, o para bailar entre trago y trago.
- Los salones de baile, las carpas y los espectáculos de variedad. Esta es una oferta situacional que ha venido a menos con el tiempo. Quedan algunos salones de baile en la ciudad, en los cuales se va sólo a bailar, no hay tragos. Las carpas prácticamente son una oferta en extinción. La oferta de variedades tipo centro nocturno también está en decadencia, aunque el género negro es consistente.
- Los conciertos comerciales. Existen empresas dedicadas a presentar conciertos en auditorios, la oferta musical es variada, con artistas famosos o de moda, también con artistas emergentes, muchos extranjeros.
- Garibaldi. Este es un caso especial. La oferta de música de mariachi en vivo se concentra ahí de manera tradicional, tanto para oír en los restaurantes bares de la plaza, como para oír ahí mismo en la plancha de la plaza, o para alquilar a las agrupaciones para serenatas y festejos varios.
- Música familiar y entre amigos. Este tipo de situaciones es para ser observada en particular como un capítulo en sí mismo. Existen tradiciones musicales dentro de los grupos familiares y estudiantiles, los propios ciudadanos cantan y tocan instrumentos siguiendo las vetas sobre todo de la música industrial. Siempre hay una guitarra, quizás un teclado, para acompañar, veladas, encuentros, momentos varios. Todo lo

demás es música situacional en donde el ciudadano es un consumidor, en este caso contrasta que también es un productor. Todo un capítulo por explorar.

Situaciones Asociadas a la Música Grabada. Aquí la industria cultural de la música lleva la mano. Es importante en este caso identificar tanto a la gran industria trasnacional, como a la industria nacional. Las situaciones a las cuales está asociada este tipo de música son prácticamente todas las posibles:

- Trabajo. La música grabada acompaña a trabajadores de todo tipo durante toda la jornada laboral. Hay lugares en donde no hay música porque está prohibido que la haya, de otra manera el ciudadano trabajador acompañaría su labor escuchando el género de su preferencia. Este tema es muy importante, el de los géneros musicales.
- Casa. Aquí sucede lo mismo que en el trabajo, las diversas actividades domésticas pueden ser acompañadas con música, todas ellas, desde el trabajo doméstico ordinario pasando por la hora de la comida, el descanso, el ocio, hasta llegar al momento de dormir.
- Escuela. Este es un lugar en donde la música está restringida. Aun así los jóvenes la escuchan a escondidas, a través de los dispositivos tecnológicos que el mercado les ofrece.
- Fiestas y celebraciones. La música grabada es muy común en cualquier tipo de encuentro con connotación de fiesta. Más común que la música en vivo, mucho más común.
- Restaurantes, bares, antros. En todos estos lugares parte del concepto del lugar es la música que escuchas

mientras consumes. Llegando incluso a ser etiqueta de identidad. La música grabada ha desplazado a la música en vivo en forma drástica y radical.

- Plazas públicas, supermercados, malls. Un buen porcentaje de los espacios públicos con connotación de mercado tienen música grabada como parte del ambiente emocional que desean provocar.
- Bancos y equipamiento urbano de oficinas de servicios públicos. En estos lugares también es común encontrar música ambiental.
- En el transporte público y privado. La música acompaña a los ciudadanos en su tránsito por la ciudad, aparece en todo tipo de transporte, empezando por el automóvil privado.
- En el tránsito en general de los peatones. Es común observar a los peatones conectados a un dispositivo tecnológico con audífonos, caminando por la calle, transitando por todo tipo de espacio urbano. Esta configuración situacional ha hecho de la música algo omnipresente. La situación tiene una connotación de comportamiento individual, presentándose incluso en grupos de personas que van juntas, cada una con su dispositivo escuchando su música en forma individual.

El gran tema aquí es la industria cultural frente a las tradiciones situacionales y sus relaciones. El movimiento general es de colonización de todo el espacio y tiempo urbano posible por la música grabada producida por la industria cultural de la música. El contraste de lo diferente en este sentido se presenta por las diferencias generacionales y por los rituales de identidad. Escuchar música con lírica en español de otras épocas en contraste con una oferta más internacional (sobre

todo de parte de la gran industria musical de los EE. UU.) es un ejemplo de este proceso situacional. El énfasis emergente es el escuchar más música en español (no toda producida en México) que música en otro idioma, en principio el inglés, que es traído a la CDMX por la potente industria cultural que ya forma parte de nuestra matriz situacional. El contraste entre la música para bailar y la música para escuchar, con sus interacciones y maridajes. Sólo el tema de la articulación entre la industria cultural de la música y la vida sociocultural es suficiente para un gran programa de trabajo sobre estos asuntos.

El tema de los géneros musicales es todo un asunto en sí mismo que permite percibir articulaciones de diversos tipos. Hay connotaciones de clase social, de generación, de género (en un sentido de identidad sexual social), en el consumo musical por géneros musicales. El pop industrial es universal, lo más común, lo más gustado, lo más reproducido, lo más comprado, lo más cantado. El espacio del pop se ha ido abriendo hasta cubrir un gran territorio de lo posible. Ahí encontramos lo mismo bolero ranchero, que música ranchera tradicional, que salsa, reggaetón, música de banda, tambora, música nortea, tex-mex, balada rock, y otros subgéneros. La industria cultural de la música ha colonizado el gusto popular. Géneros musicales como la música clásica, el jazz, la world music, son de menor importancia en términos de mercado y de gran público.

La situación de la música en vivo en relación a los géneros es contrastante. Llama la atención lo que cuesta una temporada de la Sinfónica Nacional para la cantidad de público que la escucha en vivo. Y por otra parte Luis Miguel puede llenar el Auditorio Nacional en tres días consecutivos. La cantidad de gente que escucha en forma cotidiana a Luis Miguel no tiene comparación con la que escucha música clásica. Y si miramos la cantidad de músicos que tocan música popular

frente a la cantidad de músicos que tocan música clásica, también el contraste es abismal a favor de lo popular. Estas son sólo algunas imágenes de lo que sucede en relación a los géneros y los públicos. Aquí el jazz vive una situación de relativa marginalidad, pero no tanta.

La radiodifusión también contribuye al posicionamiento de la industria de la música, todo lo que se escucha de música a través de la radio o la televisión proviene de la industria musical. Lo mismo sucede con la música en internet, con el caso especial por estudiar de los videos de gente común tocando y cantando que circulan por la red. La convergencia de medios constituye la matriz de la vida musical contemporánea de la población de la ciudad. La música viva con su connotación de tradición y de música popular de raíces largas ha desaparecido casi por completo de la vida urbana. En contraste tenemos fenómenos nuevos, como los sonideros, que arman fiestas callejeras con música colombiana grabada, un fenómeno de vida sociocultural urbana emergente distinta a lo que era la vida musical de los barrios de hace cincuenta años, pero con las mismas connotaciones de fiesta, diversión, e identidad.

En un esquema general de diagnóstico posible el mapa situacional de CDMX en un sentido musical es variado y diverso. En este espacio urbano aparecen todo tipo de formas musicales y de situaciones asociadas a su presencia. Destaquemos por el momento algunas situaciones articuladas básicas, Comuniconomía general, con un breve comentario.

Primera Articulación. Escuchar música. Esta es la forma de articulación básica de la música en la ciudad. Aquí la industria cultural tiene el dominio casi total del mapa situacional. Todos escuchan música en diversos escenarios y situaciones concretas, tal y como se apuntó antes, lo que escuchan es música producida industrialmente. La música en la ciudad es fundamentalmente música grabada y producida

en forma industrial. Esto marca toda la escena musical. Para cualquier ciudadano hablar de música es hablar de música que proviene de un formato industrial. En este sentido, por una parte, el tema primario es la economía de la producción, la distribución y el consumo de este tipo de música. Por otra parte, está el fenómeno de la naturalización del fenómeno, es cultura cotidiana, asunto asumido y vivido como algo natural. En el escenario más agudo el consumidor vive pendiente de las novedades y se mueve en función de ellas, sobre todo a través de la radiodifusión, sobre todo en los sectores populares. El punto aquí es que el ciudadano es básicamente un consumidor, el mercado ha puesto en su forma a la cultura musical urbana, y su forma de consumo está marcada por escuchar lo que le ofrece la industria musical. El referente de escuchar en un sentido genético es elemental, de ahí nace el gusto y la vida social de la música en su genealogía histórica. En este contexto el placer de escuchar es lo que ha permitido la emergencia y desarrollo del mercado musical. Aquí aparece como importante lo que esto connota cognitiva y fisiológicamente, la matriz elemental de ubicación del fenómeno musical en nuestra vida. La forma de la vida urbana contemporánea ha encontrado en la música a una aliada poderosa para atenuar el stress, la tensión emocional que general el movimiento y la agitación de tránsito y la actividad doméstica, laboral y escolar. Esto tuvo un momento experimental extremo en la época de la pandemia.

Segunda Articulación. Bailar. Esta forma de vida musical tiene una connotación de fiesta y situación especial. La vida social urbana cotidiana no contiene al baile como una actividad del día a día. Bailar es extraordinario, un acontecimiento para el fin de semana, con connotaciones de recreación, excitación y cortejo. O en forma directa de fiesta familiar, amical, escolar, laboral, religiosa, o de alguna otra figura institucional. La vida urbana ha heredado del pasado cultural al baile como

ritual para estar relajado y de buenas, en el continuo trabajo-descanso. El patrón heredado continúa vigente, bailar es el momento que interrumpe la seriedad aburrida y rutinaria del trabajo, para llevar al ciudadano a un momento de risa, de relajamiento físico y emocional. El ritual se configura desde la pareja, y tiene una configuración fuerte de integración familiar y grupal en general. Bailar está connotado como comportamiento festivo, y por tanto asociado a comida y bebida en exceso. Las fiestas urbanas están construidas bajo protocolos en donde bailar lleva el rito festivo, al momento más desatado de la convención social, lo más cercano a perder la cabeza, dejarse llevar. También aparecen elementos estéticos y de promoción del ego, pero lo convencional es la fiesta, el soltar el cuerpo, el relajarse. Todo esto es muy interesante en el contexto del sentido cognitivo fisiológico del baile, la actividad más compleja del comportamiento humano en una configuración integral. Muchos no bailan, están sujetos a la forma rígida del protocolo productivo y sus represiones morales y religiosas. Y por otra parte muchos bailarines no bailan a menudo, el baile se convierte en una acción escasa y extraordinaria. La ciudad en sus protocolos morales católicos y del cuerpo productivo, no promueve al baile, en cierto sentido lo dosifica, la limita, lo reprime, incluso lo prohíbe. Se puede bailar con música grabada o música en vivo, la situación más escasa es la del baile con música en vivo.

Tercera Articulación. Cantar. Aquí se supone que el actor urbano se vuelve también un actor constructivo directo de la acción musical. Cantar es parte de la tradición popular urbana. Así como hay un momento de bailar en las formas sociales festivas, también hay un momento para cantar. Cantar no tiene las connotaciones directas del cuerpo objeto del deseo como en el baile, cantar es más legítimo, más aprobado, más permitido. El cantar se asocia de nuevo en forma directa con

la industria musical, el ciudadano canta lo que escucha de la música industrial, y algunas otras canciones tradicionales provenientes de la tradición oral, aunque en forma cada vez más escasa. Las situaciones para cantar están circunscritas en principio a la fiesta, a cierto momento de la fiesta, a cierto tipo de fiestas. No todos cantan, sólo los que se parecen más al registro de la grabación industrial, sólo los que cantan bien según la percepción construida por la música grabada. El fenómeno del Karaoke es muy interesante en este sentido, ha permitido llevar la fiesta a lugares distintos de la vida privada, el nicho más común para cantar, permitiendo que cualquiera pueda cantar. El Karaoke ha ido penetrando al gusto popular abriendo nuevos capítulos sobre la fiesta y el ritual de cantar, tanto en forma individual como en grupo. La connotación festiva de comida y bebida alcohólica marca las viejas y las nuevas situaciones, menos las que connotan reuniones religiosas, o reuniones ordenadas por la moral católica o alguna similar.

Cuarta Articulación. Tocar un instrumento. Esta es la más escasa de las articulaciones musicales. Tocar un instrumento tiene connotaciones de un perfil que suele acompañar a los músicos profesionales o aficionados, pero no al ciudadano común. En este contexto sobrevive la tradición de la presencia de algunos instrumentos musicales en el ambiente doméstico, sobresaliendo entre todos la guitarra. Muchas casas tienen una guitarra en alguna parte, desafinada y con cuerdas viejas. En esas casas se cantó, se canta, o se puede volver a cantar. El repertorio de música cantada es la base de la ejecución de algún instrumento. Por lo demás no existe tradición ni presencia de música tocada en grupo y sólo instrumental, salvo en los jóvenes que pretenden emular a sus héroes y forman una banda. Como sea el fenómeno es corto, no hay tradición general de hacer música instrumental en CDMX, salvo en ciertos nichos particulares. Este punto contrasta con

el primero de este tema, la música en CDMX es un fenómeno de mercado, de productores industriales y consumidores ciudadanos, no de tradiciones y rituales de cultura musical en vivo y de creadores, cantantes y ejecutantes originales.

En todo este gran espacio tiempo representado en forma sintética desde la Comuniconomía de la música entra el vector constructivo de la Ingeniería en Comunicación Social, intervenir, acompañar o servir el desarrollo social desde la memoria, la cultura, la práctica de la vida musical. El punto de partida son las cuatro articulaciones, será ahí en donde hay que actuar. La línea básica de acción de la Ingeniería es reforzar lo que ya está ahí, en la propia matriz social. Es decir, según el vector de acción el matiz será distinto, el centro de la estrategia será el mismo, la propia composición y organización situacional del desarrollo social de lo que se está atendiendo como Ingeniería en Comunicación Social a partir de los modelos de articulación social de la Comuniconomía. Un breve apunte de posibilidades.-

Primera Configuración Estratégica. Intervenir. La primera intención de cualquier Ingeniería social es intervenir la matriz social, el sistema de comunicación, de acuerdo al diagnóstico realizado sobre las configuraciones de articulación de los sistemas de información, lo que prescribe, lo que viene del pasado, trabajo de Comuniconomía. En el caso del sistema de comunicación social de la música en CDMX, el presente, el asunto es enfocarse en lo que es posible según el diagnóstico de las cuatro articulaciones básicas. De esta manera podría suceder algo así:

- Escuchar. A través de la base de la cultura musical urbana se puede actuar tanto en el ámbito de la música viva como en el de la música grabada. La música grabada tiene un nicho de intervención natural que es la radiodifusión y las redes sociales

en internet. Será a través de esa mediación que sería conveniente actuar. Es un ámbito en que la figura de la campaña opera con eficiencia. Por otra parte, sería la música viva el corazón de la propuesta, llevándola a ámbitos en los cuales no suele estar, como las escuelas y los vecindarios urbanos. La figura de la fiesta es la adecuada, matizando, modulando las situaciones de interacción con la música y en las situaciones musicales. La infancia es un objeto de intervención, los jóvenes es otro, ambos prioritarios. La configuración social de la familia, y sus elementos complementarios como la amistad y el cortejo de pareja, son causas de articulación situacional a la fiesta y a la música. Lo que se pretende es reforzar el buen ánimo, los patrones de socialización asociados a las situaciones musicales, las matrices comunitarias y asociativas.

- Bailar. El punto anterior está asociado a este. La figura tecnológica de la fiesta está construida por el baile, hay que aprovecharlo para reforzar las articulaciones entre la amistad, la familia y el vecindario, desde lo local doméstico. Y por otra parte hacer algo similar con el ambiente laboral, en fábricas, talleres y oficinas.
- Cantar y Ejecutar. Formar coros funciona, también los concursos y festivales de canto individual. Esto está asociado a la formación de bandas populares y barriales para el siguiente punto, ejecutar música. La formación de muchas bandas, coros y cantantes, en todos los niveles, en todos los ámbitos, empezando por la escuela, el barrio y el trabajo, es el centro de esta articulación estratégica. En el punto en que los ciudadanos se juntan para hacer música también están articulando vida social, grupal y comunitaria.

La música en este sentido forma ciudadanía, la refuerza, la promueve.

Segunda Configuración Estratégica. Acompañar. Todos los procesos de acción mencionados en la primera configuración estratégica, la de intervenir, ya suceden en cierta intensidad en los diversos ámbitos señalados, la casa, el barrio, la escuela, el trabajo. Aquí de lo que se trata es de gestionar las condiciones para que sigan su movimiento natural, ayudando a que no se inhiban, se disuelvan, se desintegren. Los comportamientos sociales sólo tienen sustentabilidad si hay un cuidado en su mantenimiento y administración. Aquí justo de lo que se trata es de eso, no hacer que pase más, como en el punto anterior, sólo actuar para que lo que hay no desaparezca, tenga prospectiva con sus propios recursos e iniciativa.

Tercera Configuración Estratégica. Servir. Esta perspectiva se ubica en el punto en que la sociedad civil está organizada de tal manera que tiene iniciativa y proyecto. La ingeniería en Comunicación Social en ese escenario lo que pude hacer es responder a la demanda de cooperación, colaboración y apoyo a esas iniciativas y proyectos. En la primera configuración estratégica la iniciativa la lleva la Ingeniería, de ahí que interviene buscando y evaluando el efecto de su acción. En la segunda configuración estratégica la iniciativa es tanto de la sociedad civil como de la Ingeniería, en un patrón de interacción que busca que el patrimonio y la estructura cultural se sostengan, se mantengan y tengan futuro. En esta tercera configuración estratégica la iniciativa es de la Sociedad Civil y la Ingeniería en Comunicación adquiere una forma de servicio, de apoyo a esa iniciativa.

La música es una tecnología social poderosa para dar cohesión a la vida socio cultural en el presente, articulando ese presente con el pasado, y articulando ese pasado y ese presente con el

futuro. Es una poderosa tecnología social que ya opera con gran éxito y eficiencia en nuestro medio. La ingeniería en Comunicación Social puede aumentar ese poder constructivo, administrarlo y colaborar en su empoderamiento. Estos escenarios son técnicamente posibles, la propuesta de la Comuniconomía es un apunte que indica que la música es poderosa y puede serlo más aun, construyendo mejores condiciones de desarrollo de ciudadanía, comunidad y convivencia constructiva en general.

El jazz entra en este contexto en forma minoritaria, no es competencia a la música industrial, ni forma parte de la música popular y su tradición. De ahí que la estrategia de acción en una Ingeniería en Comunicación Social del Jazz sería distinta a la que parte de la música industrial y la popular tradicional. En el caso del jazz se necesitaría localizar primero los nichos de reproducción y difusión, que son básicamente los antros y los medios de difusión tradicionales y los nuevos medios sociales. A partir de estos nichos se reforzaría lo que fortalece a la comunidad de jazz, se debilitaría lo que desgasta al movimiento social del jazz, y se intervendría o no según las circunstancias lo requieran. La Ciudad de México es la ciudad del jazz en nuestro país, es permite percibir la situación general como un inmenso laboratorio de posibilidades.

IV. Comuniconomía de la cultura del jazz.

Sobre la cultura del jazz podríamos suponer tres niveles de configuración para una imagen general, y con ello empezar a elaborar lo que está detrás de ese concepto que la Ciencia Social tradicional nunca ha explorado. Aquí el punto es que hay una parte institucional de la cultura del jazz, la forma en

que viven el jazz los que integran la escena en su círculo más concreto, la vida profesional del jazz, el mundo económico, del negocio, de la vida material. Ese grupo es importante y requiere una visión particular, es el corazón de la ecología del jazz, pero no necesariamente el corazón de la cultura del jazz, aquí empezaremos por lo que está alrededor de ese grupo central, el público, la audiencia, la gente común, y su relación con el jazz. El público, la audiencia es lo que configura la gran ecología social del mundo del jazz, sin este componente no había empresario ni proyectos musicales, el público es lo que permite la sustentabilidad del mundo jazz, el público es quien paga lo necesario para el mundo del jazz existe. Es decir, músicos, empresarios y públicos tienen culturas de jazz distintas, y puntos de contacto entre ellos. Uno supondría que la cultura de jazz está más presente en los músicos que tocan este tipo de música, pero no es así del todo. Y por otra parte el público, por cantidad y densidad es la base de la ecología del jazz, y por tanto de la cultura del jazz. ¿Qué es cultura del jazz? ¿Saber tocar? ¿tener información sobre la historia del jazz? ¿Tener una postura ante la música y la vida en donde el jazz es el referente? Veamos.

Audiencias/ públicos.

Primer nivel. Superficie.

- Aquí lo que soporta la cultura del jazz en primer lugar es cierto conocimiento de discos, músicos y piezas musicales particulares, todo a través de la música grabada y ciertas guías y lugares comunes sobre qué oír y qué comprar. La respuesta a la pregunta ¿sabes algo de jazz? Generalmente la respuesta es sobre jazzistas de los Estados Unidos, y algún nombre de un jazzista mexicano.

- Un segundo escalón es el conocimiento de ciertos lugares, por lo menos uno, en donde se puede escuchar jazz en vivo. En ese lugar o lugares se ha visto, o incluso charlado, con los personajes del círculo interno de la escena del jazz local.
- El siguiente escalón es asistir en forma recurrente a esos lugares del jazz local, y a algunos conciertos especiales con músicos de otras partes del país o del extranjero en festivales o eventos patrocinados por la política pública, y quizás algún gestor particular.

Segundo nivel. Fondo.

- Conocimiento del lenguaje musical. Esto sucede con personas con formación académica musical, que pueden leer una partitura, o por lo menos tienen nociones de lo que implica el lenguaje del jazz a diferencia de otras formas o géneros musicales.
- El siguiente escalón es que esas personas además toquen algún instrumento musical y hayan explorado por sí mismo la interpretación de alguna pieza jazzística clásica, e incluso hayan probado con algunos solos improvisados. El caso extremo es un músico jazzista no profesional que toca en forma cotidiana piezas de jazz, incluso alguna pieza original de su propia inspiración.

Tercer nivel. Articulación a forma de vida.

- En este nivel la articulación del jazz tiene características de identidad étnica, de comunidad simbólica y práctica. La forma de vida diaria está toda relacionada con algo que connota a jazz. Esto se

ve con claridad en las comunidades del metal rockero o de los fans de K-pop o de series de televisión o de cosmos cinematográficos, como Star Trek o Star Wars. Vives como si el mundo estuviera regido por lo que te entusiasma o te define, como en las llamadas sectas religiosas. Este nivel de vida es escaso en el mundo del jazz mexicano. Quizás se presente en algunos músicos, o en caso históricos particulares, como la comunidad de Atrás del Cosmos o del Colectivo Noon, ambas comunidades formadas por músicos en la Ciudad de México, quizás el fenómeno de Tónica en Guadalajara tuvo un efecto similar en algún momento.

- Un escalón abajo está la vida de los miembros de la comunidad del jazz, de la gente que vive cotidianamente al jazz, por vida profesional o por cercanía emocional (esta situación se conecta con el último escalón del nivel dos). Aquí entra propiamente la mirada comuniconómica, cómo viven en realidad cotidianamente al cosmos del jazz los que integran el mundo real concreto del jazz en México. Para empezar sólo hay comunidad del jazz local en pocas ciudades del país, sobre todo en la Ciudad de México. La vida cotidiana de los miembros de esas comunidades suele ser sólo profesional más que cubrir su vida en otros sentidos, la gente que vive del jazz en su vida común es similar a la gente que no vive del jazz.
- En este nivel de forma de vida hay un componente que es la clave para una cultura del jazz específica, la ecología del jazz. Si hay muchos lugares en donde se toca jazz, si hay mucha presencia del jazz en festivales y conciertos, si hay una interacción intensa entre los músicos de jazz fuera de la vida profesional específica, si hay mucha difusión del jazz en medios locales.

Todo esto promueve que haya mucha gente que conoce de jazz, que le gusta el jazz, que está asociada al jazz de alguna forma. En la figura de la ecología del jazz se articulan los tres niveles de cultura del jazz.

Músicos.

Los músicos tienen su propia forma de vincularse y vivir una cultura del jazz. En primer lugar, está su historia personal de vínculo a la ecología del jazz. Por ejemplo, el caso de los estudiantes de música del JazzUV en Xalapa. La ciudad no es muy grande, la escuela está en el centro urbano, los estudiantes viven por la zona, conviven y tocan en lugares localizados en esa misma región de la ciudad. A lo largo de su carrera tienen una vivencia del jazz en un sentido ecológico que les refuerza su propia cultura del jazz, por la vivencia tan cercana con el jazz y la interacción entre músicos y aficionados, el resultado es que forman una cultura del jazz local específica. Cualquiera que haya estado en contacto en esta ecología JazzUV ha sentido la diferencia respecto a otra ecologías y culturas del jazz en otras ciudades del país.

Hay una serie de elementos que pueden considerarse en esta formación cultural particular de los músicos de jazz:

- La formación en un instrumento. Esto hace que tengan los músicos de ese instrumento una afinidad y curiosidad mayor por músicos que tocan el mismo instrumento. Los bajistas, los guitarristas, los pianistas, los saxofinistas, los bateristas, y así diciendo.
- La familia del ensamble. Aquí se vive una tensión entre tocar siempre con los mismos músicos en un proyecto específico, lo que crea una micro forma

cultural propia de ese grupo, o la vida musical en una ecología amplia con muchos músicos, en donde cada músico participa en diversos proyectos con distintos ensambles. Estas dos configuraciones promueven dos diferentes formas de vivir al jazz en un sentido social como músicos.

- Red de músicos y gente de la escena local. Por edad, clase social, género, gustos musicales, lugar de residencia dentro de la ciudad, y otros factores, los músicos se agrupan en grupos o redes de relación más cercana. Si son pocos músicos en la ciudad, esto lleva a un conocimiento de todos los músicos, a una sola red de relaciones tanto cercanas como no tanto. Por ejemplo en el caso de Colima o San Luis Potosí. En el caso de la ciudad de México, el ejemplo de la escena más poblada, debido a la cantidad y variedad de músicos de jazz, se forman tribus distintas, que tienen cierto contacto entre sí, pero sobre todo al interior del propio grupo.
- Redes de músicos y gente de la escena exterior. Este aspecto es muy sugerente para la formación de una cultura del jazz entre músicos. Tener contacto no sólo con música, internet y sus amigos, sino con música de otras partes, hace una gran diferencia. Los músicos de fuera traen otras costumbres, forma de hablar, de comer, gustos literarios y cinematográficos, forma de vestir. Todo esto afecta a los músicos locales, tanto, que los mimetiza con todo aquello diferente. Si el músico local sale y va a convivir con los músicos externos en sus ecologías y culturas externas, el efecto se multiplica. El resultado de esto es una configuración de cultura del jazz que ya no sólo es local, también es nacional o internacional. Y como sucede en estos casos, hay una línea de difusión de formas que va del

lugar y los personajes con mayor prestigio a los de menor prestigio, con la correspondiente resistencia de los más locales, tradicionales y conservadores. Todos estos fenómenos son figuras de la Cultura del jazz.

- Vida profesional. Otro aspecto que influye en forma importante en las culturas del jazz es la vida del músico en relación a su trayectoria profesional. Si sólo toca en un bar para vivir, el músico es un obrero musical, hace su trabajo, cobra por el trabajo realizado, lleva el gasto a su casa. Este es un tipo de cultura obrera del jazz. Pero si el músico tiene proyectos, música original, intenciones de posicionamiento en un mercado más allá de la vida diaria del toquín, el hueso, o lo que salga, ese músico ya no sólo es un obrero del jazz, se mueve hacia la aristocracia del jazz, hacia la élite, se transforma en un empresario. Las dos culturas son muy distintas, y suelen estar en contacto en ciertos momentos y lugares.
- Vivir del jazz. Esta es la clave central para una cultura del jazz en los músicos. Si el músico vive del jazz es una cosa, si sólo toca de vez en cuando y vive de tocar música en general, esa es otra cosa. Vivir del jazz es el corazón de la cultura del jazz en un músico. La mayor parte de los músicos de jazz en México no viven del jazz ¿podría llegarse a afirmar que viven para el jazz? No, quizás en algunos casos, en general no, el músico de jazz no vive del jazz ni vive para el jazz, aunque se dan casos.

Empresarios.

Si no hay empresarios no hay ecología del jazz, y por tanto las formas de la cultura del jazz son raquíticas. En cierto sentido

el empresario es el corazón de la ecología del jazz, y el gran promotor y gestor de una cultura del jazz, aunque ese no sea su propósito en un principio. Al impulsar el negocio del jazz crea empleos asociados a la escena, convoca a músicos, proyectos y ensambles, y sedimenta el gusto musical en públicos y audiencias. La cultura del jazz puede estar motivada por diversos impulsos energéticos sociales, desde la subjetividad y la emoción hasta la objetividad y el dinero. El empresario es la llave para todo ese gradiente, en la medida que se interesa más, que gana más, llega el punto en que la cultura del jazz se va formando como consecuencia de una ecología del jazz vital, entusiasta, abundante. El empresario es clave, y no sólo como empresario privado, también el empresario cultural, desde el sector cultura de la administración pública y planes de gobierno, o desde las asociaciones civiles y los colectivos sociales.

Algunos elementos de la cultura del jazz en los empresarios pueden ser los siguientes:

- Conocimiento de la historia y del repertorio del jazz. Un empresario que le gusta el jazz, que sabe de jazz, cuando emprende una empresa jazzística, tiene un fondo que le permite tomar mejores decisiones, o por lo menos con mayor entusiasmo que sólo la ambición o la avaricia. Sólo en este aspecto hay de empresarios a empresarios del jazz, desde los héroes de la empresa contra viento y marea, hasta los comerciantes eficientes y astutos especuladores.
- Contacto con músicos y proyectos. El conocimiento de la escena en un sentido general marca otro gradiente del perfil empresarial. Hay empresarios que no conocen a los músicos ni a los proyectos, sólo les interesa que la gente llega a su bar y consume, o cumplir con una cartelera de eventos para un

programa de difusión cultural. Conocer la escena musical, sobre todo a los músicos y proyectos, hace una gran diferencia. También se presenta el caso de los que sólo contratan a los conocidos, o lo conocido, y dejan de lado todo el movimiento emergente, no apoyan, sólo aprovechan. Culturas empresariales distintas.

- El objetivo central o complementario de la empresa. El punto aquí es si el jazz tiene un interés más allá de sólo lo comercial o político, o también hay un vínculo con la cultura del jazz como promoción de otra cosa, empezando por el gusto musical. Un empresario que le da lo mismo, o que incluso ni le gusta el jazz, tiene cultura del jazz de un tipo muy elemental y escaso, es sólo un personaje del negocio o la política de la música. Eso conforma una tipo de cultura del jazz específica, una poco agraciada, pero que puede fomentar otras culturas de jazz por efecto colateral involuntario.
- Cultura de jazz específica de empresario. Este es un punto clave para este tipo de personaje del jazz, saber su oficio y su negocio. Hay diversos tipos empresarios o aspectos de la empresa asociada al jazz, algo que adquiere su configuración más completa y compleja si hablamos de una industria del jazz, una ecología compuesta por todo tipo de profesionales y especialistas. Entre todo este mundo de participantes el empresario de base es la clave, el que quiera algo con todo eso y sabe como lograrlo. Ese saber como lograrlo constituye el centro de la cultura empresarial del jazz.
- La red empresarial. Este es el aspecto más complejo y necesario de una cultura empresarial del jazz y

de la configuración de una ecología del jazz. Hay empresas de diversa magnitud, tamaño, poder económico, intención, ámbito de desarrollo, historia. La pregunta aquí es que relación hay entre ellas. Desde la perspectiva de una cultura del jazz, sería un tipo de cultura si esas diversas empresas trabajan, operan, cada una por su cuenta, incluso impidiendo o perjudicando el funcionamiento de otras. Este escenario muy común en nuestra escena nacional marca un tipo de ecología y de cultura del jazz. El contraste sería lo contrario, que estos diversos tipos de empresa colaboraran y se asociaran en una red empresarial. En este segundo escenario tenemos los casos del JEM en Querétaro, o Tónica en Guadalajara, o el día internacional del Jazz de El Convite en la Ciudad de México.

La visión de una Comuniconomía de la cultura del jazz en México resulta de articular a estas tres formas de culturas particulares generales, la de los públicos y las audiencias, la de los músicos, y la de los empresarios, en un solo modelo general. Aquí la propuesta metodológica de la Comuniconomía es primero hacer el diagnóstico de la situación que vive la cultura del jazz en el país, y de ahí que la Ingeniería en Comunicación Social haga lo suyo proponiendo rutas de reforzamiento, de emergencia, de creación. Por otra parte, es importante subrayar que la ecología del jazz sigue su vida con o sin la participación de la Comuniconomía y la Ingeniería en Comunicación Social. El punto es que lo que sucede es parte del movimiento social del jazz en México por su propia fuerza y recursos, la Comuniconomía y la Ingeniería en Comunicación Social pueden aportar su granito de arena a ese movimiento. Y la buena noticia es que a pesar de lo pesimista que pudo ser el escenario del jazz en el país

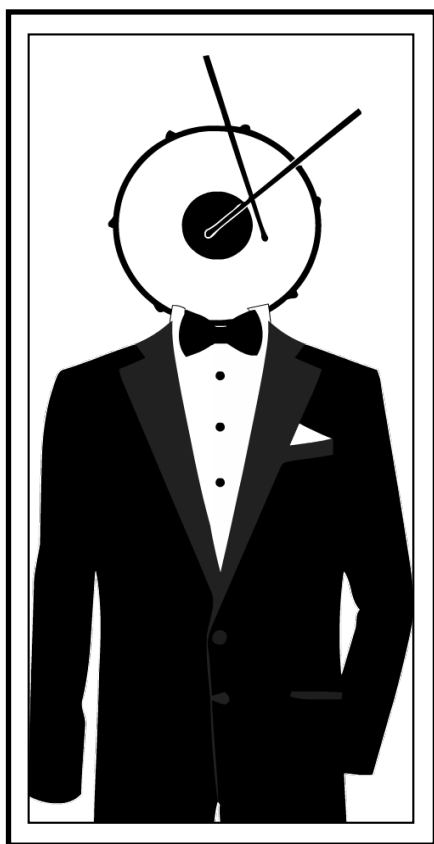
Luis Jesús Galindo Cáceres

durante la reciente pandemia, parece ser que el impulso de la escena adquirido en este siglo, en particular en el tránsito de la primera a la segunda década, sigue adelante.

CAPÍTULO SIETE

NOTAS FINALES

**Ideas, apuntes, imágenes, para
conformar una visión posible de
la escena del jazz en México y su
situación.**





1. Primera imagen y comentario

Podríamos afirmar que la escena del jazz en México vive en tres lugares distintos articulados. Por una parte, está la Ciudad de México, en donde sucede casi todo lo que puede suceder en relación al jazz en el país, es el nicho de mayor concentración de recursos, eventos, músicos, empresarios, públicos. Un segundo nivel de configuración serían las plazas asociadas al turismo, como ciertas ciudades, San Miguel de Allende, o la zona de los Cabos en Baja California Sur, a las cuales se podrían agregar bajo este concepto general a otras ciudades destinos turísticos de playa como Acapulco o Puerto Vallarta. En un tercer nivel de configuración están casi todo el resto de las ciudades del país, con un nivel de desarrollo pequeño y relativamente inestable, incluidas las grandes ciudades como Guadalajara, Monterrey, o Tijuana. Esta visión tan desigual contrasta con el mapa del Atlas del Jazz en México, de Antonio Malacara, que demuestra que hay actividad de jazz en todo el país, en todos los estados de la república mexicana. ¿Cómo puede ser esto? Muy sencillo, la actividad jazzística es pareja en lo mínimo, eventos, músicos, lugares, configuración en donde se ordena un espacio irregular de actividad jazzística, con ecologías del jazz pequeñas, y culturas de jazz de subsistencia. Es decir, en un sentido estricto la escena del jazz en México es pobre, aunque existente. En este contexto aparece la escena de la Ciudad de México como algo de un orden distinto, un pequeño cosmos en donde el jazz vive otro estatus, compartiendo condiciones con el resto del país, pero también con problemas y circunstancias propias de un nicho mucho más rico en energía y ecología en contraste con el resto de las ciudades donde hay algo de jazz al año.

El tema en este sentido es identificar qué es lo que hay y de qué manera sucede. Todas las escenas locales del jazz en México

tienen una historia, una memoria que es en todos los casos fascinante. ¿Qué es lo que ha sucedido? ¿Cómo ha sucedido? El tema de Ingeniería Social es reconstruir las trayectorias para configurar los modelos de articulación que se han desarrollado en la práctica, sean estos lo que sean. El punto es que si algo ha pasado, hay un modelo de lo acontecido ahí que puede ser explicitado. Esta sería la primera parte del trabajo. La segunda parte del trabajo sería la interacción metodológica y tecnológica entre esos diversos modelos particulares, sean los que sean, completos, incompletos, coyunturales, históricos. Con ese trabajo se puede armar un modelo general, y muchos modelos particulares sobre diversos asuntos, en donde lo acontecido en un lugar enriquece, a nivel del modelo, lo acontecido en otro lugar. El resultado podría ser obtener suficiente experiencia sistematizada para promover a futuro una mejor optimización de recursos, una mejor configuración de estrategias, un nuevo empoderamiento del entusiasmo y la empresa. Ese es el horizonte de la labor de la Ingeniería en Comunicación Social en relación a la escena del jazz en México.

En este texto se han ensayado perfiles constructivos de esos modelos de articulación de la escena en diversos frentes y asuntos. La utilidad de estos perfiles así esbozados es operar a manera de ejemplo de lo que puede hacerse con mayor voluntad y recursos constructivos. Los perfiles aquí expuestos son un apunte de guía de comprensión, de explicitación operativa, que pueden ser útiles tal cual aparecen en el texto, o pueden ser también enriquecidos con más información y experiencia. El asunto de fondo es metodológico y conceptual. Si entendemos que una Ingeniería en Comunicación Social de la escena del jazz es posible, entonces elaborar los modelos de articulación se vuelve una tarea más fluida y constructiva. Este es sólo el principio, ojalá sea suficiente para compartir

una visión, ese sería un logro sustantivo de la publicación de este texto.

2. El concepto de articulación en la escena del jazz mexicana.

El concepto de articulación es básico en la Comuniconomía, es la forma en que se percibe y se entiende a la comunicación como un fenómeno y como una visión de lo que acontece. El mundo es como es porque está articulado, un conjunto de piezas posibles ensambladas en cierta forma que resultan en un todo presente. El caso de la escena del jazz es lo mismo, un conjunto de piezas que pueden percibirse por partes, por sub-partes, por micro partes. Esas piezas no están sueltas, se presentan en forma conjunta, algo las articula, algo las une, ese es el punto crucial en la visión de la Ingeniería en Comunicación Social. Así que la escena del jazz puede ser percibida como un conjunto de articulaciones que la posibilitan, que la estructuran, que la construyen. ¿Cómo sucede eso? ¿Cuáles son esas articulaciones, desde lo macro a lo micro? ¿Puede haber otras distintas a las que hoy hay? ¿Podría articularse en mejor forma la escena del jazz mexicana? Bueno, las primeras preguntas son parte del objetivo de este texto, las siguientes son otro asunto, y de eso se trataría la operación de la Ingeniería en Comunicación Social a corto, mediano y largo plazo.

La escena, lo que sea eso, existe en un contexto sociocultural presente. La escena como tal también está articulada a ese contexto en cierta forma. Aquí sucede algo que es sustantivo en las formas constructivas de lo social. Imaginemos un gradiente, en un extremo está una escena condicionada por completo por ese contexto social, y eso es sólo un referente estructural, pueden presentarse diversos escenarios, un contexto rico en energía social que promueve una rica

escena del jazz, un contexto pobre que determina una pobre escena del jazz, lo inverso y otras variantes, dependiendo de circunstancias particulares de cada caso.

En el otro extremo del gradiente tenemos una situación muy distinta, que por ahora sólo se marca como posible, y ese es el punto, es posible. En esta situación la escena del jazz afecta de tal modo a la vida sociocultural que la pone en su forma, la ecología del jazz es la ecología social, y la cultura en general es una cultura formateada por la cultura del jazz. ¿Muy improbable? Quizás, pero el ejercicio de imaginar tal escenario permite a la ingeniería imaginar cuáles serían los pasos que llevarían a algo así. Lo mismo sucede en el ejercicio imaginario de lo posible en otros horizontes de realización constructiva. La ingeniería puede construir casi cualquier situación con tiempo, información y energía social.

Regresemos al asunto de la articulación. En un programa de trabajo de Ingeniería en Comunicación Social la agenda marca que hay que identificar los articuladores de la vida del jazz, lo que permite que el jazz exista. Se puede partir o no de algunas hipótesis, eso depende de la información disponible. Sea ese el caso o no, el programa metodológico supone etnografías de lo visible partiendo de lo que aparece, y de ahí ir buscando los puntos de articulación y las acciones que articulan. Ese es un punto central, las acciones que articulan.

En Ingeniería en Comunicación Social las acciones que articulan son el corazón estructural de lo que pasa, si esas acciones se presentan las cosas pasan, si esas acciones no se presentan las cosas no pasan. Esas acciones siempre forman parte de situaciones, momentos y lugares en que ciertos actores realizan esas acciones con cierto sentido de ellas. Así que hay situaciones que son claves, son articulaciones de un nivel superior a las demás. La ingeniería busca identificar a

esas situaciones para tener una visión de cómo es que sucede lo que aparece en la descripción de lo evidente.

En el trabajo que representa este texto se llegó a la conclusión de que hay ciertas situaciones que son macro articuladores de la escena del jazz. La situación central es el club de jazz, ese lugar en donde ocurre la vida cotidiana de la escena. Si no hay algo parecido a un club de jazz o que ocupe esa función, no hay escena del jazz. Aquí se presenta con todo poder el concepto constructivo de la articulación. La escena es un dominio, es decir, un ámbito de vida en el cual están implicados muchos participantes, siendo los básicos los músicos, los empresarios y los públicos, con un ejército de participantes complementarios con más o menos centralidad, desde los encargados del staff del evento musical, pasando por los que lo promueven y lo difunden, y todos aquello que colaboran para que la situación de vida del jazz se realice. La situación que articula en forma más clara todo este dominio es la figura del club de jazz.

Con esta primera certidumbre parece que el trabajo de ingeniería ha tenido un resultado positivo. Aquí el punto es que esto es el resultado de observar y registrar lo que pasa en las diversas escenas locales del jazz en el país en un sentido amplio, lo que sea que suceda en relación al jazz en una localidad. El resultado de esa observación y registro es ese, el club de jazz es la situación de articulación macro más consistente en la escena del jazz mexicana. Esto no quiere decir que deba ser así, sólo quiere decir que así parece suceder. De esa configuración se parte para lo que sigue en la fase constructiva de la labor de la ingeniería.

De aquí se desprenden dos imágenes. Por una parte, que hay de clubes de jazz a clubes de jazz, lo que implica una tipología y un movimiento sistematizable de construcción y desarrollo de esa figura tan importante. La empresa de

formar y sostener un club de jazz es un tema que en sí mismo demanda toda la energía y el talento disponible de un buen programa de Ingeniería en Comunicación Social, y se parte de la experiencia sistematizada de proyectos de club de jazz exitosos y no tanto a lo largo de todo el país. Y por otra parte, esta la figura de la ausencia, si no hay club de jazz qué es lo que articula algo que pudiera nombrarse como caldo de cultivo de una escena en una localidad concreta. Este es un gran tema. Lo primero que aparece ahí es la radio, los medios de difusión, y ahora la internet. Puede haber una comunidad de gente asociada al jazz en el vínculo que permite la difusión de la música grabada, así ha sido en muchos momentos en muchas localidades del país. La música grabada ha sido clave para mantener un estatus de comunidad del jazz en diversos lugares del país. Música grabada y radio, si, y luego música grabada e internet. Ahí tenemos otros puntos de articulación y situaciones macro articuladoras, el punto es que un programa de radio puede ser una golondrina que si hace verano, un caso ejemplar es la trayectoria de “Solo Jazz”, de Sara Valenzuela en la ciudad de Guadalajara, o el de “Panorama del Jazz”, de Roberto Aymes en la ciudad de México.

En la indagación de macro articuladores aparece otro que tiene un gran poder, el festival de jazz. Este es el evento que más energía concentra en un tiempo y espacio dedicado al jazz. Dependiendo de la energía disponible y las circunstancias en que se realiza puede llegar a conmover, por lo menos por un instante, a toda la comunidad urbana de una localidad. Es inmenso su potencial constructivo. Sólo un evento de esta naturaleza puede permanecer en la memoria emocional y social por mucho tiempo, y si tiene la consistencia suficiente en varios eventos el efecto se multiplica en forma intensa y extensa en una población. No hay nada en las situaciones asociadas al jazz que convoque a tantos participantes, a la posibilidad de confluencia de diversos empresarios, proyectos

musicales, tipos de público. Además del ejército de personas a las que ocupa en empleo, salario, energía social, para poder realizarse.

Es interesante señalar que para muchos empresarios del jazz la figura del festival va ocupando más sus intenciones que lo que podría llevar a la fundación de un club de jazz. ¿Puede formarse una escena a través de la empresa del festival de jazz? Es una pregunta que tiene muchos cabos por atar, pero una respuesta general sería afirmativa. Lo que en ocasiones parece energía que se diluye en la nada, tiene también un efecto constructivo multiplicador. Es una buena inversión gestionar y organizar un festival de jazz. Puede ser un negocio además de una empresa cultural, puede ser una importante empresa cultural que permite también un modelo de negocio. El festival de jazz lo tiene todo, y a mediano y largo plazo es la simiente de una cultura de jazz que puede reforzar el desarrollo de una ecología de jazz, una escena.

El tercer macro articulador es el más evidente cuando se habla de una escena de jazz, la comunidad que integra la escena, empezando por los músicos. Algo tan obvio como la comunidad de músicos, algo tan simple y común como las redes de relaciones que permiten que un músico tenga trabajo y se mueva en un mundo de opciones laborales. Esta situación es la más obvia y la más sinérgica, todos trabajan para todos, todos operan acciones que afectan a la vida de los demás. El que a uno de le ocurra un proyecto, convoqué, gestione, busqué espacio para escenificarlo, inicia un movimiento en que un empresario o varios se ven involucrados, otros se enteran, aparecen otras ideas, se buscan opciones, contactos, un público se enteran, acude, difunde la noticia, otros se enteran, los periodistas se enteran, difunden la noticia, más público se enteran, el movimiento gana energía de la visibilidad y la interpelación, la articulación social de la red sistémica puede operar en forma constructiva impresionante. Si hay

una cultura y una ecología favorables, el poco tiempo el fenómeno ya es extraordinario. Algo así sucedió en la Ciudad de México en este siglo veintiuno, sobre todo entre el final de la primera década y el principio de la segunda.

La comunidad del jazz lo es antes de saber que lo es, y saberlo implica un punto de organización superior del orden posible hacia lo complejo. Para promover la sinergia de este fenómeno, la vida plena de esta macro situación articuladora, aparecen ciertos eventos, acciones articuladoras, como operadores altamente eficaces. Uno de esos eventos es el jam, en donde es posible que la urdimbre y la trama del tejido de la base del fenómeno musical, los músicos, se fortifique y se establezca como base para impulsar, promover, entusiasmar, a la escena, al resto de la comunidad. El jam también tiene una historia, y no siempre es gratificante, el punto es que ha demostrado que puede suturar heridas y aliviar cicatrices, integrar la base del tejido de la vida musical necesaria, indispensable, para una vigorosa escena musical. Así que cierto tipo de jam es un macro articulador, y la sinergia de la creatividad sumada a interacción es otro. El punto es que los músicos son claves, y su gestión como comunidad es fundamental, cuando se modula el resultado es fantástico, cuando se deja desarrollar en forma desordenada puede colapsar la escena en una trama de envidias, celos, y descalificaciones, resultando en aislamiento e inanición colectiva.

El punto constructivo central del jam es la articulación del tiempo social de la cultura del jazz, la relación entre el pasado y el presente, entre la memoria compartida, el patrimonio musical, y el presente creativo, los nuevos proyectos y músicos. De ahí su centralidad para integrar a la comunidad jazzística como un todo, el jam es la escenificación del acuerdo colectivo de compartir e interactuar por el jazz. Al ser un ritual refuerza ese sentido de comunidad en la fiesta de afirmación y reforzamiento del nosotros. La música es la

materia prima, la memoria de la música y el reconocimiento de que algo nuevo también es jazz. Este es un tremendo articulador de la escena. Con uno solo de estos eventos en forma periódica y concertada es casi suficiente para mantener una escena con la energía social suficiente para subsistir, y cuando son varios y multiplicados por toda la escena trazan una red de articulaciones entre todos sus miembros. El jam es sustantivo para recordar, para presentar lo nuevo, para mirarse de nuevo, para integrar nuevos miembros, tanto a la comunidad estricta de los músicos, como a la comunidad ampliada de músicos y públicos.

Estas son las tres situaciones macro articuladoras resultado de la indagación de la escena del jazz en México por parte del proyecto El jazz nos hace mejores personas. Cada una de estas situaciones es un programa de trabajo en sí misma, las tres tienen puntos de articulación diversos entre sí. Y por otra parte hay otras situaciones de articulación muy importantes, como la visibilización de lo que hay, la promoción de lo que tenemos, y la gestión de la cultura y la ecología del jazz en general entre las nuevas generaciones y las que ya están.

La lógica de articulación de la propuesta comuniconomica se continúa con otros aspectos también cruciales para la configuración de la escena. Tal vez la articulación más llamativa sea la de la visibilización de la escena. Esta actividad pasa por la mediación de todo aquello que puede ser incorporado a una estrategia de difusión y promoción de la escena. En primer lugar, están los medios tradicionales de difusión masiva, y entre ellos resalta la radio, por estar más cercana a la substancia elemental de la escena del jazz, la música. Sólo esta articulación muestra una gran eficiencia constructiva de ecología y cultura del jazz. Operando en cualquier sentido y magnitud el efecto de la radio es impresionante, esto habla bien del jazz como forma musical, es decir, si la gente tiene oportunidad de escucharlo, lo

disfruta, gusta de él. Así que de lo que se trata en principio es que eso pueda suceder, que la música pueda ser escuchada porque es difundida a través de la radio. Y eso es justo lo que sucede, lo que la Comuniconomía de la escena ha mostrado es que si la radio difunde al jazz, el jazz incorpora audiencias y públicos a su radiodifusión.

El punto entonces es que la comunidad del jazz necesita hacer la gestión para que la radiodifusión acontezca. Este es un tema que supone el activismo por parte de todos los miembros de esa comunidad, empezando por los músicos y los empresarios, pero también por los públicos en condiciones de influencia. Un programa de jazz en la radio sedimenta cultura y construye ecología. Lo que ha hecho por el jazz el programa de “Panorama del Jazz”, desde la Ciudad de México, con la gestión de Roberto Aymes, o “Solo Jazz”, desde la ciudad de Guadalajara, con la gestión de Sara Valenzuela, o “Vibración Azul”, desde la ciudad de Colima, con la gestión de Diana Peña, es fundamental. Otro tema es que el jazz no aparece como prioridad en las agendas de las estaciones de radio, más por usos y costumbres que por estricto estudio de mercado, esto sumado a la pobre gestión de la comunidad del jazz resulta en escenarios que pueden ser multiplicados con un poco de esfuerzo sin lugar a duda. Los casos de Sara Valenzuela y Diana Peñas son ejemplares en este sentido, ellas han gestionado la mayor apertura del espacio radiofónico en el cual trabajan a la cultura del jazz.

El fenómeno emergente del ciberespacio y la cibervida ha transformado todo en este siglo veintiuno. Para la escena del jazz ha sido un recurso y una forma de vida que se ha ido incorporando a lo ordinario poco a poco. La pandemia puso a prueba la vida tradicional del jazz, y llevo al primer plano al mundo en línea. Este es un mundo aún no colonizado del todo, el futuro de la escena del jazz tendrá en la internet o lo que siga después de ella su nicho ecológico básico.

En otro orden de articulación aparecen componentes que tienen también un efecto constructivo evidente. Uno de los más contundentes en este siglo es la emergencia de los estudios formales superiores en educación jazzística. Las escuelas de jazz han impulsado a la ecología del jazz hacia una mayor complejidad y densidad orgánica, hay cada día más jazzistas, jóvenes, bien formados. La ecología se enriquece, estas jóvenes generaciones presionan a la escena a abrir más espacios.

Oliver Hernández en Pachucha, Hidalgo, es un ejemplo de la gestión en otro punto de articulación importante de la escena, la política pública y sus presupuestos. El jazz puede formar comunidad en un sentido amplio. La gestión en Pachucha ha mostrado que la organización del Festival de Jazz de Hidalgo en espacios públicos y en forma gratuita incorpora a la sociedad de aquella entidad a una forma de música que tiene efecto en su sentido musical y de convivencia ciudadana. Este es un caso que forma parte de un punto de articulación general mayor, abrir espacio al jazz más allá de la vida nocturna y las bebidas alcohólicas.

La formación de ensambles y proyectos también ha cambiado y se ha convertido en otra punta de lanza de rearticulación de la escena. Las escuelas y los jóvenes jazzistas han impulsado la formación de muchos nuevos proyectos y diversos tipos de ensamble. La comunidad profesional del jazz se articula entonces de otra forma, con más ideas, más afectaciones, más agendas. Hubo un momento en que la cantidad y variedad de proyectos en la segunda década de este siglo era tal, que la creatividad se multiplicó, se incrementó, en un efecto físico de energía en retroalimentación intensa. Las interacciones y fusiones aparecían y se difundían. Internet y la movilidad en general facilitaron el fenómeno. El punto de articulación queda claro, falta su sistematización y mayor promoción.

La situación de articulación mayor, que incluye a todas las demás, y que articula a la escena del jazz con la vida sociocultural en general es la configuración propiamente de la cultura y la ecología del jazz. Esta situación de articulación tiene un triple movimiento. Por una parte, interno, masa crítica, que la comunidad profesional del jazz intensifique su información y comunicación. Por otra parte, externo, que la exterioridad a la comunidad profesional del jazz se sienta afectada por la cultura y la ecología jazzística y se haga permeable a ser influida, más permeable, su resistencia gasta energía e inhibe incrementos de la presencia del jazz en el sentido común, los lugares comunes son el principal obstáculo, aquello de el jazz no es para nosotros, el jazz es algo lejano, y así diciendo. Y en tercer lugar, la formación estable de canales de circulación de información entre la cultura y la ecología del jazz y la cultura y la ecología sociocultural general, hay un vector de institucionalización de la comunicación entre el mundo jazz y el mundo social que es necesario confirmar y reforzar, si ese vector se estabiliza, el mundo sociocultural estará más enterado en forma cotidiana y convencional de lo que sucede y se verá afectado, esto depende en buen parte de los viejos y los nuevos medios. Sólo con una actitud un poco más favorable al jazz en forma social cultural la escena del jazz crecería y enriquecería al mundo social cultural. El ámbito de la televisión y el cine son claves en este escenario. Y de nuevo la internet.

La Comuniconomía del jazz muestra elementos que están presenten en la escena que son del conocimiento de sus integrantes, pero no están socializados por todos en forma homogénea. Esto se presenta típicamente en todo tipo de ecologías sociales. Por ejemplo, en una región del desierto al norte de México, en el Altiplano de San Luis Potosí, la cultura del agua era muy grande cuando reconocías todos los saberes y prácticas que había entre todos los habitantes, pero no

compartían entre todos esos saberes, cada habitante padecía carencias de información. El sistema de comunicación, los usos y costumbre no facilitaban el contacto, la interacción y el intercambio de información. Cuando la Ingeniería en Comunicación Social operó sobre ese sistema de comunicación, fomentando las competencias de interacción y facilitando los canales de información, el resultado fue que la cultura del agua se incrementó, la ecología del agua se hizo más compleja, y la necesidad de agua fue solventada de mejor forma. Y todo estaba ahí, sólo hacía falta que los miembros de la comunidad compartieran entre sí lo que sabían. Un primer paso en un escenario similar en la escena del jazz es que todos estos rasgos de articulación registrados y sistematizados por la Comuniconomía sean socializados y compartidos. Ese es un gran punto.

3. Jazz en México. Actualidad y Prospectiva.

El trabajo de Comuniconomía del Jazz en México es parte del programa metodológico de la Ingeniería en Comunicación Social General. Esta perspectiva opera sobre la lógica del tiempo social, es decir, la continuidad y el cambio, la reproducción de la vida y su modificación. Las preguntas de la ingeniería social son técnicas, cómo es que la vida cambia, cómo es que no cambia, cómo se sostiene la vida social, cómo se extingue y desaparece, cómo evoluciona y complejiza, cómo se organiza y se desarrolla. Las respuestas a estas preguntas son las operaciones de articulación de los modelos en que la vida social se construye. Para obtener mejores imágenes de esos modelos el programa metodológico tiene diversos caminos y opciones, dependiendo de las condiciones de trabajo del ingeniero y el contexto de operación del proyecto de ingeniería. Una vez que se cumple la primera fase, muy complicada, el diagnóstico, la segunda fase puede ponerse

en operación, la intervención, en un sentido amplio, en la trayectoria del modelo de operación articulación, para su reforzamiento, su acompañamiento, su modificación. En el caso de “El jazz nos hace mejores personas” todo esto ha sucedido en las dos fases hasta cierto punto, en alguna versión entre otras posibles, esto quiere decir que lo que se hizo pudo hacerse de otras formas, con otros resultados, con otros costos, con otros objetivos.

En palabras llanas, la primera fase del programa metodológico de la Ingeniería en Comunicación Social operó en una versión posible, y esa versión posible permitió un apunte de Comuniconomía del Jazz en el país. Lo que se operó en una segunda fase no forma parte de este apunte, no forma parte de este texto. Y aquí aparece una segunda argumentación por aclarar, el concepto de Comuniconomía del jazz y sus consecuencias para un diagnóstico de la situación actual de la escena del jazz en el país.

La Comuniconomía tiene por objetivo sintetizar esquemas, esquemas de operación, identificación de las rutas de acción comunes para la realización de una tarea. En esta identificación de las rutas comunes se parte de la sistematización de las experiencias directas de los actores sociales que las realizan, para elaborar un esquema general de acción producto de la comparación entre las acciones concretas de los diversos actores particulares que las realizan en lo local en forma cotidiana. Si unos músicos particulares se unen para armar un ensamble y un proyecto musical, la Comuniconomía lo que hace es observar y registrar cómo es que sucede eso, para sintetizar un esquema general de cómo se reúnen los individuos para formar un ensamble y un proyecto musical. La coartada de este trabajo de Comuniconomía es que ese esquema resultante será útil para todos los músicos que pretendan algo semejante, formar un ensamble y un proyecto

musical, incluyendo a los que ya lo han intentado con éxito o sin él.

El punto clave aquí es la articulación entre todos los esquemas particulares de todas las actividades particulares que se realizan en forma cotidiana en las escenas locales del país. De toda esta información se obtienen esquemas de diverso nivel de abstracción y complejidad, hasta llegar a un modelo general de articulación que incluye a todas las actividades particulares concretas de las cuales se partió para configurarlo.

Ese esquema de modelo general de articulación es lo que se presentó en el punto anterior. Los tres macro articuladores constituyen el corazón del modelo, el club de jazz, el festival de jazz, el jam y la comunidad del jazz. Con este esquema es posible ensayar un diagnóstico general de toda la escena nacional, y un diagnóstico por cada escena local ciudad por ciudad, localidad por localidad. La información para construir el modelo partió de las actividades de las escenas locales, obtenido el modelo se puede hacer un diagnóstico de las mismas escenas con la riqueza de la sistematización de las experiencias de todas las escenas. Con mayores recursos y tiempo, la observación y el registro se puede mejorar muchísimo, para obtener mejores condiciones para sintetizar un modelo general de articulación, el cual será más útil para mejores diagnósticos posteriores.

Con las condiciones que estuvieron a la mano el proceso de Comuniconomía fue realizado y el modelo se obtuvo, así que puede ensayarse un diagnóstico de la escena nacional a partir de ese resultado.

¿Cómo sería un apunte de diagnóstico siguiendo la lógica del programa metodológico general de la Ingeniería en Comunicación Social y de la Comuniconomía resultante?

Veamos, partiendo de los tres articuladores generales de la escena:

1. Clubes de jazz. En general la operación de clubes de jazz en el país no es la mejor posible, la presencia de clubes de jazz es escasa. Sólo esto es indicador del nivel de organización de la escena del jazz en México. Existen eventos de jazz, conciertos, tocadás, lugares en donde hay presentaciones de proyectos, pero no propiamente clubes de jazz con lo que el concepto implica, lugares en donde haya música de jazz todas las semanas con músicos locales y un público constante. Sobresalen como excepciones la Ciudad de México y algunas zonas turísticas del país.
2. Los Festivales de jazz. A lo largo del siglo veintiuno hay una emergencia de festivales de jazz a lo largo de todo el país, más concentrados en ciertas ciudades que en otras. El punto es que cada vez hay más. Lo cual indica que la curiosidad, la afición al jazz, va en aumento, y que el macro articulador del festival funciona. Se promueve de esta manera un círculo virtuoso, el festival atrae al público, nuevo público, ese nuevo público queda abierto a acudir a otro festival si se presenta la ocasión, esto es detectado por los gestores de los festivales, se organizan nuevas versiones. El evento atrae y forma público, el público refuerza la iniciativa de los gestores y organizadores de festivales, y así diciendo. Sólo este macro articulador puede impulsar y sostener una escena posible. La política pública se sensibiliza, los empresarios ponen atención, los músicos desean participar. El festival es un todo, ganas, y así está sucediendo.
3. El jam y la comunidad del jazz. Este macro articulador también es escaso en lo general. Lo relevante del

punto es que en los lugares en donde se presenta demuestra que funciona. Los músicos requiere de un ritual de interacción musical y amical. La comunidad del jazz no sólo se compone por clientes y servidores, supone un vínculo que esté por encima de la sólo comercialización, es vínculo proviene de la música misma, en escuchar y tocar, convivir, sentir que algo sucede distinto a la vida ordinaria del trabajo y el descanso.

A partir de estos tres macro articuladores aparecen otros que se integran a ellos en el modelo general de articulación de la escena:

4. Los viejos y los nuevos medios. Los medios de difusión tradicionales no tienen en su agenda al jazz como algo prioritario. En el tema de la música industrial y sus aliados, el jazz sólo logra integrarse a esas agendas cuando llega a presentarse en la forma del pop, ese pop que es la garantía de negocio, de ventas, de público. La radio es el espacio más abierto al jazz, con cierto apoyo muy marginal de la prensa. La situación emergente que ha cambiado en parte la mediación tradicional entre públicos y empresa de jazz es la internet. Lo mínimo que se puede afirmar en este sentido es que la internet ha cambiado la escena de la música en general, incluyendo al jazz. Y que lo primero que resalta es que los proyectos musicales tienen nuevas condiciones de producción y distribución, cómo maduren estas condiciones con el tiempo es un asunto que aún está por verse.
5. La formación académica de los músicos de jazz. Este macro articulador ha demostrado ser una situación que ha modificado la escena en el tránsito del siglo veinte al siglo veintiuno. Han aparecido ofertas

formativas públicas y privadas, formales e informales, presenciales y en línea, que han traído como resultado más músicos, mejor formados, más proyectos, más ideas. La presión de los nuevos músicos a los anteriores es grande, la escena está poblada de jóvenes, y lejos de estabilizarse la presión continúa, hay cada vez más aspirantes a estudiar jazz, el jazz es cada día más atractivo. El tema de la concentración se manifiesta aquí de nuevo, la Ciudad de México tiene la mano, pero no es la única mano, y llegan aspirantes de todas partes del país a esos lugares en donde la oferta académica se presenta.

6. La vida nocturna del jazz. La escena tiene otras situaciones que hacen la diferencia, pero no son parte de un movimiento generalizado. Por ejemplo la ruptura de la asociación entre antro, diversión y bebida alcohólica. La vida nocturna del jazz es una situación de articulación muy alta. Se presentan algunas variantes de días, horarios y lugares, pero nada que pueda considerarse como sustantivo para indicar un cambio estructural o algo parecido. La vida del jazz está sujeta a la articulación de la vida nocturna de la diversión y el alcohol.
7. La cultura y la ecología del jazz. Este macro articulador es quizás el más importante de todos, es el que responde a la pregunta ¿qué tan presente está el jazz en la vida de la gente? La respuesta es muy simple, el jazz no forma parte sustantiva de la vida de la gente en nuestro país. Y eso no es malo ni bueno en principio, pero la situación podría ser distinta. Y a partir de esa imagen vienen otras consideraciones. El jazz está más cerca de lo que la gente cree, en la serie de televisión, en las películas, en los anuncios comerciales. Eso sucede, pero la gente no se da cuenta. Lo cual supone una doble ecología

del jazz, un asociada al club de jazz y al antro, y otra a la vida mediática en general. Articulando a ambos ámbitos esta la música grabada, con su propio perfil de mercado y con asociaciones diversas, incluyendo los consultorios y el sonido ambiental de bancos, transporte público y supermercados. El tema de fondo sigue siendo de que forma se articula la vida de la ecología central de la comunidad del jazz, los profesionales, con la ecología social en general. El articulador de estas asociaciones es la cultura del jazz, y ahí entra los medios, pero también todos los involucrados en la ecología profesional del jazz y su propia actividad de difusión y divulgación de lo que hacen. Hay una cultura del jazz no visibilizada, y una ecología del jazz muy restringida al trabajo en sí mismo. Por ejemplo, los músicos nunca se ocupan de llevar gente a los lugares en que tocan, cuando lo hacen la situación cambia, la ecología se enriquece.

Con notas como las anteriores es posible entonces ensayar un diagnóstico general de la escena del jazz en México a partir de la información comuniconómica. Y lo que seguiría entonces sería la segunda fase del programa metodológico de la Ingeniería en Comunicación Social, y en este sentido es posible hablar de una prospectiva. Otro tema sería el diagnóstico de localidad por localidad. ¿Cómo sería un apunte inicial de prospectiva siguiendo esta metodología?

Un apunte de prospectiva podría iniciar de la siguiente manera:

- 1) Clubes de jazz. Este es un asunto que pasa en principio por la figura del empresario, faltan empresarios que tengan el deseo de poner un club de jazz. El tema también pasa por la información, si fuera más claro y público que el club

de jazz funciona, quizás aparecieran empresarios que hoy no tienen interés en invertir en algo así. Interesante, sobre todo para las localidades que no tienen un club de jazz y podrían tenerlo. La iniciativa quizás en estos casos pase por el emprendimiento de los jazzistas mismos, en algo similar a Jem en Querétaro o Tónica en Guadalajara. Otro escenario posible sería el de la franquicia, como el caso de Jazzatlán en CDMX y en Cholula. Hay un pendiente en este tema de los clubes de jazz, el local regional o barrial, la figura del club en una ecología y una cultura de jazz local, algo como lo que sucede con El Convite, el Jazzorca y el Pizza Jazz Café en la zona de la Colonia Portales en la Ciudad de México. Otro tema más estaría en la figura de la red, que los clubes se apoyaran entre sí y apoyaran al surgimiento de nuevos clubes de jazz, en beneficio de la escena en general que a todos conviene que se enriquezca y se densifique.

- 2) Festivales de jazz. Este articulador parece que vive en emergencia, en principio en dos escenarios, la empresa con apoyo de política y presupuesto públicos, con gestores amantes del jazz. Y por otra parte, en la iniciativa privada, con eventos autosustentables que incluso pueden llegar a ser negocio, como el caso del Festival de Jazz de Polanco en la Ciudad de México. Los casos de Querétaro, la Riviera Maya y el Eurojazz son buenos ejemplos de lo que se puede hacer con apoyo público y convergencia de lo público y lo privado. El caso de Colima con apoyo de la Universidad pública es otro caso ejemplar. La figura de la asociación civil como en León, también es una forma de caso ejemplar. Es decir, hay muchos ejemplos de diverso tipo como guías posibles para gestión y la organización de festivales.
- 3) El Jam y la comunidad del jazz. Como en el caso de los festivales también la figura articuladora del jam tiene una

diversidad de casos ejemplares que pueden ser guías para formar, reforzar, desarrollar, comunidades de músicos en una localidad. Alguien tiene que tomar la iniciativa. El jam es un articulador eficaz, supone empresa, pero también deseo de formar comunidad, visiones de amistad y de negocio en forma simultánea. Los músicos de jazz en cada localidad del país en donde hay interés en el jazz pueden organizarse como comunidad alrededor de este articulador. Aquí se necesita el apoyo del público. El jam puede ser un articulador de configuración inicial de comunidad de jazz, una reforzador, y un multiplicador de posibilidades constructivas de otro orden, como el festival o el club de jazz. Es posible operar este articulador con poca gente, la red local, nacional e internacional es un espacio tiempo de sinergia importante para este tipo de actividad.

- 4) Los viejos y los nuevos medios. Este es un espacio de articulación que está en emergencia. El tema no es sólo del jazz, es de la vida contemporánea, la presencia de la internet, la expansión de la cibervida, la colonización de la música y el entretenimiento del ciberespacio. Lo sucedido durante la época dura de la pandemia fue una muestra de lo que sucederá en la relación de la música con el ciberespacio. En primer lugar el tema de las plataformas y la casi desaparición del disco compacto. En segundo lugar la transmisión de conciertos en vivo. El tercer lugar la promoción de proyectos y ensambles a través de una nueva forma de posicionamiento en las redes sociales. El jazz está viviendo una nueva etapa de vida en el ciberespacio, este será sin lugar a dudas un nuevo punto de articulación para la difusión y la vivencia de la música en el futuro próximo. La situación de los medios de difusión tradicionales no parece que cambiará mucho, el jazz está lejos de sus agendas, todo

depende de los gestores, de la presencia más definitiva y protagónica de mediadores y productores. Si hay dinero, si hay público, que es un escenario posible, la aparición de profesionales de la mediación será una consecuencia lógica, pero también puede ser la causa.

5) La formación de los músicos de jazz. Este ha sido uno de los puntos de articulación con mayores cambios en el siglo veintiuno, la presencia de las escuelas superiores de jazz ha sido definitiva. Esto supone que hay demanda de este tipo de estudios, jóvenes que desean ser jazzistas. Este es el factor crucial para el desarrollo de este punto, su estabilización y su decrecimiento. La música de jazz es cada vez más atractiva, esto puede seguir motivando a que los jóvenes sigan demandando formación académica superior en ese género musical. Otro tema que también aparece aquí es que el joven interesado en formarse como músico en general, puede que le interese antes que la formación formal en música clásica de conservatorio la formación en jazz. La formación en jazz es tan compleja y completa como la formación tradicional de un músico académico, el punto es que es más versátil. Por la formación académica superior en jazz tienes como joven aspirante a músico un campo de vida profesional más amplio que la orquesta sinfónica. Este punto de articulación también tiene buenas posibilidades de seguir creciendo en todo el país.

6) La vida nocturna del jazz. Esta condición de articulación seguirá siendo el centro de la música viva de jazz en concierto o audición. De ahí que el club de jazz y sus variantes sigan sujetos a la vida nocturna, configuración de usos y costumbres que está más allá de lo que el jazz pueda proponer. La vida nocturna seguirá siendo el centro de la vida del jazz en vivo. La opción alterna dependerá básicamente de los proyectos derivados de

la gestión dentro del espacio de política y presupuesto públicos, llevar el jazz a otros espacios sociales, como escuelas, sector salud, espacio público en general, en otros horarios distintos a la connotación de diversión de la vida nocturna y el alcohol.

- 7) La cultura y la ecología del jazz. Este es el articulador mayor, puede aparecer de pronto en la figura de la moda, pero su proceso constructivo es más bien lento y a mediano y largo plazo. Como aquí mismo se ha presentado queda claro que depende de muchos factores, es el más difícil de articular, y por otra parte una vez presente es la matriz de articulación básica de todos los otros puntos de articulación. El tema aquí es estratégico, los sujetos involucrados son básicamente los integrantes del centro de la comunidad del jazz, los músicos y los empresarios. Aquí la pregunta es si les interesa a estos actores elementales de la escena del jazz un programa de trabajo que los involucre a todos como red de operación constructiva, en un plan maestro estratégico de impulso, gestión, desarrollo, de la escena en su totalidad. Aquí se trata de afectar a la ecología sociocultural general de la localidad en donde se puede desarrollar una escena, cualquier localidad, a partir de cualquier configuración de un grupo gestor. La Ingeniería en Comunicación Social y la Comuniconomía son instrumentos fundamentales para esta gestión.

4. Comentario final.

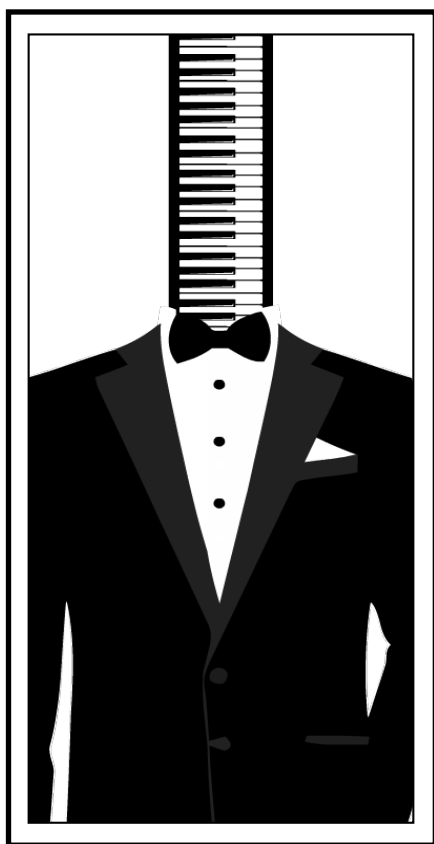
Teniendo un panorama general de la escena del jazz en México desde una perspectiva comuniconómica, se pueden dar algunos pasos hacia la formación, desarrollo y consolidación de las diversas escenas locales. La lógica básica es que la experiencia de unos sirva a la experiencia

de otros. Sería posible formalizar este programa, tener un lugar, quizás con acceso en el ciberespacio en una forma wiki, en el que aparecieran las diversas experiencias de articulación de acuerdo a una guía básica, guía que podría partir de lo que aquí se ha presentado. El punto es que una escena del jazz presente puede promover una escena del jazz futura, a partir de su memoria, aprendizajes, experiencia en general. En ese programa posible todos colaboraran con todos, es información, y con un poco de interacción en red, comunicación, los resultados pueden ser sorprendentes al corto plazo. Queda aquí el apunte que inicia la trama y la urdimbre de ese programa posible.

La escena del jazz en México tiene mucha información y conocimiento, metodología, que puede aprovechar para impulsar una nueva reconfiguración de sí misma. Sólo falta una pequeña mediación, algunos gestores, y la voluntad de cambiar y mejorar en forma colectiva y solidaria. Hacer de la Ingeniería en Comunicación Social y la Comuniconomía una parte importante del sentido común. Lo que sigue es sólo hacer lo que ya se estaba haciendo, sólo que haciéndolo mejor.

BIBLIOGRAFÍA MÚSICA

PROGRAMA INGENIERÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL DE LA MÚSICA





BIBLIOGRAFÍA MÚSICA

Programa Ingeniería en Comunicación Social de la Música

- ABAD, Luis Ángel (2002) Rock Contra Cultura. Biblioteca Nueva, Madrid.
- ABELLÁN, José Luis (1994) Ideas para el siglo XXI, Libertarias-Prodhufi, Madrid.
- ABEILLÉ, Constanza Alicia (2015) Un análisis de Sociología de la Cultura: Manchester sound, Factory Records y Joy Division. Tesis Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura comparada, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- ABURTO Morales, Salvador (2007) Psicología del arte, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- ACEVEDO Ibañez, Alejandro y Alba Florencia A., López M. (1981) El proceso de la entrevista, Acevedo y asociados, México.
- ACEVES, Jorge (1992) Escribir la oralidad, CONAFE, México.
- ACOT, Pascal (1979) Introducción a la Ecología, Editorial Nueva Imagen, México.
- ADAMOLI, Giovanni (director general) (1991) La Gran Música (Cinco Tomos), Asuri de Ediciones, Bilbao.
- ADORNO, Theodor (1980) Teoría estética, Taurus, Madrid.
- AGUADO, Juan Miguel (2003) Comunicación y cognición, Comunicación Social, Sevilla.
- AGUILAR García, Teresa (2008) Ontología Cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica, Gedisa, Barcelona.
- AGUILERA Castro, Javier (2014) Doce músicos pioneros del jazz en Bogotá. Idiartes, Cuellar Editores, Bogotá Humana, Bogotá.
- AGUILAR, Carlos (2013) Cine y Jazz. Editorial Cátedra, Madrid.

- AGUIRRE Walls, Claudia y Juan Villoro (selección) (2014) La poesía en el rock. (Breve Antología). Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, Número 37. UNAM, Ciudad de México.
- AGUSTÍN, José (1972) La Nueva Música Clásica, Ediciones INJUVE, México.
- AGUSTÍN, José (1996) La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas. Editorial Grijalbo, México.
- ALANÍZ Tamez, Juan (1991) Los montañeses del Álamo. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- ALCARAZ, José Antonio (1991) Reflexiones sobre el nacionalismo musical mexicano. Editorial Patria, México.
- ALCARAZ, María José et al. (2010) Significado, emoción y valor. Ensayos sobre Filosofía de la música. Machado Libros, Madrid.
- ALEXANDER, Jefffrey C. (2000) Sociología cultural, Anthropos-FLACSO, Barcelona.
- ALEXANDER, Stephon (2017) El Jazz en la Física. El vínculo secreto entre la música y la estructura del universo. Tusquets Editores, Barcelona.
- ALONSO, Chela (2008) Improvisación libre. La composición en movimiento. Editorial Dos acordes, Baiona.
- ALVARO, José Luis y Alicia Garrido (2003) Psicología social. Perspectivas psicológicas y sociológicas, McGraw-Hill, Madrid.
- ÁLVAREZ, Lucía (2014) La música, el Dionisios vivo. Colofón, México.
- ÁLVAREZ Bayona, Teresa (2014) Aspectos Ergonómicos de las Vibraciones. Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo, Ministerio de Empleo y Seguridad Social, Gobierno de España, Madrid.
- ALVIN, Juliette (1990) Musicoterapia. Paidós, Barcelona.

- ÁNGEL Reyes, Johanna, Joseba Buj, Ivonne Lonna (coordinadores) (2016) *Im/pre-visto. Narrativas digitales*, Fundación Telefónica, UIA Ciudad de México, Ariel, Ciudad de México.
- ANDER-EGG, Ezequiel (1990) *Repensando la investigación-acción-participativa*, El ateneo, México.
- ANDERSON, Nels (1981) *Sociología de la comunidad urbana*. Fondo de Cultura Económica, México.
- ANDERSON, Tom (1994) *El equipo reflexivo*, Gedisa, Barcelona.
- ANDRÉS, Ramón (2008) *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Acantilado, Barcelona.
- ANGUERA, María Teresa (1978) *Metodología de la Observación en las Ciencias Humanas*, Cátedra, Madrid.
- ANVERRE, Ari et al. (1982) *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ANZIEU, Didier y Jaques-Yves Martin (1997) *La dinámica de los grupos pequeños*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- ARAIZA, José Luis (2008) *Danzón. Ritual Erótico*. Impretei, Ciudad de México.
- ARANA, Federico (1985) *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano Tomo 1, 2, 3 y 4*, Posada, México.
- ARANALDO, Javier (editor) (1994) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Editorial Tecnos, Madrid.
- ARGUELLO Gonzáles, Pablo Iván (2017) *Habitamos la ciudad por instantes. Músicos callejeros en un contexto de gentrificación. Apropiaciones y conflictos en los espacios públicos del Centro Histórico de la Ciudad de México*. Tesis maestría Antropología Social, CIESAS, México.
- ARIAS Olalde, Salvador (2008) *Percusiones Africanas del Oeste en occidente: Comunicación e Interculturalidad*. Tesis Licenciatura Comunicación, Universidad Iberoamericana Puebla. Puebla.

- ARONWITZ, Stanley et al. (1998) *Tecnociencia y cibercultura*, Paidós, Barcelona.
- ATTALI, Jacques (1999) *Diccionario del siglo XXI*, Paidós, Barcelona.
- ATTALI, Jacques (2017) *Ruidos. Ensayos sobre Economía Política de la Música*. Siglo XXI editores, Ciudad de México.
- AUNGER, Robert (2004) *El meme eléctrico*, Paidós, Barcelona.
- AYMES, Roberto (2009) *Panorama del Jazz en México Durante el siglo XX*, LUZAM, Cuernavaca.
- BAILEY, Derek (2010) *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*. Editorial Trea, Gijón.
- BARBER, Llorenc (2003) *El placer de la escucha*. Árdora, Madrid.
- BARBER, Llorenc y Montserrat Palacios (2009) *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Ediciones y Publicaciones Autor. Madrid.
- BARRIOS, Leoncio et al. (1999) *Industria cultural*, Litterae, Caracas.
- BARICCO, Alessandro (2003) *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Biblioteca del ensayo Siruela, Madrid.
- BARTÓK, Béla (1987) *Escritos sobre música popular*. Siglo Veintiuno Editores, México.
- BARTRA, Bruno (2018) *Fronteras reconfiguradas. Balcanes mexicanos, hip –hop chicano, jarocho estadounidense y las nuevas nociones de patria*. Siglo Veintiuno editores, Ciudad de México.
- BATESON, G. et al. (1984) *Comunicación, La matriz social de la Psiquiatría*, Paidós, Barcelona.
- BAUDRILLARD, Jean (1974) *La sociedad de consumo*, Plaza y Janés, Barcelona.
- BAUMAN, Zygmunt (2008) *Comunidad*, Siglo XXI editores, Madrid.

- BAUTISTA Plaza, Juan (1991) El lenguaje de la música. Lecciones populares sobre la música. Alfadil ediciones, Dirección de cultura de la Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- BIANCHI, Filippo y Pier Paolo Pitacco (2012) 101 Microlecciones de Jazz, Editorial Océano, Barcelona.
- BEAULIEU, John (1994) Música, Sonido y Curación. Guía práctica de musicoterapia. Editorial INDIGO, Barcelona.
- BELJON, J. J. (1993) Gramática del arte, Celeste, Madrid.
- BERENDT, Joachim E. (1994) El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock, Fondo de Cultura Económica, Bogotá.
- BERGER, Peter y Thomas Luckmann (1979) La construcción social de la realidad, Amorrortu, Buenos Aires.
- BERGER, René (1976) Arte y comunicación, Gustavo Gili, Barcelona.
- BERRENDONNER, Alain (1987) Elementos de Pragmática lingüística, Gedisa, Buenos Aires.
- BLACKING, John (2006) ¿Hay música en el hombre? Alianza Editorial, Madrid.
- BLACKMORE, Susan (2000) La máquina de los memes, Paidós, Barcelona.
- BLANCO, Paloma (coordinadora) (2001) Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Editorial Universidad de Salamanca, Salamanca.
- BLANNING, Tim (2011) El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad. Editorial Acantilado, Barcelona.
- BLÁNQUEZ, Javier y Omar León (editores) (2018) Loops. Una historia de la música electrónica en el siglo XX. Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona.
- BLÁNQUEZ, Javier (2018) Loops. Una historia de la música electrónica en el siglo XXI. Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona.

- BLONDEAU, Olivier et al. (2004) Capitalismo Cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva. Traficantes de sueños, Madrid.
- BODEN, Margaret (1994) La mente creativa, Editorial Gedisa, Barcelona.
- BOLTON, Eileen Karmy et al. (2015) El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile. CLACSO, Buenos Aires.
- BOSERUP, Ester (1984) Población y cambio tecnológico, Editorial Crítica, Barcelona.
- BOULEZ, Pierre (1984) Puntos de referencia. Editorial Gedisa, Barcelona.
- BOULEZ, Pierre, Jean Pierre Changeux y Philippe Manoury (2016) Las neuronas encantadas. El cerebro y la música. Editorial Gedisa, Barcelona.
- BOURDIEU, Pierre (1997) Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción, Anagrama, Barcelona.
- BOWMAN, Wayne D. y Ana Lucía Frega (editores) (2016) Manual Oxford de Filosofía en Educación Musical. Un Compendio. SB Editorial, Buenos Aires.
- BOYCE-TILLMAN (2003) La música como medicina del alma, Paidós, Barcelona.
- BRABEC DE MORI, Bernd, Matthias Lewy, Miguel A. García (editores) (2015) Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. Ibero-Amerikanisches Institut- Preußischer Kulturbesitz, Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- BRAUX, Nathalie (2020) Los desafíos del Jazz en Jalisco. Editorial de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- BREA, José Luis (2008) El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Editorial CENDEAC, Murcia.

- BRITTO García, Luis (1990) El imperio contracultural del rock a posmodernidad. Editorial Nueva Sociedad, Caracas.
- BROCH, H. (1970) Kitsch, vanguardia y el arte por el arte, Tusquets, Barcelona.
- BURCIAGA, Edgar (2017) Lo que no sabías del negocio de la música. Grupo Rodrigo Porrúa, Ciudad de México.
- BYRNE, David (2014) Cómo funciona la Música, Editorial Sexto Piso, Ciudad de México.
- CÁCERES, María Dolores (2003) Introducción a la comunicación interpersonal, Síntesis, Madrid.
- CAGE, John (2002) Silencio. Editorial Árdora, Madrid.
- CAGE, John (2012) Music. John Cage en conversación con Joan Retallack. Ediciones metales pesados, Santiago de Chile.
- CALABIA, Enrique, Santiago Cano, Lorenzo Rodríguez y Julián Ruiz (2008) Historia del Rock and Roll, El País. Madrid.
- CALABRESE, Omar (1987) El lenguaje del arte, Paidós, Barcelona.
- CARABAÑO, Iván (2010) Océano Jazz. Bohodón Ediciones, Madrid.
- CARAVACA Fernández, Rubén (2012) La Gestión de las Músicas Actuales. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Programa de capacitación para el desarrollo del sector cultural, Madrid.
- CÁRDENAS, Huber Ramiro (2014) Música Chicha. La música tropical andina en la Ciudad de Cuzco. Ediciones Interculturalidad.org, Lima.
- CARDWELL, Donald (1996) Historia de la tecnología, Alianza editorial, Madrid.
- CARMONA, Luis Miguel (2012) Música y Cine. Editorial T&B, Madrid.
- CARPENTIER, Alejo (2016) Temas de la Lira y del Bongó. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

- CASACUBERTA, David (2003) Creación colectiva, Gedisa, Barcelona.
- CASTELLANOS Arenas, Mariano (2019) Somno Automatum México Industrial 1923. Película silente de la fábrica textil de Metepec. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- CASTILLO Udiarte, Roberto (1999) Banquete de pordioseros. Menú rockero para compas y compitas. Ediciones Yorenito, Playas de Tijuana.
- CATALAN Romero, Salvador y Daniel Mantero Vázquez (2007) Mapa de procesos de la celebración de un concierto. Universidad de Cadiz, Cadiz.
- CASTRO, Ruy (2008) Bossa Nova. La historia y las historias. Turner Publicaciones, Madrid.
- CAWTHRA, Benjamin (2011) Blue notes in Black and White. Photography and jazz. The University of Chicago Press, Chicago.
- CELNÍK, Jacobo (2016) Satisfaction. Conversaciones con el rock. Penguin Random House Grupo Editorial, Ciudad de México.
- CHASTANGER, Claude (2012) De la cultura Rock. Paidós Entornos, Buenos Aires.
- CHÁVEZ Aguayo, Marco Antonio (2021) Prejuicio y Discriminación al Reggeaton, en Investigaciones transdisciplinarias de Gestión Cultural en Latinoamérica. UdeG Virtual, Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- CHÁVEZ Méndez, M. Guadalupe (2004) De cuerpo entero... Todo por hablar de música, Universidad de Colima, Colima.
- CHO, Adrian (2010) The Jazz Process. Collaboration, Innovation, and Agility, Pearson Education, Boston.
- CHRISTAKIS, Nicholas A. y James H. Fowler (2010) Conectados. El sorprendente poder de las redes sociales y cómo nos afectan, Taurus, México.

- CLOUSER, Todd y Zazil Collins (editores) (2016) *Músicos en la Ciudad de México. Volumen 1. Edición digital de autor*, Ciudad de México.
- CLOUSER, Todd y Zazil Collins (editores) (2020) *Músicos en la Ciudad de México. Volumen 2. Edición digital de autor*, Ciudad de México.
- CONTRERAS, Fernando (1998) *El ciber mundo*, Alfar, Sevilla.
- CORIAT, Benjamín (1993) *El taller y el robot. Ensayos sobre el fordismo y la producción en masa en la era electrónica*, Siglo XXI, Madrid,
- CORTÉS Romero, Edith (2019) *La escena rockera en Ocoyoacac. El silencio no es una opción por eso nos gusta el rock. Tesis doctorado Comunicación, Universidad Iberoamericana*, Ciudad de México.
- CORTI, Berenice (2015) *Jazz Argentino. La música negra de un país blanco*. Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires.
- CLOUSER, Todd y Zazil Collins (editores) (2017) *Músicos en la Ciudad de México. Edición bilingüe, Edición independiente*, Ciudad de México
- COPLAND, Aaron (2018) *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México. Ciudad de México.
- CORAL, Gabriel (Viento en Popa Ensemble) (2015) *Latin Jazz con sabor a macizo colombiano*. Cartilla Didáctica. Editorial Universidad del Cauca, Popayán.
- CORTÉS Romero, Edith (2019) *La escena rockera en Ocoyoacac. El silencio no es una opción por eso nos gusta el rock. Tesis de doctorado en Comunicación, Universidad Iberoamericana Santa Fe*, Ciudad de México.
- CORTÉS, David y Alejandro González Castillo (coordinadores) (2012) *100 discos esenciales del Rock Mexicano. Antes de que nos olviden*. Grupo Editorial Tomo, México.

- CORUJO, Adolfo (2019) Comusicación. Lecciones de comunicación de dieciocho genios de la música. Plataforma Editorial, Barcelona.
- COULON, Alain (1988) La etnometodología, Cátedra, Barcelona.
- CRONOPIO, Beto (2016) Rock 101. Edición independiente, Ciudad de México.
- CRUCES, Paco et al. (2001) Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología. Editorial Trotta, Madrid.
- CUTCLIFFE, Stephen H. (2003) Ideas, Máquinas y Valores. Los estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad, Anthopos y Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Barcelona.
- DAVARA Rodríguez, Miguel Ángel (1996) De las autopistas de información a la sociedad virtual, Aranzadi, Pamplona.
- DABAS, Elina (1993) Red de redes. Las prácticas de la intervención en redes sociales, Paidós, Buenos Aires.
- DALCHER, Christina (2019) Voz. El silencio puede ser ensordecedor. Roca Editorial del Libros, Ciudad de México.
- DAVIS, Hunter (2009) The Beatles. Random House e books, Londres.
- DEAN, Roger T. (1992) New structures in jazz and improvised music since 1960. Open University Press, New York.
- DEBORD Guy (1995) La sociedad del espectáculo. Ediciones Naufragio, Santiago.
- DELAHANTY, Guillermo (1986) Nostalgia y Pesimismo. Teoría crítica-musical de Theodor W. Adorno. UAM-Iztapalapa, México.
- DELANNOY, Luc (2001) ¡Caliente! Una historia del jazz latino, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- DELANNOY, Luc (2005) Carambola. Vidas en el jazz latino, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

- DELANNOY, Luc (2012) *Convergencias. Encuentros y desencuentros en el jazz latino*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- DE AZEVEDO Soster, Demétrio (2016) *O libro das sombras. Jazz & outros poemas*. Editorial Catarse, Santa Cruz do Sul.
- DE GARAY Sánchez, Adrián (1993) *El rock también es cultura. Cuadernos de comunicación y prácticas sociales*. Universidad Iberoamericana, México.
- DE KERCKHOVE, Derrick (1999) *Inteligencias en conexión*, Gedisa, Barcelona.
- DE LA CALLE, Luis y Luis Rubio (2010) *Clasemedieros. Pobre no más, desarrollado aún no*, Centro de Investigación para el desarrollo, México.
- DE LA CRUZ López Moya, Martín, Efraín Ascencio Cedillo, y Juan Pablo Zebadúa Carbonell (coordinadores) (2014) *Etnorock. Los rostros de una música global en México*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Juan Pablos Editor, S. A., Ciudad de México.
- DE LA PEZA, Carmen (2013) *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México.
- DE LLANO Macedo, Luis (2016) *Expedientes Pop*. Editorial Planeta, México.
- DE LLANO Macedo, Luis (2021) *Avándaro. 50 años. Cuando el rock mexicano perdió su inocencia*. Secretaría de Cultura y Turismo del Gobierno del Estado de México, Ediciones del Lirio, Ciudad de México.
- DELLA VOLPE, G. (1963) *Crítica del gusto*, Seix Barral, Barcelona.
- DELEUZE, Gilles (2015) *El tiempo musical, El latido de la máquina*, México.
- DELLA VOLPE, G. (1963) *Crítica del gusto*, Seix Barral, Barcelona.

- DERBEZ, Alain (2001) *El Jazz en México. Datos para esta historia.* Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- DESPINS, Jean-Paul (1994) *La música y el cerebro.* Editorial Gedisa, Barcelona.
- DINES, Mike, Alastair Gordon y Paula Guerra (editores) (2017) *The Punk Reader. Research transmissions from the local and the global.* Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto.
- DOLLENS, Dennis (2002) *De lo digital a lo analógico,* Gustavo Gilli, Barcelona.
- DRÖSSER, Christoph (2012) *La seducción de la música. Los secretos de nuestro instinto musical.* Editorial Ariel, Barcelona.
- DUEÑAS H., Pablo (1990) *Historia documental del Bolero mexicano. Bolero. Asociación mexicana de estudios fonográficos, A. C., México*
- DUMAZEDIER, J. (1964) *Hacia una civilización del ocio,* Estela, Barcelona.
- ECO, Umberto (1978) *Tratado de Semiótica general,* Nueva imagen-Lumen, México.
- ECO, Umberto (1975) *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas,* Lumen, Barcelona.
- EDWARDS, Brent Hayes (2017) *Epistrophies: jazz and the literary imagination.* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- EIMERT, Herbert et al. (1985) *¿Qué es la música electrónica?* Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- EJIVAL (1996) *Rastros de carmín fluorescente sobre un fondo tiznado de gris.* La Espina Dorsal, Tijuana.
- ELIAS, Norbert (1991) *Mozart. Sociología de un genio.* Ediciones Península, Barcelona.
- ELIAS, Norbert y Eric Dunning (1995) *Deporte y ocio en el proceso de la civilización,* Fondo de Cultura Económica, México.

- ESCANDELL Vidal, M. Victoria (1993) Introducción a la Pragmática, Anthropos-UNED, Barcelona.
- ESHIN, Koowo (1918) Más brillante que el sol. Incursiones en la ficción sónica. Caja negra editores, Buenos Aires.
- ESPAÑOL, Silvia (compiladora) (2014) Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- FAULKNER, Robert y Howard Becker (2011) El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario. Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires.
- FIGNONI, Alicia (2013) Rock y Resistencia. Música y Dictadura en Argentina. Una historia no oficial. Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- FISCHERMAN, Diego (2011) Escrito sobre música. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- FISCHERMAN, Diego (2013) Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- FLEMING, William (1989) Arte, Música e Ideas. Editorial McGraw Hill, México.
- FLORES Guardado, Jaime (2017) Las andanzas de Lorenzo por el Rock de aquí. Zacaroll, Zacatecas.
- FLORES Mercado E., Georgina y Fernando Nava L. (Compiladores) (2016). Identidades en venta Músicas tradicionales y turismo en México. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, Ciudad de México.
- FREGTMAN, Carlos D. y Egberto Gismonti (1990) Música transpersonal. Una cartografía holística del arte, la ciencia y el misticismo. Editorial Kairós, Barcelona.
- FRESÁN, Rodrigo et al. (2017) Mierda de Música. Un debate sobre clasisismo, amor, odio y buen gusto en la música pop. Blackie Books, Barcelona.

- FRIED Shnitman, Dora (editora) (1994) Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad, Paidós, México.
- FRONTANI, Michael R. (2007) The Beatles. Image and The Media. University Press of Mississippi, Jackson.
- GAVIN, James (2018) Deep in a Dream. La larga noche de Chet Baker, Penguin Random House, Barcelona.
- GABARRÓN, Luis R. y Libertad Hernández Landa (1994) Investigación participativa, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.
- GALBRAITH, J. K. (1992) La cultura de la satisfacción, Ariel, Madrid.
- GALINDO Cáceres, Luis Jesús (1994) Cultura mexicana en los ochenta, Apuntes de Metodología y Análisis, Universidad de Colima, Colima.
- GALINDO Cáceres Jesús (2006) Cibercultura. Un mundo emergente y una nueva mirada. CNCA- Instituto mexicano de la cultura, Toluca.
- GALINDO Cáceres, Luis Jesús (2011) Ingeniería en Comunicación Social y Promoción Cultural. Sobre Cultura, Cibercultura y Redes Sociales, Homo Sapiens, Universidad Nacional del Rosario, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Rosario.
- GALINDO Cáceres, Luis Jesús (2014) Ingeniería en Comunicación Social. Hacia un Programa General, Instituto de Ciencias de Gobierno y Desarrollo Estratégico-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- GALINDO Cáceres, Jesús (2017) El Jazz en la Ciudad de México. Apuntes desde la Ingeniería en Comunicación Social. Universidad de los Hemisferios, Editorial Razón y Palabra, GICOM, Quito.
- GALINDO Cáceres, Jesús (2018) El Jazz en CDMX. Apuntes desde la Ingeniería en Comunicación Social. Editorial Piedra y Campana, Ciudad de México.

- GALINDO Cáceres, Jesús (editor) (2019) Ingeniería en Comunicación Social del Rock. Editorial Piedra y Campana, Ciudad de México.
- GALINDO Cáceres, Jesús y Edgar Josué García López (coordinadores) (2022) Ingeniería en Comunicación Social de la Música Uno. Razón y Palabra Sello Editorial, GICOM, Ciudad de México.
- GALINDO Cáceres, Jesús y Edgar Josué García López (coordinadores) (2023) Ingeniería en Comunicación Social de la Música Dos. Razón y Palabra Sello Editorial, GICOM, Ciudad de México.
- GALINDO Cáceres, Jesús, Guillermo Espinoza y Arturo López (1986) La Antropología Urbana y la computadora. Comunicaciones técnicas, número 425, Serie naranja, IIMAS-UNAM, México.
- GALVÁN, Hugo (2013) Rock IMPOP. El Rock mexicano en la radio Top 40. Televisa, México.
- GARCÍA, Rafael (2015) Cómo preparar con éxito un concierto o audición. Técnicas básicas para dominar el escenario. Editorial Robinbook, Barcelona.
- GARCÍA Bacca, Juan David (1990) Filosofía de la música. Anthopos, Barcelona.
- GARCÍA Flores, Raúl (1993) ¡Puro Miatote! La música, el canto y la danza entre los chichimecas del noreste. Fondo Editorial Nuevo León, Monterrey.
- GARCÍA Ledesma, Jorge (2008) El camino triste de una Música. El Blues en México y otros textos de Blues, Ediciones La Cuadrilla de la Langosta, Ciudad de México.
- GARCÍA Acosta, M^a Isabel (2011) Imagen y recepción de los Beatles en la España franquista. Una mirada analítica de su visita y del revuelo musical que crearon en nuestro país. Máster Comunicación y Cultura, Universidad de Sevilla, Sevilla.

- GARCÍA González, Abraham (2017) Periodismo musical. Una propuesta metodológica para escribir crónica de conciertos. Tesis licenciatura Periodismo, Universidad de Colima, Colima.
- GARCIA Ledesma Jorge y Paul Stankevich (2010) Blues con Sentimiento, El Angelito Editor-Lucerna Diogenis, Ciudad de México.
- GARCÍA Martínez, Chema (2005) Esto es jazz. Los 101 + 101 discos más importantes de la historia, Alianza Editorial, Madrid.
- GARDNER, Howard (1993) Arte, mente y cerebro, Paidós, Barcelona.
- GARDNER, Howard (2001) Estructuras de la mente. La Teoría de las Inteligencias Múltiples. Fondo de Cultura Económica, Bogotá.
- GAVIN, James (2018) Deep in a Dream. La larga noche de Chet Baker. Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona.
- GELLY, Dave (2017) 50 Conceptos Cruciales del Jazz. Estilos y Artistas. Editorial Blume, Barcelona.
- GERZON Linck, Jose Antonio, et al. (2011) Criminología Cultural e Rock. CriminologiaS: Discursos para a Academia. Editorial Lumen Juris, Rio de Janeiro.
- GILBERT, Jeremy & Ewan Pearson (2003) Cultura y política de la música dance. Disco, hip-hop, house, techno, drum-n bass y garaje. Paidós, Barcelona.
- GIOIA, Ted (2020) La música. Una historia subversiva. Turner Publicaciones, Madrid.
- GIOIA, Ted (2010) Blues. La música del Delta del Mississppi. Turner Publicaciones, Madrid.
- GIOIA, Ted (2002) Historia del Jazz, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

- GIOIA, Ted (2006) Canciones de amor. La historia jamás contada. Turner Publicaciones, Madrid.
- GIOIA, Ted (2013) El Canon del Jazz. Los 250 temas imprescindibles. Turner Publicaciones, Madrid.
- GIOIA, Ted (2017) Cómo escuchar Jazz. Turner Publicaciones, Madrid.
- GIOVANNETTI, Jorge L. (2001) Sonidos de condena. Sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica. Siglo Veintiuno editores, México.
- GLEASON, Toby (editor) (2016) Conversations in Jazz. The Ralph J Gleason Interviews. Yale University Press, New Haven and London.
- GOFFMAN, Erving (2006) Frame Analysis. Los marcos de la experiencia, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.
- GOLEMAN, Daniel (2000) La inteligencia emocional, Vergara, México.
- GOLUBOV, Nattie (2015) El circuito de los signos. Una introducción a los estudios culturales. Bonilla Artigas Editores-UNAM-CISEN, México.
- GOMBRICH, Ernst (1972) Arte e ilusión, Gustavo Gili, Barcelona.
- GÓMEZ, Héctor (coordinador) (2016) Estéticas del Rock. Promoción de la Cultura y de la Educación Superior del Bajío A.C., Universidad Iberoamericana León, Instituto Cultural de León, Universidad del Centro de México, Universidad Iberoamericana Puebla, León.
- GÓMEZ, Héctor (coordinador) (2017) Estéticas del Rock II. Los Siglos del Rock. Promoción de la Cultura y de la Educación Superior del Bajío A.C., Universidad Iberoamericana León, Instituto Cultural de León, Universidad del Centro de México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, León.
- GÓMEZ, Héctor (coordinador) (2018) Estéticas del Rock III. Después de las Culturas del Rock. Promoción de la Cultura

y de la Educación Superior del Bajío A.C., Universidad Iberoamericana León, Instituto Cultural de León, Universidad del Centro de México, León.

GÓMEZ, Héctor (coordinador) (2019) Ticket to ride. El cuarteto de Liverpool en los tiempos de la comunicación transmedia. Promoción de la Cultura y la Educación del Bajío, A.C., Universidad Iberoamericana, León.

GÓMEZ, Héctor y Edgar Josué García (organizadores) (2020) Hacia las Estéticas del Rock. Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Época III, Número VI, Volumen XXVI, Especial, Universidad de Colima, Colima. <https://www.culturascontemporaneas.com/articulos.htm?revista=88>

GÓMEZ Vargas, Héctor (1989) Notas para entender el lado oscuro del rock, UIA-León, León.

GONZÁLEZ Villegas, Rafael (2016) 60 años de rock mexicano. Vol. I (1956-1979). Ediciones B, México.

GONZÁLEZ Villegas, Rafael (2018) 60 años de rock mexicano. Vol. II (1980-1989). Ediciones B, México.

GONZÁLEZ Villegas, Rafael (2019) 60 años de rock mexicano. Vol. III (1990-2016). Ediciones B, México.

GOODALL, Howard (2013) Una Historia de la Música. La contribución de la música a la civilización, de Babilonia a los Beatles. Antoni Bosch Editor, Barcelona.

GOODMAN, LIZZY (2018) Nos vemos en el Baño. Neo Person, Madrid.

GRACIA Fuster, (1997) El apoyo social en la intervención comunitaria, Paidós, Barcelona.

GRANADOS Sevilla, Alan Edmundo y José Hernández Prado (coordinadores) (2016) Apreciaciones socioculturales de la música. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, Ciudad de México.

GRAUBARD, Sthepen R. (compilador) (1993) El nuevo debate sobre la inteligencia artificial, Gedisa, Barcelona.

- GREGORY, Hugo (1999) *Un Siglo de Pop. Cien años de música que cambiaron al mundo*, Blume, Barcelona.
- GREIMAS, A. J. (1983) *La Semiótica del texto*, Paidós, Buenos Aires.
- GUASCH, Óscar (1997) *Observación participante*, CIS, Madrid.
- GUZMÁN, Gerardo (2016) *La condición romántica del arte. Música, pensamiento y persistencias*. Editorial de la Universidad de La Plata, La Plata.
- GUZMÁN, José Luis (2016) *Retrofilia. 50 años de política, alucine y rock*. Editorial Grijalbo, México.
- HABERMAS, Jürgen (1987) *Teoría de la acción comunicativa* (dos tomos), Taurus, Madrid.
- HAMMERSLEY, Martyn y Paul Atkinson (1994) *Etnografía. Métodos de investigación*, Paidós, Barcelona.
- HANNA, Osseily (2015) *Música y coexistencia*. La Cifra Editorial, México.
- HARNONCOURT, Nikolaus (2006) *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Acantilado Quaders Crema, Barcelona.
- HAVERS, Richard (2014) *Blue Note. Uncompromising Expression*. Editorial Blume, Barcelona.
- HEATH, Joseph y Andrew Potter (2005) *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Santillana Ediciones Generales, Bogotá.
- HEBLE, Ajay (2012) *Caer en la que no era. Jazz, disonancia y práctica crítica*. Universidad Veracruzana, Xalapa.
- HENNION, Antoine (2002) *La Pasión Musical*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- HOBBSAWN, Eric (1999) *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Editorial Crítica, Barcelona.

- HECEL, Rudolf (2006) *The Beatles and Their Influence on Culture*. Department of English and American Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, Brno.
- HEILE, Björn, Peter Elsdon, Jenny Doctor (editors) (2016) *Watching Jazz Encounters with Jazz Performance on Screen*. Oxford University Press, New York.
- HENNION, Antoine (2002) *La pasión musical*. Editorial Paidós, Barcelona.
- HESMONDHALGH, David (2015) *Por qué es importante la música*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- HIDALGO Toledo, Jorge Alberto et al (2021) *Transformaciones mediáticas y comunicacionales en la era postdigital*. RIA Editorial, AMIC, Ciudad de México.
- HOUD É, Olivier, et al. (2003) *Diccionario de Ciencias Cognitivas*, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- HUIZINGA, Johan (2007) *Homo Ludens*. Alianza editorial, Madrid.
- ITURBIDE, Graciela y Federico Rubli (2021) *Yo estuve en Avándaro. Cincuenta años. El Festival que Silencio a México*, Trilce Ediciones, Ciudad de México.
- INZÚA, Víctor (2005) *La vida de los organilleros. Tradición que se pierde*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México.
- JACOBS, Arthur (1991) *Breve historia de la música occidental*. Monte Avila Editores, Caracas.
- JONES, Leroi (2013) *Black Music. Free Jazz y Conciencia Negra 1959-1967*. Caja Negra Editorial, Buenos Aires.
- JONES, Leori (2002) *Blues People. Negro Music in White America*. Harper Perennial, New York.
- JOSÉ, Eduard (1984) *Jazz*. Parramón Editores, Barcelona.
- KÚHN, Clemens (1992) *Tratado de la forma musical*. Editorial Labor, Barcelona.

- KYROU, Ariel (2006) *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*. Traficantes de sueños, Madrid.
- LABELLE, Brandon (2010) *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*. The Continuum International Publishing Group Inc., New York.
- LARKIN, Philip (2004) *All What Jazz. Escritos sobre Jazz 1961-1971*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- GUZMÁN Ramirez, Haydée, LARREA, Juan José (editores) (2023) *Nueva Teoría Estratégica. Reflexiones, metodologías, investigaciones y casos desde la Comunicación*. DIRCOM, Primera edición, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- LATHAM, Alison (2008) *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Fondo de Cultura Económica, México.
- LEADBEATER, Charles (2010) *Cloud Culture. The future of global cultural relations*. Counterpoint, London.
- LEVI STRAUSS, Claude (2002) *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- LEVITIN, Daniel J. (2014) *El Cerebro Musical. Seis canciones que explican la evolución humana*. RBA libros, Barcelona.
- LITTLE, David (2016) *Cómo ganarse la vida con la música. Todas las técnicas y estrategias de Marketing y promoción para alcanzar el éxito*. Redbook Ediciones, Barcelona.
- LIZÁRRAGA Cuevas, Pedro (2012) *El Aprendizaje de la Música*. Universidad Veracruzana, Facultad de Música, Cuernavaca.
- LOBALBO, Benedetta (editora) (2015) *Palabra de Músico. Citas, ocurrencias y píldoras de sabiduría*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- LÓPEZ, Julio (1988) *La música en la postmodernidad. Ensayo de Hermenéutica Cultural*. Editorial Anthropos, Barcelona.
- LÓPEZ, Paco (2020) *Cartografía sonora. Una mirada a la historia del rock en Cuernavaca, 1962-2006*. Editorial Libertad bajo palabra., Ciudad de México.

- LÓPEZ, Julio (1984) *La música de la Modernidad* (De Beethoven a Xenakis). Editorial Anthropos, Barcelona.
- LÓPEZ Moya, Martín de la Cruz (2017) *Caleidoscopio Sonoro. Músicas urbanas en Chiapas*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Universidad Nacional de Chiapas, Juan Pablos Editor, San Cristóbal de las Casas.
- LÓPEZ Rodríguez, Javier María (2018) *Del colapso tonal al arte sonoro. Un recorrido por la música contemporánea*. Punto de vista editores, Madrid.
- LÓPEZ-YARTO Elizalde, Luis (1997) *Dinámica de grupos*, Desclee de Broker, Bilbao.
- LORENZ Sorgner, Stefan and Oliver Furbeth (editors) (2010) *Music in German Philosophy. An Introduction*. The University of Chicago Press, Chicago.
- LYONS, William (1993) *Emoción*, Anthropos, Barcelona.
- LYNSKEY, Dorian (2011) *33 revoluciones por minuto. Historia de la canción protesta*. Ediciones Malpaso, Barcelona.
- MACÍAS, Norma y Diana Cardona (2007) *Comunicometodología*, UIC, México.
- MALACARA Palacio, Antonio (2019) *Enciclopedia Fonográfica. Atlas del Jazz en México 1, A/E*. Editorial Taller de Creación Literaria, Líneas y versos para incitar al vuelo, Ciudad de México.
- MALACARA Palacio, Antonio (2020) *Enciclopedia Fonográfica. Atlas del Jazz en México 2, F/J*. Editorial Taller de Creación Literaria, Líneas y versos para incitar al vuelo, Ciudad de México.
- MALACARA Palacio, Antonio (2016) *Atlas del Jazz en México. Taller de creación literaria y Star/Pro diseño y producción*, Ciudad de México.
- MALACARA Palacio, Antonio (2012) *Sub Versión de los hechos. 200 Bandas de Jazz*, CNCA-Delegación Atzacapotzalco-Music Frontiers-El Convite- Musitec, Ciudad de México.

- MALACARA Palacio, Antonio (2009) Eugenio Toussaint. Las tangentes, el jazz y la academia, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo-Instituto Politécnico Nacional-Sistema Educativo Descartes-CNCA-Music Life-Universidad Veracruzana-Music Frontiers,
- MALACARA Palacio, Antonio (2007) Juan José Calatayud. Modelo para Amar, Instituto Veracruzano de Cultura-Ayuntamiento Constitucional de Córdoba-Restaurante Br New Orleans-Music Frontiers, Ciudad de México.
- MALACARA Palacios, Antonio. (2005) Catálogo casi razonado del Jazz en México, Angelito, Ciudad de México.
- MALACARA Palacio, Antonio (2001) Catálogo Subjetivo y Segregacionista del Rock Mexicano, CONACULTA/FONCA, México.
- MALACARA Palacio, Antonio (Coordinador) (2008) Viaje al fondo del Jazz. Coloquio-Memoria, Delegación Coyoacán-Universidad Autónoma de Baja California-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Ciudad de México.
- MALBRÁN, Silvia (2007) El oído de la mente. Akal, Madrid.
- MALSON, Lucien (2008) Los maestros del jazz. Alba Editorial, Barcelona.
- MARC, Edmond y Dominique Picard (1992) La interacción social, Paidós, Barcelona.
- MARCUS, Greil (2014) La historia del rock and roll en 10 canciones. Editorial Contra, Barcelona.
- MARLEY, Brian and Mark Wastell (editores) (2005) Blocks of consciousness and the unbroken continuum. Sound 323, London.
- MARSALIS, Wynton y Geoffrey C. Ward (2012) Jazz. Cómo la música puede cambiar tu vida, Espasa Libros, Barcelona.

- MARTÍ, Joan Maria (2014) *Ser Músico y disfrutar de la vida. Una guía práctica sobre el músico y la vida que le rodea*. Ediciones Robinbook, Barcelona.
- MARTÍNEZ Hernández, Laura (2013) *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. UIA Puebla, Puebla.
- MARTÍNEZ Zapata, Jorge (2014) *La Música es así*. Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí.
- MARTÍNEZ Zapata, Jorge (2000) *Razonamiento técnico de la invención musical espontánea*. Editorial Ponciano Arriaga, Instituto de Cultura de San Luis Potosí, San Luis Potosí.
- MARTEL, Frédéric (2010) *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, Taurus, México.
- MANERO Brito, Roberto (1992) *La novela institucional del socioanálisis*, COLOFÓN, México.
- MANZANO, Alberto (selección, traducción) (2010) *Aforismos, dichos y refranes del rock*, Ediciones Hiperión, Madrid.
- MANZANO Alonso, Miguel (2009) *Escritos Dispersos sobre Música Popular de Tradición Oral*. Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de Artes Tradicionales, Madrid.
- MASLOW, Abraham (1990) *La personalidad creadora*. Kairos, Barcelona.
- MATTHEWS, Wade (2012) *Improvisando. La libre creación musical*. Turner Publicaciones, Madrid.
- MATTHEWS, Wade (2022) *El instrumento musical. Evolución, gestos y reflexiones*. Turner Publicaciones, Madrid.
- MATURANA R., Humberto (1997) *Emociones y lenguaje en educación y política*. Dolmen, Santiago
- MATURANA, Humberto y Susana Bloch (1996) *Biología del emocionar y Alba emoting*, Dolmen, Santiago de Chile.

- MAZA Bustamante, Verónica (2009) *Sinfonía del placer. Lo que nos enseña la música en el sexo y viceversa*. Editorial Turner de México, Ciudad de México.
- MAZZOLA, Guerino y Paul B. Cherlin (2009) *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz. Towards a Theory of Collaboration*, Springer-Verlag, Berlin Heidelberg.
- MCCARTHY Draper, Maureen (2002) *La naturaleza de la música. Un camino para el bienestar interior*. Editorial Paidós, Barcelona.
- McDONALD, D. (1969) *La industria de la cultura*, Alberto Corazón, Madrid.
- McNAIL, Legs y Gillian McCain (2017) *Por favor márame. La historia oral del Punk*, Libros Crudos, Madrid.
- MEAD, George Herbert (1968) *Espíritu, persona y sociedad*, Paidós, Buenos Aires.
- MEEKER, David (2004) *Jazz on the Screen. A Jazz and Blues Filmography*. Talisman Books, London.
- MERCADO, Alex (2018) *Arte, Consciencia y Vida. Aforismos Cuánticos*. Ciudad de México.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1994) *Fenomenología de la Percepción*, Ediciones Península, Barcelona.
- MENDÍVIL, Julio (2016) *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Editorial Gourmet Musical.
- MENDOZA, Vicente T. (1974) *El corrido mexicano*. Fondo de Cultura Económica, México.
- MENDOZA, Vicente T. (1984) *Lírica infantil de México*. Fondo de Cultura Económica, México.
- MENDOZA, Vicente T. (1988) *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. Fondo de Cultura Económica, México.

- MENDOZA Huerta, Yasbil Yanil Berenice (2013) La influencia de la Lingüística en la Etnomusicología en México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- MIEGE, B., P. Pajon y J. Salaün (1986) L'industrialisation de l'audiovisuel, Res Babel, París.
- MILKOWSKY, Bill (2007) Jaco Pastorius. La extraordinaria y trágica vida del mejor bajista del mundo, Alba Editorial, Barcelona.
- MITSCHERLICH, A. (1983) Fundamentos del comportamiento colectivo, Alianza, Madrid.
- MOLES, Abraham (1976) Teoría de la información y percepción estética, Júcar, Madrid.
- MOLES, Abraham y Elizabeth Rohmer (1983) Teoría de los actos, Trillas, México.
- MOLINA Radamés y Daniel Ranz (2000) Cosmos y Música en la Antigüedad. Editorial Paidós, Barcelona.
- MONCADA García, Francisco (1995) Teoría de la Música. Ediciones Framong, México.
- MORA, María Elvira y Clara Inés Ramírez (2021) La música de la colonia a la independencia. Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Ciudad de México.
- MORENO Rivas, Yolanda (1979) Historia de la música popular mexicana. Alianza editorial y CNCA, México.
- MORENO Rivas, Yolanda (1990) Historia mínima de la música clásica mexicana. Editorial Patria, México.
- MORIN, Edgar (1996) Introducción al pensamiento complejo, Gedisa, Barcelona.
- MORRIS, Charles (1962) Signos, lenguaje y conducta, Losada, Buenos Aires.
- MOZART, Wolfgang Amadeus (1992) Don Juan. Ediciones Cátedra, Madrid.

- MUGGIATI, Roberto (1974) Rock, el grito y el mito: la música pop como forma de comunicación y contracultura, Siglo XXI editores, México.
- MUÑOZ Vélez, René Javier (2019) Actores digitales y procesos de afección en los ensamblajes del musicar en Tijuana: Un estudio en tres movimientos. Tesis doctorado Estudios Culturales, Colegio de la Frontera Norte, Tijuana.
- MUSITU, Ochoa G., J. Herrero Olaizola, L. Cantera Espinosa, y M. Montenegro Martínez (2004) Introducción a la Psicología Comunitaria. Ediciones UCO, Barcelona.
- MYERS, Marc (2018) Anatomía de la canción. Historia oral de 45 temas que transformaron al rock, al r&b el pop. Malpaso Ediciones, Barcelona.
- NEGROPONTE, Nicholas (1996) Ser digital, Atlántida-Océano, México.
- NETTL, Bruno y Melinda Russell (editores) (2004) En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical. Editorial Akal, Madrid.
- O'NEILL, Andrew (2018) La Historia del Heavy Metal. Blackie Books, Barcelona.
- OCHOA Serrano, Álvaro y Herón Pérez Martínez (2000) Cancionero Michoacano 1830-1940. El Colegio de Michoacán, Zamora.
- OCHOA Serrano, Álvaro (1994) Mitote, Fandango y Mariacheros. El Colegio de Michoacán y El colegio de Jalisco, Zamora.
- OLMOS Aguilera, Miguel (coordinador) Etnomusicología y Globalización. Dinámicas cosmopolitas de la música popular. El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 2020.
- ORDINALS, Joan (1988) Música Electrónica. Questio, Montena Aula, Madrid.
- ORIO, Ramón (2015) Música Alternativa. Auge y Caída (1990-2014). Editorial Milenio, Lleida.

- ORTIZ, Alfredo y Armando Zenteno (2015) Los auténticos intocables. Historia del Rock and Roll en Toluca. Edición de autor, Toluca.
- OROZCO Bernáldez, Gabriel (2010) Don Nacho. El coleccionismo musical como instrumento para la preservación de la identidad, la memoria y el patrimonio. Tesis para obtener el grado de Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural, CONACULTA, UdeG, Guadalajara.
- OSBORNE, Charles (1985) Cómo disfrutar de la Opera. Guía práctica para apreciar el gran espectáculo de nuestro tiempo. Editorial Gedisa, Barcelona
- OSEGUERA Parra, David (2013) Sones, corridos y canciones. Perfil musical de Colima, Plaza y Valdés Editores, México.
- OTTOMANO, Héctor Osvaldo (2015) La escala musical y el átomo. Su relación con la ley ondulatoria Universal, la música con sus mismas leyes. Edición de autor.
- PAKMAN, Marcelo (compilador) (1997) Construcciones de la experiencia humana (dos volúmenes), Gedisa, Barcelona.
- PAROUTY, Michel (1990) Mozart, amado de los dioses. Aguilar Universal, Madrid.
- PAULO, Joaquim y Julius Wiedemann (editores) (2015) Jazz Covers. Taschen, Colonia.
- PEÑA Vélez, Diana Selená (2019) Memoria del Festival Internacional ColimaJazz. Niveles de gestión: aciertos y errores en sus cinco ediciones. Tesis maestría Promoción y Desarrollo Cultural, Escuela de Artes Plásticas “Rubén Herrera”, Universidad Autónoma de Coahuila. Saltillo.
- PÉREZ, Rafael Alberto (2008) Estrategias de comunicación, Ariel Comunicación, Barcelona.
- PÉREZ, Rafael Alberto y Sandra Massoni (2009) Hacia una Teoría General de la Estrategia. El cambio de paradigma en el comportamiento humano, la sociedad y las instituciones. Ariel Comunicación, Barcelona.

- PÉREZ, Rafael Alberto (2018) *Estrategar. Vivir la estrategia*. Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Buenos Aires.
- PÉREZ Monfort, Ricardo (2023) *Intervalos. Ambientes y música popular durante el inquieto siglo XX mexicano*. Fondo de Cultura Económica, Breviarios, Ciudad de México.
- PETERS, Gary (2009) *The Philosophy of improvisation*. University of Chicago Press, Chicago.
- PEYRATS Lasuén, Pilar (2014) *Jazzuela. El Jazz en Rayuela*, la novela de Julio Cortázar. Corre la voz, Barcelona.
- PAHLEN, Kurt (1989) *Nueva síntesis del saber musical*. EMECE, Buenos Aires.
- PANTOJA, Jorge (coordinador) (2013) *Rupestre, el libro*. Ediciones Imposible, México.
- PARDO, José Luis (2016) *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- PARSONS, Talcott (1968) *La estructura de la acción social*, Guadarrama, Madrid.
- PILLAI, Nicolas (2017) *Jazz as visual language. Film, Television and Dissonant Image*. I.B.Tauris & Co. Ltd, London and New York.
- PIRFANO, Íñigo (2014) *Inteligencia Musical*. Plataforma Editorial, Barcelona.
- POLO, Magda (2008) *La Estética de la Música*. Editorial UOC, Barcelona.
- POWELL, John (2017) *Why We Love Music*. John Murray Publishers, London.
- PUJADAS Muñoz, Juan José (1992) *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*, CIS, Madrid.
- QUIGNARD, Pascal (1998) *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. E Pub, Barcelona.
- RADIGALES, Jaume (2008) *La música en el cine*. Editorial UOC, Barcelona.

- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos. (2011) *Cantar a los narcos. Voces y versos de narcocorrido*. Editorial Planeta México, Ciudad de México.
- RAWLNS, Robert y Nor Eddine Bahha (2005) *Jazzology. The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*. Hal-Leonard Corporation, Cheltenham.
- RONDÓN, César Miguel (2007) *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Ediciones B, Venezuela S. A. Tercera edición, Colombia.
- RESÉNDIZ Núñez, Daniel (2008) *El rompecabezas de la ingeniería. Por qué y cómo se transforma el mundo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- REYNOLDS, Simon (2012) *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Caja Negra Editora, Buenos Aires.
- REYNOLDS, Simon (2015) *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Caja Negra Editora, Buenos Aires.
- REYNOLDS, Simon (2016) *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*. Psicodelia, postpunk, Caja Negra Editora, Buenos Aires.
- REYNOSO, Carlos (2007) *Antropología de la Música. De los Géneros tribales a la globalización. Volumen 1. Teorías de la Simplicidad*. Editorial SB, Buenos Aires.
- REYNOSO, Carlos (2007) *Antropología de la Música. De los Géneros tribales a la globalización. Volumen 2. Teorías de la Complejidad*. Editorial SB, Buenos Aires.
- RHEINGOLD, Howard (1994) *Realidad virtual*, Gedisa, Barcelona.
- RHEINGOLD, Howard (1996) *La comunidad virtual*, Gedisa, Barcelona.
- RHEINGOLD, Howard (2004) *Multitudes Inteligentes. La próxima revolución social*, Gedisa, Barcelona.

- RHODES, James (2016) Instrumental. Memorias de música, medicina y locura. Blakies Books, Barcelona.
- RIVERA, Leidi, José Manuel Vargas y Rocío Rodríguez (coordinadores) (2009) Reflexiones desde abajo/sobre la promoción cultural en México II, Editorial Endora, México.
- RIVERA Magos, Sergio (2015) Consumos y usos sociales juveniles de música en la era digital: los jóvenes consumidores de música de la Zona Metropolitana de Querétaro. Tesis doctorado Ciencias de la Comunicación, Departamentos de Ciencias de la Comunicación 1, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.
- ROMERO Fillat, Josep M. (2011) M de Música. Del oído a la alquimia emocional. Alba Editorial, Barcelona.
- RONDÓN, César Miguel (2017) El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano. Turner Publicaciones, Madrid.
- ROWELL, Lewis (1990) Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos. Editorial Gedisa, Barcelona.
- RUSSELL, Ross (2005) Bird. Biografía de Charlie Parker, Ediciones B, Barcelona.
- SACKS, Oliver (2010) Musicofilia. Relatos de la Música y el Cerebro. Editorial Anagrama, Barcelona.
- SARDÁ Rico, Esther (2015) En forma: ejercicios para músicos. Paidós, Barcelona.
- SALDIVAR Gabriel (1934) Historia de la Música en México. Época precortesiana y colonial, Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México.

- SCHAEFFER, Pierre (1988) Tratado de los objetos musicales. Alianza editorial, Madrid.
- SCHRAMM, Wilbur y Donald F. Roberts (editores) (1974) The process and Effects of Mass Communication, University of Illinois Press, Urbana
- SCHWARTZ, Howard y Jerry Jacobs (1984) Sociología cualitativa, Trillas, México.
- SCIPIONE Ferrero, Carlo (1989) Eros. En los cinco sentidos, Grijalbo, Barcelona.
- SERNA, Justo y Alejandro Lillo (2014) Young Americans. Las culturas del rock 1951-1965. Punto de vista Editores, Silex Ediciones, Madrid.
- SHANNON, Alicia Marie (2013) La teoría de las inteligencias múltiples en la enseñanza del español. Master Universitario en Lengua y Cultura Española, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- SEABROOK, John (2019) La fábrica de canciones. Cómo se hacen los hits. Reservoir Books, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona.
- SEARLE, John (1980) Actos de habla, Cátedra, Barcelona.
- SEGELL, Michael (2015) El cuerno del diablo. La Historia del saxofón, de la novedad escandalosa al rey de lo cool. Editorial Paralelo, México.
- SHANET, Howard (1988) Método de lectura musical. Iniciación a la música. Editorial Taurus, Madrid.
- SHAPIRO, Peter (2014) La historia secreta del Disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile. Caja Negra, Buenos Aires.

- SHELDRAKE, Rupert (1990) La presencia del pasado. Resonancia mórfica y hábitos de la naturaleza, Kairós, Barcelona.
- SHIFRES, Favio y María Inés Burcet (coordinadores) (2013) Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- SHIBUTANI, Tamotsu (1970) Sociedad y Personalidad, Paidós, Buenos Aires.
- SHIRKY, Clay (2010) Excedente cognitivo. Creatividad y generosidad en la era conectada, Ediciones Deusto, Barcelona.
- SHUKER, Roy (2005) Understanding Popular Music, Routledge, London.
- SIDRAN, Ben (2018) Talkin Jazz. Una historia oral. Letra Sudaca Ediciones, Mar del Plata.
- SIEGMEISTER, Elie (1987) Música y Sociedad. Siglo Veintiuno Editores, México.
- SMALL, Christopher (1980) Música. Sociedad. Educación. Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación. Editorial Alianza, CNCA, México.
- SMITH, Marc A. y Peter Kollock (editores) (2003) Comunidades en el ciberespacio, Editorial UOC, Barcelona.
- STEFANI, Gino (1987) Comprender la Música. Paidós, Barcelona
- STEVENSON, Nick (1998) Culturas mediáticas. Teoría social y comunicación masiva, Amorrortu, Buenos Aires.

- SUTHERLAND, Roger (1994) *New perspectives in music*. Sun Taver Fields, London.
- SZWED, John F. (2000) *Jazz 101. A Complete Guide to Learning and Loving Jazz*. Hachette Books Group, New York.
- STANLEY, Bob (2015) *Yeah! Yeah! Yeah! La historia del pop moderno*. Turner Noema, Madrid.
- STORTINI Sabor, Luis (2010) *Inteligencia emosocial. Conoce tus emociones y las de los demás para vivir mejor*. Editorial Océano, Barcelona.
- SUNKEL, Guillermo (coordinador) (1999) *El consumo cultural en América Latina*, Convenio Andrés Bello, Bogotá.
- SVENONIUS, Ian (2015) *Estrategias sobrenaturales para montar un grupo de rock*. Blakie Books, Barcelona.
- TAPSCOTT, Don y Anthony D. Williams (2007) *Wikinomics. La nueva economía de las multitudes inteligentes*, Paidós, Barcelona.
- TETETLA Ramos Daniel (2016) *El proceso de socialización en la institución social del jazz. Aproximaciones sobre la Ciudad de México*. Tesis licenciatura Sociología, FES Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México, México
- TETETLA Ramos Daniel (2019) *Las prácticas educativas del jazz como institución imaginaria social*. Tesis maestría Pedagogía, Ciudad Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, México
- TOCH, Ernst (1985) *La Melodía*. Editorial Labor, Barcelona.
- TOOP, David (2016) *Resonancia Sinistra. El oyente como médium*. Caja Negra Editora, Buenos Aires.

- TORRES Osuna, Cristian Daniel (2017) *Músicos independientes mexicanos y sus facetas socioeconómicas. De la creación al concierto en vivo*. Universidad Autónoma de Sinaloa, Ciudad de México.
- TURRENT, Lourdes (1993) *La conquista musical de México*. Fondo de Cultura Económica, México.
- VARELA, Francisco (1990) *Conocer*, Gedisa, Barcelona.
- VARGAS, Herom, y Tanius Karam (editores) (2015) *De norte a sur. Música popular y ciudades en América Latina. A apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones*. Gobierno del Estado de Yucatán, Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán, Mérida.
- VARGAS Reynoso, José Manuel (coordinador) (2011) *Reflexiones desde abajo/sobre la promoción cultural en México III*, Barra Nacional de Promotores Culturales 3D2 A. C., México
- VAZQUEZ, Roberto (2000) *Rock Progresivo*. Editorial Rock y Letras, México.
- VELASCO García, Jorge H. (2013) *El canto de la Tribu*. Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y Artes, México.
- VELÁZQUEZ, Ana (2013) *Cómo vivir sin dolor si eres músico. La Mejor postura. Técnicas y ejercicios para alcanzar una mejor calidad musical evitando dolores y lesiones*. Editorial Robinbook, Barcelona.
- VELÁSQUEZ Puerta, Sandra (2015) *De los Andes al Caribe. La diversidad de la industria de la música en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, Manizales.
- VIAN, Boris (2016) *Escritos de Jazz*, EpubLibre, <https://www.epublibre.org/>

- VISKONTAS, Indre (2019) *How music can make you better*. Chonicle Books, San Francisco.
- VIERA, Merarit (2015) *Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana*. Abismos casa editorial y Seminario de investigación en juventud, Tijuana.
- WAGENSBERG G, Jorge (1994) *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Tusquets, Barcelona.
- WAGENSBERG, Jorge (2007) *El gozo intelectual. Teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*, Tusquets, Barcelona.
- WALD, Elijah (2010) *The Blues. A very short Introduction*. Oxford University Press, New York.
- WATZLAWICK, Paul et al. (1971) *Teoría de la comunicación humana*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires.
- WATSON, Ben (2004) *Derek Bailey and the story of free improvisation*. Verso, London.
- WERNER, Kenny (1996) *Effortless Mastery. Liberating the master musician within*. Jamey Aebersold Jazz, Inc., New Albany.
- WILLIAMS, Martín (1990) *La tradición del jazz*. Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid.
- WILSON, Carl (2016) *Música de mierda. Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasisismo y los prejuicios en el pop*. Blackie Books, Barcelona.
- WITT, Stephen (2016) *Cómo dejamos de pagar por la música. El fin de una industria, el cambio de siglo y el paciente cero de la piratería*. Contra Ediciones, Barcelona.
- WOLF, Johannes (1965) *Historia de la Música*. Editorial Labor, Barcelona.

- WOLTON, Dominique (1995) *Elogio del gran público*, Gedisa, Barcelona.
- WOMACK, Kenneth y Todd F. Davis (2006) *Reading The Beatles. Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab hour*. State University of New York Press, Albany.
- YÚDICE, G. (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona.
- YUS, Francisco (2010) *Ciberpragmática 2.0. Nuevos usos del lenguaje en Internet*, Ariel Letras, Barcelona.
- ZALLO, Ramón (1991) *El mercado de la cultura*, Gakoa Liboruak, Navarra.
- ZIMBALDO, Ariel (compilador) (2015) *Musicoterapia. Perspectivas Teóricas*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- ZOLOV, Eric (2002) *Rebeldes con causa. La contracultural mexicana y la crisis del estado patriarcal*. México. Editorial Norma, México.
- ZUCKERMANN, Alberto y Susana Ostolaza (2014) *El Jazz en el Palacio de Bellas Artes (1962-2011)*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Ciudad de México.
- ZUCKERMANN, Alberto (2022) *El jazz en la Ciudad de México, 1960-1969*. Fondo de Cultura Económica, Breviarios, Ciudad de México.

Comuniconomía del Jazz en México
se terminó de imprimir en el mes de abril de 2024
en los talleres de
Litográfica Ingramex, S.A. de C.V.
Centeno No. 162-1, Col. Granjas Esmeralda
C.P. 09810, Ciudad de México