



Universidad de Guanajuato

Departamento de Arquitectura, Arte y Diseño

Maestría en Artes

Trabajo de titulación en modalidad de tesis, que para obtener el grado de
Maestro en Artes

**Aproximación al panorama evolutivo,
de la música basada en la improvisación:
Algunos factores que intervienen en el desarrollo
del jazz y la improvisación libre en
la ciudad de Guanajuato.**

Presenta:

Alejandra Ramírez Gutiérrez



Universidad de Guanajuato

Departamento de Arquitectura, Arte y Diseño

Maestría en Artes

Trabajo de titulación en modalidad de tesis, que para obtener el grado de
Maestro en Artes

**Aproximación al panorama evolutivo,
de la música basada en la improvisación:**

**Algunos factores que intervienen en el desarrollo
del jazz y la improvisación libre en
la ciudad de Guanajuato.**

Presenta:

Alejandra Ramírez Gutiérrez

Dirección de Tesis:
Dr. Alma Pineda Almanza

Asesores:
Dr. Roberto Morales Manzanares
Dr. Javier González Compeán

Índice

INTRODUCCIÓN	4
PLANTEAMIENTO	4
CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	
1.1. EL ARTE Y EL ARTISTA	13
1.2. LA MÚSICA Y EL MÚSICO	18
1.3. LA IMPROVISACIÓN MUSICAL	21
1.4. LA IMPROVISACIÓN EN EL JAZZ	25
1.5. LA IMPROVISACIÓN LIBRE	27
1.5.1 Composición espontánea	39
1.5.2 Improvisación experimental	39
1.5.3 “Noise”	39
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO I	40
CAPITULO II. EL JAZZ	
2.1. APROXIMACIÓN HISTORICA AL JAZZ	44
Factores que han intervenido en su desarrollo evolutivo	
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO II	73
CAPÍTULO III. EL JAZZ EN MÉXICO	
3.1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL JAZZ EN MÉXICO	75
Factores que han intervenido en su desarrollo evolutivo	
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO III	96
CAPÍTULO IV. FACTORES QUE INTERVIENEN EN EL DESARROLLO DE LA MÚSICA BASADA EN LA IMPROVISACIÓN	
4.1. APROXIMACIÓN AL PANORÁMA ACTUAL DEL JAZZ, EN LA CIUDAD DE GUANAJUATO	99
4.2. PANORAMA ACTUAL DE LA MÚSICA BASADA EN LA IMPROVISACIÓN, EN LA CIUDAD DE GUANAJUATO	108
CONCLUSIONES GENERALES	118
FUENTES DOCUMENTALES	123

INTRODUCCIÓN

Este documento es el resultado de la investigación que nace a partir de la observación de un fenómeno social que se ha venido desarrollando desde hace varios años en la ciudad de Guanajuato, y con la necesidad de identificar, tanto los elementos, como los procesos que intervienen en el desarrollo de la música basada en la improvisación, como lo es el jazz y la improvisación libre, para con ello, poder contribuir al desarrollo evolutivo de esta música, por lo que esta investigación, no solo va dirigida a personas inmersas en la labor teórico-musical y científica, sino, también a los propios músicos interesados en realizar su aportación a este tipo de creación musical.

Este documento servirá como guía para aquellos que estén interesados en realizar investigaciones, particularmente etnográficas, y aunque no sean en el área de música, es un ejemplo de los pasos que pueden seguirse para obtener resultados a partir de la observación participante, así como de la investigación documental y registro de actividades.

De igual forma, se pretende que el documento sirva para aquellos que estén interesados en los procesos sociales asociados a las actividades artísticas, y particularmente, a los que pretendan realizar investigaciones en torno al jazz o la improvisación libre. La investigación se realiza para la ciudad de Guanajuato, pero ello no se limita a esta espacialidad en específico, sino que puede ser utilizado como base, para otras investigaciones sobre el género, en otro contexto.

En la primera parte del documento se encuentra el planteamiento de lo que se quiere conocer, principalmente, los factores que intervienen en el desarrollo de la música basada en la improvisación en la ciudad de Guanajuato, haciendo notar las razones por las que se ha elegido este tema y los objetivos que se pretenden obtener con esta investigación, en investigaciones posteriores, así mismo, se hace el planteamiento de una hipótesis, que ha servido de arranque para la búsqueda de la información y elección de la metodología que se utilizó.

El documento está compuesto por cuatro capítulos, el primero es un acercamiento a la comprensión teórica de la música basada en la improvisación, el segundo capítulo es una aproximación histórica del jazz, desde sus inicios en Estados Unidos, destacando los principales elementos que propiciaron su evolución, y transformación en géneros y estilos. El tercer capítulo es una revisión histórica del jazz en México, destacando, a través del conocimiento obtenido de entrevistas realizadas por el saxofonista y teórico Alain Derbéz, los factores que han intervenido en el desarrollo evolutivo del jazz en México. El cuarto capítulo es la aplicación y análisis de entrevistas, que son realizadas a un grupo de músicos, de diversos niveles de profesionalidad, donde dan su opinión acerca de cuáles son los elementos que interviene en el desarrollo de la música basada en la improvisación, haciendo especial énfasis en lo que sucede en la ciudad de Guanajuato, para, con la obtención de los resultados obtener las conclusiones necesarias que responden a la hipótesis planteada en una primera fase de la investigación.

PLANTEAMIENTO

La improvisación como creación musical corresponde a una representación artística resultante de la evolución del arte. Actualmente dentro del jazz y la improvisación libre, la actividad improvisatoria corresponde a la creación compositiva de obras instantáneas. Con respecto a la evolución del arte, sabemos que históricamente los valores estéticos que caracterizan una obra artística han ido transformándose al grado de llegar a ser lo que antes no podían ser. Por ejemplo, en el pasado uno de los valores estéticos era la perdurabilidad de la obra, cuando actualmente en el jazz y la improvisación libre lo característico es la fugacidad de esta.

La improvisación, al ser una creación artística, nace de la aprensión del músico de su entorno y de su propia interioridad para darle forma a lo que intenta expresar.

A pesar de que la música de improvisación le ofrece al músico, que es ante todo un artista, la posibilidad de expresarse libremente, de crear obras artísticas nuevas, con las técnicas y recursos existentes, o incluso inventando sus propias técnicas, satisfaciendo de esta forma su necesidad creativa de expresión, actualmente en la ciudad de Guanajuato, Guanajuato la cantidad de músicos que optan por llevar a cabo su desarrollo musical con estas bases es un número muy reducido, en relación al gran número de músicos que realizan otras actividades, lo cual me hace pensar que existe alguna problemática o limitación, ya sea exterior o interior del propio músico, que le evita acercarse a esta actividad, o que incluso, en algunas ocasiones lo aleja de ella.

El análisis tiene una delimitación temporal actual, abarcando los años 2015 al 2017. Se elige la ciudad de Guanajuato para realizar el estudio de una aproximación al panorama evolutivo de la música basada en la improvisación (jazz y música libre), realizando un acercamiento al entendimiento de las limitaciones existentes para el desarrollo de esta actividad, para ello, se han tomado como indicadores diversos sucesos observados durante varios años, prácticas que van en torno a la actividad improvisatoria, uno de ellos es que a pesar de la existencia de esta forma de creación musical, en esta ciudad, la cantidad de músicos dedicados a la práctica de ello es muy reducida, lo cual pareciera indicar que existen situaciones que impiden el acercamiento de más músicos a este género, y por lo tanto se limita el desarrollo de esta práctica, e incluso, se puede observar que los músicos jóvenes que realizaban estas actividades, han comenzado a alejarse de ella, y no han tenido una continuidad en el desarrollo y aprendizaje improvisatorio.

Aunado a esta observación están algunas preguntas realizadas por otros improvisadores locales, y no locales, que han tenido la oportunidad de acudir a la ciudad a ampliar su panorama de creación musical con diversas personas, como: ¿No existe otro lugar donde se pueda tocar esta música?, ¿No hay más músicos con los que se pueda practicar la música libre?, otro tipo de preguntas, por parte del personal de un bar donde se dio la oportunidad de realizar una sesión de improvisación libre: ¿Pueden tocar otro tipo de repertorio?, o, ¿Pueden tocar algo más conocido?

Esto podría tratarse de una faceta estática en la evolución musical, con base en la improvisación, pues el improvisador se ocupa de la creación continua de obras, con la característica de procurar ser siempre innovadoras, respondiendo a la labor principal de cualquiera que pueda considerarse artista: *“nuestro deber es crear la belleza de nuestro tiempo”*¹. Esta es la actividad del improvisador,

¹ Valdivia, Benjamín. *“Artes en el siglo XXI”*. Seminario de estética y filosofía del arte. 10 de octubre 2016

principalmente en la música libre, él, se ocupa siempre de desarrollar obras artísticas correspondientes a la actualidad, a sus vivencias y a su entorno, al tratarse de una actividad que debe estar en constante evolución, logra plasmar lo que antes no ha podido ser plasmado y en este sentido corresponde a una actividad necesaria para el desarrollo musical.

Se aborda la investigación en torno a la improvisación en el jazz y en la música libre, pues ambas actividades son realizadas por algunos músicos en la ciudad de Guanajuato, con sus respectivos estilos, y se toma en cuenta que la inserción de la improvisación libre en la improvisación en el jazz (como algunas agrupaciones contemporáneas, nacionales e internacionales, han hecho), abre la brecha hacia un gran paso evolutivo dentro de este último, además de ello, todos los músicos que son entrevistados, que pertenecen al grupo de expertos en México, realizan ambas actividades (improvisación en jazz e improvisación libre), lo que supone que la unión de estas dos actividades, que podrían parecer distintas se vuelven complementarias.

Se realiza este análisis con el objetivo de generar un acervo documental para el entendimiento de una actividad situada, y afectada, positiva o negativamente, directamente por su entorno sociocultural, con la finalidad de que este documento resulte de utilidad para el posible desarrollo posterior del tema y resulte ser una fuente de referencia, como ejemplificación del proceso metodológico de la investigación en las artes, específicamente en la música. Es una referencia que ejemplifica el desarrollo de la investigación etnográfica, por medio del proceso de captura de datos mediante la metodología cualitativa de empleo de entrevistas e historias de vida, y de la metodología cualitativa de observación participante, así como el análisis de bases documentales.

Para ello, tenemos tres objetivos específicos:

- 1: El documento resultante de esta investigación pretende arrojar resultados que nos remitan al entendimiento de situaciones que influyen en los procesos creativos.
- 2: Obtener un panorama, lo más amplio posible, de los factores que facilitan o perjudican el desarrollo de la música basada en la improvisación, en la ciudad de Guanajuato.
- 3: Ejemplificar, un proceso social, en el campo de la creación musical, no limitándonos sólo a la ciudad de Guanajuato, sino, tomando este documento de referencia para el entendimiento de este fenómeno, quizá dentro de otra delimitación territorial y bajo otras circunstancias.

Para ello se expone un punto de arranque para la investigación. Esta primera propuesta es la hipótesis planteada, que si bien, ha servido de impulso para direccionar la búsqueda de instrumentos que arrojen datos concretos que a lo largo de la investigación se irá desarrollado. De esta hipótesis se mantendrá lo que resulte de utilidad para acercarnos al panorama de un fenómeno social que está presente en la ciudad de Guanajuato.

Nos planteamos la siguiente pregunta:

¿Cuáles son las causas (sucesos aislados, o procesos sociales) que limitan o afectan el desarrollo del jazz y la improvisación libre en Guanajuato? O ¿Cuáles son los procesos que dan pauta a su evolución?

Para acercarnos un poco a intentar responder esta pregunta, proponemos la siguiente hipótesis: *el músico improvisador es reconocido como un ser social, y como tal, se encuentra influenciado por su contexto sociocultural, por lo que, para desarrollarse, dependerá de determinados factores, entre estos factores se proponen cuatro:*

- 1 *El mercado musical destinado a la improvisación.*
- 2 *El público, que guste del consumo de esta música.*
- 3 *La enseñanza musical.*
- 4 *La propia motivación del músico hacia la experiencia innovadora.*

Para este primer acercamiento a una hipótesis se han revisado distintos documentos de los cuales se presenta la siguiente explicación del porque se cree que estas cuatro posibles situaciones podrían estar afectando el desarrollo de esta música. Sin embargo, es conveniente hacer mención, nuevamente, de que, en esta parte preliminar, tan solo se trata de un primer acercamiento de lo que se quiere conocer, pero que, con forme la investigación ha avanzado, pueden ser anulados algunos aspectos, así como pueden ser considerados otros que no se encuentran en esta lista, y que será necesario agregar y tomar en cuenta, según los resultados que se van obteniendo de los instrumentos de recolección de datos.

Dentro del mercado musical existente actualmente en la ciudad de Guanajuato, el principal corresponde a la música convencional, a la música seria, la que se enseña en la academia, a la música clásica, ejecutada por los músicos profesionales. Por otro lado, está la música para las masas, ejecutada por los músicos líricos en su mayoría. Ambos tipos de músicos, realizan una actividad de interpretación (en gran parte) de la música ya existente, y que ha venido siendo interpretada desde hace muchísimos años.

En ambos casos, no se han mostrado propuestas de la creación de algún estilo, de algún método, o alguna sonoridad nueva, como resultado de algún proceso creativo, y si es que se han visto cosas diferentes, son presentadas, más bien, como respuesta a una demanda de cierto público, a partir de la popularización de ciertos temas musicales en otros géneros. Estas músicas, que abarcan gran parte del mercado existente se limitan a la repetición sonora, de lo que ya está escrito, en el caso de la música clásica, y de lo que resulta altamente consumible, en ambos casos.

Para dar explicación a la elección del público como parte de la hipótesis, recordemos lo dicho por Carlos Marx, que considero muy pertinente.

“... la producción le da al consumo su determinación, su carácter y su finalidad... La producción crea, por lo tanto, a los consumidores.”²

A partir de ello se plantea que, a causa del poco mercado que se ha abierto entorno al jazz y la improvisación libre en la ciudad de Guanajuato, se tiene esta escasez de público, la mayoría de las veces el público que consume este tipo de música son los propios músicos improvisadores, y cabe mencionar que muchas veces no se les paga absolutamente nada a los improvisadores de música libre, lo que refleja que esta ciudad no se encuentra preparada para ofrecer un impulso mercantil a este tipo de música.

El poco impulso que se le da a estas representaciones musicales no es suficiente para la creación de un número considerable de consumidores, entonces la mayoría de la gente no se llega a identificar con el género, la mayoría de las veces aceptando solo lo que les es ofrecido por los medios de comunicación.

El público reacciona positivamente, frente a formas que le son fáciles de descifrar, acepta el arte que no le presenta complicaciones para ser entendido, ya que ir más allá de lo directamente perceptible, le presenta un trabajo mental fuera de lo común, un esfuerzo que le resultaría muchas veces agotador en lugar de satisfactorio, y por lo tanto rechaza estas nuevas creaciones. Recordamos entonces lo mencionado por Samuel Ramos.

“El arte es, sin duda, un lenguaje por medio del cual el hombre pretende decir algo, comunicarlo a los demás. No se puede concebir el arte sin un público que lo comprenda y lo aprecie, y en este sentido es un fenómeno social. Desde este punto de vista el arte está condicionado por la posibilidad del diálogo, que es uno de los fundamentos esenciales de todo lenguaje humano. Pero el arte es un lenguaje de formas específicas, derivado de las formas naturales de la expresión humana, para hacerlas servir a otros fines que cambian su sentido expresivo.”³

Aquellos músicos que pretendieran, de forma primordial, alcanzar la “fama” o al menos engrandecer su cantidad de público estarían limitando su capacidad de creación artística, y declinando a la reinterpretación de formas ya establecidas y reconocibles para la mayoría de la gente, con el fin de establecer un diálogo comprensible para que el “gran” público, refiriéndonos al público de masas, pueda apreciarlo, o al menos aceptarlo.

El doctor Benjamín Valdivia, ha mencionado en el seminario, “Las Artes en el siglo XXI”:

“Sólo los artistas sin público, o con poco público, son los que se atreven a hacer cosas diferentes...”⁴

La creación de “cosas diferentes” es una particularidad de la música basada en la improvisación, principalmente en la *música libre*.

Por esta razón la música basada en la improvisación libre difícilmente podría llegar a ser aceptada por una gran cantidad de público (al menos no, sin la correcta educación previa, e historicidad creada, que ello implica), ya que esta conlleva en su reproducción la creación sin un lenguaje específico, un

² “La sociedad del consumo y la problemática del consumismo en Durkheim, Marx Y Weber”.

<https://krasnyebarrikady.wordpress.com/2015/05/05/la-sociedad-de-consumo-y-la-problematica-del-consumismo-en-durkheim-marx-y-weber/>

³ Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. 1950. P. 38

⁴ Valdivia, Benjamín. “Artes en el siglo XXI”. Seminario de estética y filosofía del arte. 03 de octubre 2016

trabajo siempre cambiante, no se trata de un trabajo perdurable y reproducible, se trata siempre de una creación nueva en cada sesión de improvisación, ésta busca siempre la originalidad de lo expresado, y el cambio.

La siguiente situación que se presenta es que, dentro de la ciudad de Guanajuato, o sus alrededores, no existe una escuela de jazz o improvisación en general (lo que, como se verá más adelante, resulta ser algo bueno). La escuela de música dentro de la ciudad, escuela de música clásica, se limita, en su mayoría, a la enseñanza de la interpretación musical, y a la composición musical, sin la intervención de la improvisación a excepción de algunas materias optativas, como es el laboratorio de música, del cual está a cargo el doctor Roberto Morales Manzanares. Derek Bailey, en su libro *La improvisación, su naturaleza y práctica en la música*, se ha acercado ya a este referente, mencionando lo siguiente:

“Uno de los motivos por los que la formación instrumental típica de occidente produce músicos que no improvisan (no se limita a producir violinistas, pianistas, chelistas, etcétera; produce específicamente músicos que no improvisan, que son incapaces de intentar improvisar) es que no consiste solo en enseñar a tocar un instrumento, sino que también enseña que crear música es una actividad distinta de tocarla. Para aprender a componer música hace falta seguir unos estudios completamente disociados de los de interpretación. La música, para el instrumentista, es una serie de símbolos escritos que tiene que interpretar lo mejor que pueda. Esos símbolos son la música, y la persona que los escribió, el compositor, es el creador de la música. El instrumento es el medio por el cual el compositor transmite sus ideas. El instrumentista no tiene la obligación de hacer música... La relación del improvisador con el instrumento es completamente distinta.”⁵

En la música basada en la improvisación, el instrumentista es considerado también el creador musical, ya que sus ideas al improvisar, terminan formando una composición sonora, única e irrepetible, para lo cual el músico no debe separar la actividad de crear música, con la de interpretarla, sino que se concibe como un ser completo al crear esas nuevas formas musicales.

A nivel individual, en cada uno de estos instrumentistas, puede estar existiendo otra limitante, más interior que las anteriores, la cual se refiere a la motivación que el músico tenga de aprender a improvisar, esta motivación, no surge totalmente del interior del músico, sino que puede ser manipulada por los factores que mencioné anteriormente. Nuevamente, hacemos referencia a Samuel Ramos, que si bien, no es un teórico contemporáneo, si nos ayuda a la comprensión de este planteamiento.

“... la actividad artística no puede ejercitarse sino cuando en ella interviene la totalidad del ser humano con todas sus potencialidades. La conciencia tiene que proyectarse íntegramente para el logro del fin perseguido por el artista, que pone en juego el esfuerzo máximo de su personalidad, de su actividad entera. Para el artista, la vida se cifra en su actividad, o lo que es lo mismo, el arte y la vida son para él la misma cosa. La creación absorbe toda su voluntad, toda su inteligencia, todo su interés, toda su atención, toda su vitalidad... La gran obra de arte, no admite la entrega parcial, sino la entrega total del ser humano.”⁶

En este caso, la actividad creativa que es requerida para el desarrollo improvisatorio, correspondería a un esfuerzo, casi vital del propio músico, para la creación, requiere, de una entrega total a la actividad, por lo que muy pocos músicos deciden dirigir su ocupación hacia este camino, ya que otras

⁵ Bailey, Derek. *La improvisación. Su naturaleza y practica en la música*. 1980. P. 184

⁶ Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. 1950. P. 42

labores, físicas o mentales, otros factores de la vida común, exigen su dedicación. El genio artístico, tiene la fuerza necesaria para crear, y si no tiene esta energía suficiente, de alguna forma se las arregla para obtenerla, dejando a un lado, incluso, otros intereses de la vida común.

Para abordar esta investigación, y pretender responder a la hipótesis planteada, en el siguiente cuadro se muestra a manera de síntesis la metodología que se empleará, para la cual, principalmente se tomó de base el documento *Investigación artística en la música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, de Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo. Se utilizará un método cualitativo, basado principalmente en la etnografía, utilizando tres tipos de instrumentos para la recolección de datos, que son la investigación documental, el método cualitativo de entrevistas e historias de vida, y el método cualitativo de la observación participante, siempre haciendo la comparación de estos tres instrumentos entre sí, para obtener una perspectiva amplia del suceso que se está investigando, ya que lo que no puede ser visto en su totalidad por medio de un instrumento de recopilación de datos, podrá ser complementado por los otros.

Para la investigación documental he tomado en cuenta 4 principales documentos, dos de ellos históricos y dos teóricos. El primero es el libro de Ted Gioia de *La historia del jazz*, en el cual se observa la evolución que tuvo el jazz desde su nacimiento en Estados Unidos, explicando también los procesos que llevaron a esos cambios.

El segundo libro es el de Alain Derbez *El jazz en México, datos para esta historia*, y realmente, como su nombre lo indica son datos para poder formar una historia del jazz en México, el libro está compuesto principalmente, por una compilación de entrevistas realizadas por Alain Derbez a un determinado número de músicos y críticos de jazz, en las cuales los jazzistas entrevistados externan sus opiniones acerca de cuáles fueron las posibles causas que intervienen en el desarrollo del jazz en México, lo cual me ha sido de mucha ayuda como referente histórico hacia el tema central de la investigación.

Los principales documentos teóricos que utilizo son el libro de Dereck Bailey *La improvisación, su naturaleza y su práctica en la música*, en el cual explica principalmente las diferentes formas de improvisación en el jazz y la improvisación libre, así como explica algunas situaciones que podrían considerarse como limitaciones para el desarrollo de esta actividad. Otro documento principal que se ha consultado es de Jacques Attali *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, el cual es un referente para la explicación de los procesos que llevan a la elección de determinados ruidos y el rechazo de otros, a lo largo de la historia del ser humano.

Los documentos históricos son confrontados el primero con el segundo, para tener una mayor perspectiva de lo que ha ocurrido con el jazz en México, complementado a la vez con lo obtenido de los documentos teóricos.

Con el uso del instrumento de recopilación, de datos de observación participante, se lleva a cabo la función de participante observador, debido a que previamente ya me encontraba yo laborando dentro de estas actividades, y por lo tanto observando de cerca el fenómeno en cuestión. Para ello, se lleva a cabo la construcción de un cuaderno de campo dividido en tres secciones como diario de campo, como notas de campo y como registro de campo. En este último agregando registro fotográfico, de audio y de video, realizando constantemente una comparación entre las tres secciones, para obtener

una perspectiva lo más completa posible, sin el riesgo de limitar mis opiniones a juicios subjetivos sobre los procesos observados.

El registro fotográfico, de audio y de video se realiza de las distintas actividades referentes al tema en cuestión llevadas a cabo en la ciudad de Guanajuato, y algunas de Ciudad de México, ya que algunos de los principales improvisadores profesionales que han llegado a la ciudad de Guanajuato a impartir clínicas y ofrecer conciertos, tienen su actividad principal en ciudad de México, y otras partes del mundo. A este registro se agrega un diario y notas de campo en el que incluyo la descripción de la actividad las observaciones más relevantes sobre ello, mis propias opiniones y conclusiones de lo documentado. Esto, con la finalidad de tener un registro completo sobre los procesos creativos. Por ejemplo, tengo la fortuna de tener documentado en audio, todo el proceso de un año de mi agrupación *Freeaks*, así que me servirá el audio de hace un año, para poder compararlo con el audio más actual y observar el avance que se ha tenido dentro de la agrupación, así como, con las notas de registro, suponer como se ha dado ese avance o que es lo que lo ha generado.

Por último, para el instrumento de recopilación de datos en base a entrevistas e historias de vida, se eligen tres grupos de personas para entrevistar, el primer grupo denominado como entrevistados expertos en México, el segundo como semiprofesionales practicantes en Guanajuato, y el tercero como inexpertos o “novatos” practicantes en Guanajuato.

Para la elección de músicos del primer grupo, de expertos, se toma en cuenta el número de años de carrera profesional que tienen que ser al menos 10 años, así como la cantidad de obra producida por estos. Para el segundo grupo, de semiprofesionales se toma en cuenta el número de años de carrera profesional, al menos 5 años. Y para el tercer grupo, de inexpertos, se toma en cuenta la actividad que realizan actualmente, el interés que muestran hacia esta actividad, por medio de su presencia en sesiones de improvisación y clínicas de jazz, así como sus nuevas propuestas musicales, como proyectos emergentes.

La información obtenida de estos tres instrumentos de recopilación de datos, es analizada y confrontada con los resultados que arrojan cada uno, para lograr una percepción lo más amplia posible del fenómeno social que ocurre en la ciudad de Guanajuato en torno a la actividad improvisatoria en el jazz y la música de improvisación libre y poder obtener un listado de sucesos, o procesos, que intervienen, positiva o negativamente, en los procesos creativos.

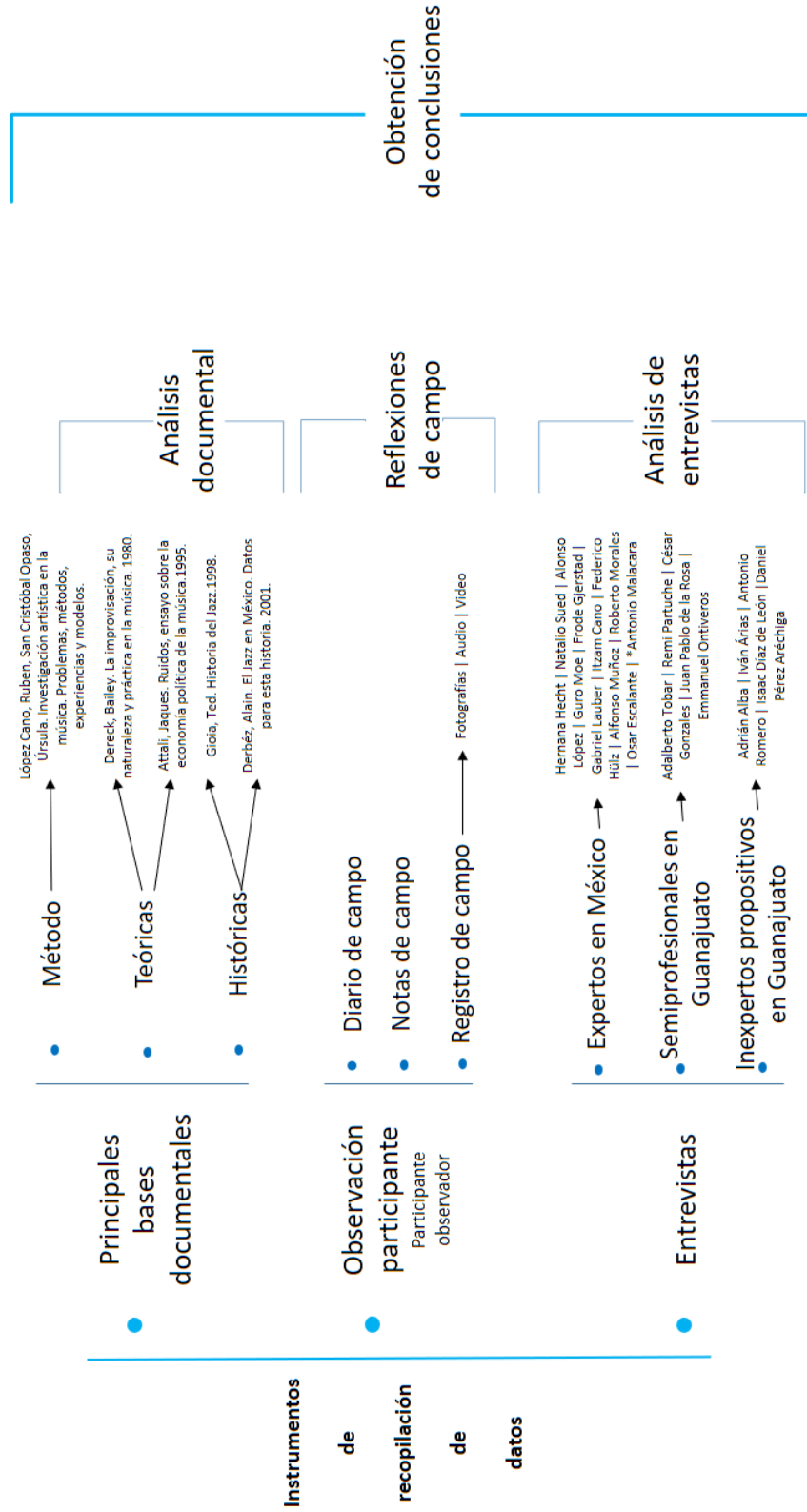


Ilustración 1: Metodología a emplear

CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

En esta parte se analizan algunos conceptos, con base a revisión documental. Estos conceptos son importantes para saber a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de la música basada en la improvisación, cuando hablamos de jazz, o cuando estamos hablando de improvisación libre.

1.1. EL ARTE Y EL ARTISTA

Para la mejor comprensión posible de esto, comenzamos con el concepto de arte, y junto a ello la persona que hace arte, el artista. Para ello nuestras principales referencias son Samuel Ramos en su libro de *Filosofía de la vida artística*, y Herbert Read en su libro *Arte y sociedad*. De donde se puede obtener una explicación de lo que es el arte, y la manera en que un ser humano está formado para ser considerado un artista y un genio creativo.

Samuel Ramos concibe el arte como un lenguaje configurado de maneras específicas que es correspondiente a una actividad humana, la cual tiene como finalidad la emisión de un mensaje a cierto público, a través de un determinado lenguaje. Este público debe estar capacitado para la comprensión y la posible aprehensión del mensaje que el artista plantea. Y menciona que el arte, se deriva de las formas naturales humanas expresivas, transformándolas y catalogándolas para la expresión mediante la configuración de formas específicas para este lenguaje.

En cuanto a ese lenguaje, específico del arte, menciona:

“El lenguaje artístico reobra sobre el artista y le impone la necesidad de concebir sus ideas dentro de las formas preestablecidas... No obstante, de que dispone solo de cierto lenguaje artístico ya hecho, debe buscar la manera de obtener con él, una expresión original.”⁷

Esto quiere decir que cualquier determinado arte, se construye bajo formas preestablecidas, formas ya existentes con las cuales el artista materializa sus ideas, pero esto no quiere decir que el artista se limite a configurar una y otra vez la misma obra artística, sino que utiliza las formas ya establecidas como categóricas del lenguaje que está representando para la creación de un objeto nuevo y original. Un ejemplo en el lenguaje musical, es que se tienen determinados símbolos, con los cuales la música se representa y se interpreta, sin embargo, la creación musical corresponde a la utilización (consciente o inconsciente) de estos elementos para la invención de una nueva forma sonora.

En la obra artística, el artista plasma, no solo estas formas de lenguaje, sino que, además, estas configuraciones albergan la propia identidad del artista. Esto es lo que diferencia a la obra artística de otros lenguajes comunes de la vida social. Mientras que, en la vida social común, las formas de lenguaje son impersonales, en la comunicación artística el lenguaje se encuentra establecido por la forma personal del artista y por su propia percepción del objeto. Cuando no se encuentra esta personalidad del artista manifiesta en su obra, suele ser una copia de la que ya ha sido creado,

⁷ Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. 1950. P. 39

reduciendo el valor real que la obra pudo haber tenido. Ya que, también Samuel Ramos ha mencionado que el valor estético, surge de la expresión consciente que el artista constituye materialmente, es una voluntad propia del artista, nacida de la expansión de sus elementos de la vida espiritual, es decir, de la exteriorización de sus sentimientos e ideas, de su ser interno, que la mayoría de la gente suele mantener muy escondido.

Menciona que el arte es un fenómeno social, que no distingue de niveles socioeconómicos dentro de la población general...

“... Se da en todos los pueblos y grados de la cultura, como demuestra la historia y la etnología. Esto quiere decir que el arte no constituye un lujo, sino que responde a una necesidad enraizada hondamente en la naturaleza humana. Todos los hombres son capaces de disfrutar de los beneficios del arte, pero no todos tienen la capacidad de producirlo. La obra de arte es siempre el fruto de una invención individual, y por eso su producción implica la existencia de personas especialmente dotadas para ese fin. El artista creador es siempre la individualidad de excepción dentro de la comunidad.”⁸

Absolutamente, todas las sociedades, sin importar su nivel económico, ni preferencia de ningún tipo, poseen cierta necesidad artística, la cual corresponde a un sentimiento implantado en la naturaleza humana. Esto quiere decir que la necesidad artística compete a todo ser humano, no es exclusivo de cierta clase social. La apreciación del arte concierne a cualquier ser humano, de cualquier clase social, de cualquier lugar del mundo, sin embargo, ocurre de forma distinta con la creación del arte, esta sí corresponde tan solo a ciertos individuos con determinadas habilidades para la realización de esta actividad. Pero al igual que la apreciación artística, la creación artística se da en los individuos dotados para ella, y no en la determinación de clase social.

En las teorías estéticas modernas se reconoce a dos tipos de personas dotadas de talentos y habilidades artísticas. Según Samuel Ramos, el genio, es la forma más completa de existencia creativa en un ser humano, mientras que el talento artístico, es la menos completa y la que más comúnmente es encontrada entre los artistas. Menciona que la actividad artística existe, cuando en ella interviene la totalidad del ser humano, con todas sus potencialidades, donde se proyectará la conciencia del artista, la actividad artística, existirá en el artista como si se tratara de su propia vida, es decir, toda su vida se cifra a la creación artística.

“...La creación absorbe toda su voluntad, toda su inteligencia, todo su interés, toda su atención, toda su vitalidad... La gran obra de arte, no admite la entrega parcial, sino la entrega total del ser humano.”⁹

Un verdadero artista se encuentra en una situación de entrega total hacia su trabajo como individuo creativo, su trabajo exige de todas sus fuerzas vitales, es decir el artista se entrega totalmente a la obra y al trabajo de creación, entrega totalmente su personalidad, y esta actividad abarca prácticamente todos los ámbitos de su vida.

Ramos, menciona que el genio artístico, es aquel del que todos hemos escuchado hablar, es el verdadero artista que padece de precariedades de tipo económico, debido a que su enorme necesidad de crear lo lleva a entregarse totalmente, satisfaciéndose enteramente de su obra, sin la búsqueda de

⁸ Ibídem, 41

⁹ Ibídem, 42

la aceptación por parte de algún tipo de público, y por lo tanto sin la aceptación de algún tipo de mercado. Se vive en la búsqueda de condiciones favorables para la elaboración de su actividad y casi siempre abandona otras necesidades y modalidades de la vida ordinaria.

Pero, como el baterista argentino Hernan Hecht ha comentado, en la entrevista que le fue realizada, y en lo que se profundiza en el último capítulo de esta investigación, que, un músico, dedicado completamente a su actividad creativa, siguiendo realmente, honestamente consigo mismo, lo que quiere expresar, sin la búsqueda de una remuneración económica, después se verá favorecido económicamente, cuando su trabajo, comienza a hablar por sí mismo.

De igual forma, el saxofonista alto, improvisador libre, de nacionalidad española Alfonso Muñoz ha mencionado, que el artista siempre busca y obtiene los medios necesarios para seguir desarrollando su trabajo, sin la necesidad de que su forma de subsistencia lo aleje de estas actividades, si es que realmente es un artista. Por lo que conviene aquí mencionar, que Alfonso Muñoz, ha estado subsistiendo económicamente, de otras opciones que ha estado buscando constantemente, que no intervienen en la música que él, como improvisador libre, crea, así como, ciertas personas pagan su alquiler en la ciudad de México, por el simple hecho de que les gusta escucharlo ensayar todos los días, la técnica extendida que él está desarrollando.

Otro factor que Samuel Ramos ha mencionado, sobre la creación artística, es que un artista se encuentra constantemente bajo el problema de la transformación de la materia para la creación de su obra, para la estructuración de la forma que pretende y que ha sido pensada por él. Ocurre siempre, con los músicos de improvisación libre, al esforzarse por no caer en formas ya preestablecidas, ya reconocibles, al esforzarse por encontrar nuevas sonoridades que realmente lo hagan sentirse satisfecho con lo que está creando.

De igual manera, un evento similar se encuentra en el proceso de aprendizaje del jazz. El estudiante de improvisación se enfrenta al trabajo de la generación de las ideas con las que pretende desarrollar un solo, en su cabeza puede estar sonando el mejor solo, pero cuando tiene que enviar esas ideas a su instrumento, las limitaciones técnicas que él presenta, se ven reflejadas en la deformación del solo que el músico estaba pensando, y no solo eso, la deformación de su solo puede ser por la intervención de la base de improvisación, es decir los músicos que generan la base rítmica y armónica sobre la cual el músico improvisara, puede ser que estos músicos no estén acompañando de la manera en que el solista lo está pensando, y ello generará la deformación de la idea original del solista.

Samuel Ramos, al igual que muchos teóricos, consideran al artista como un ser que tiene como prioridad la creación, pero a su vez busca poder mantenerse de ello, es visto dentro de la vida social como un hombre improductivo, debido a que su trabajo no se encuentra bajo las normas de la forma económica dominante en nuestra sociedad. La mayoría de los artistas se ven perjudicado económicamente por esta percepción que tiene la sociedad sobre ellos, muchas veces se enfrenta a la problemática de encontrar una forma de subsistencia que no se contraponga a su trabajo creativo, sino que se complemente con este. Aunque hoy en día, con las facilidades tecnológicas en comunicaciones, es más fácil, gestionarse por sí solo, a través de la difusión de su trabajo, o es más factible, participar en concursos remunerables.

De igual forma Herbert Read ha mencionado la postura que el artista tiene frente a estas situaciones, que nos indicaría que es una cuestión de personalidad:

“... el individuo dotado de un excepcional sensibilidad y facultad de aprehensión, se halla en oposición psicológica con la masa, es decir, con el pueblo en todos sus aspectos de normalidad y acción general. La misma agudeza de percepción que distingue al artista se adquiere al precio de la inadaptación, el inconformismo y la revuelta... Es una excepción, y porque es una excepción se convierte en cierto modo en un parásito, pero un parásito no del pueblo, sino de la élite a la cual él puede adular y divertir, y que, a cambio, le dará los medios para subsistir...”¹⁰

Es la repugnancia que siente el artista, pero no hacia el trabajo útil, sino hacia el trabajo que el individuo común, adaptado y acostumbrado a la forma económica impuesta en esta sociedad, visualiza y acepta como trabajo útil. Pues el trabajo que realiza un artista es útil, en cierto aspecto, en cuanto a una forma de conocimiento de nuestro entorno, pero socialmente no es visto de esta forma.

Se ve al artista como un holgazán, un inútil, comúnmente es rechazado, y el artista responde de igual forma a este rechazo. Él se convierte en el antitipo del personaje “útil” de esta sociedad, estos personajes que masificados se convierten en los consumidores del “arte falso”, el considerado vulgar. Él culpa al burgués del mal impulso económico que se le da al arte, pues estos impulsos se dan respecto al gusto de una población correspondiente a la clase dominante, y es lo que se convierte en este “falso arte” consumido en inmensurables cantidades, cantidades necesaria para generar grandes ganancias. Lo cual pareciera dar una explicación a lo que se verá más adelante, al acercarnos al panorama cronológico de situaciones que han intervenido en el desarrollo evolutivo del jazz en México, que fue desarrollado a partir de la revisión de entrevistas, que Alain Derbez realizo a músicos jazzistas, que externaron su opinión acerca de lo que consideraban que afectaba el desarrollo de este, en el cual muchas de las opiniones hacen referencia a este suceso, al apoyo por parte de las personas con los recursos necesarios, para dar impulso a determinadas representaciones artísticas. Por el contrario, en la actualidad, las entrevistas que realicé arrojan, como veremos más adelante, resultados un poco distintos, pues como mencionábamos, ahora el artista, tiene la factibilidad de darse a conocer por sí mismo, no necesita esperar a que un “casa talentos” lo vea, sino que él se convierte en su propio gestor, en su propio difusor.

El artista, por su naturaleza, se encuentra en una posición social de inadaptación a la normalidad, y a la personalidad común. Psicológicamente se encuentra en oposición con la masificación, y se aferra a la individualidad que lo distingue. Así mismo Herbert Read ha mencionado que la personalidad artística, la posee el artista, no solo a la hora del trabajo de creación, sino que esta se impone en todos los aspectos de su vida. Se impregna en cada rincón de su existencia, no escapa de ella, incluso se encuentra en un esfuerzo constante por reafirmar esta actitud de individualidad y autenticidad, y rechazo hacia la personalidad masificada. También Herbert Read concibe el arte, al igual que la ciencia y la filosofía, como una forma de conocer el mundo en el que vivimos. Sin embargo, al igual que estas dos, el arte, funciona de esta forma solo para aquellos que deciden, y se esfuerzan por adentrarse a comprender esta finalidad de entendimiento de su medio ambiente.

Herbert Read menciona que la obra de arte está compuesta, por dos principales elementos, uno es la técnica que el artista ha podido adquirir a lo largo del tiempo que dedica al estudio de ésta. Esto es lo que el público general puede visualizar en la obra de arte, es lo que se presenta como primer plano de la obra. El segundo elemento es la expresividad individual del artista, plasmada con la ayuda del

¹⁰ Read, Herbert. **Arte y sociedad**. 1969. P. 144

primer elemento, que es la técnica. La obra entera, solo puede ser apreciada, por el individuo, si éste logra “desconectarse” totalmente de los factores externos a la obra, y que son parte de la vida común, el entendimiento de la obra compuesta requiere de toda su atención. En medida que el artista decida cambiar su arte por lo que resulte de más fácil entendimiento para un público más amplio estará actuando en realidad bajo la necesidad que tenga de obtener popularidad más que de propia expresión.

“... el artista, en la medida de su grandeza, tiene que evitar estas tentaciones, así como la adulación o popularidad que traen consigo. Como Cézanne advirtió “el artista solo puede dirigirse a un número sumamente limitado de gente.”¹¹

Un ejemplo de lo mencionado por Herbert Read, en el jazz, es que para el entendimiento y apreciación de un solo intervienen muchos factores. Prácticamente para lograr la total apreciación de esta actividad, la persona que se encuentra escuchando tiene que ser otro músico improvisador, o con los conocimientos necesarios para la improvisación en este estilo, pues solo el podrá comprender lo que el solista exterioriza y juzgar sobre la técnica.

En este caso Herbert Read propondría que el auditor común solo podrá escuchar de una forma superficial, y lo único que podrá juzgar sobre lo que escucha es si le gusta o no. Claro que esto no generaliza a toda la población, existirán, quizá, aquellos individuos que gusten de este tipo de música, sin ser, necesariamente músicos, y que puedan llegar a apreciarla casi por completo. Y de igual forma, como Natalio Sued me comentó en una entrevista, el arte está ahí, para todo público que se encuentre en la disposición de apreciar, depende del artista, en este caso del improvisador, que sea una persona profesional, que tenga, realmente, algo que decir, y que lo haga de manera honesta, para poder generar en su público un impacto con la obra que está creando en ese momento, aunque sea algo totalmente nuevo para el escucha.

Como se comentó en el planteamiento de la hipótesis, al ser el artista un ser social, éste se encuentra formado de diversas vivencias que corresponden a un contexto cultural. A ello se refiere Herbert, mencionando que con el impulso de su contexto cultura, el artista se posiciona tan solo en una parte de su total ser creativo, el resto depende de él, de su individualidad, de su personalidad y de su capacidad inventiva y habilidad creativa.

1.2. LA MÚSICA Y EL MÚSICO

Se cree que, desde el inicio de la humanidad, la música ha estado presente, evolucionando a la par de esta, esto es supuesto, menciona Daniel J. Levitin, debido a los vestigios encontrados, de instrumentos fabricados con huesos de animales y otros. Entonces, la música ha estado presente en todas las culturas humanas de todas las épocas, pasadas, presentes y, muy seguramente, futuras. Es por esto, que Levitin propone, que la música puede ser un buen elemento si se quiere comprender el proceso evolutivo humano, el proceso conjunto entre evolución, mente y sociedad, ya que éste, propone a la música, no como algo que funciona como entretenimiento, o propiamente arte, sino como una forma

¹¹ *Ibíd*em, 144-115

sonora, que preparo, históricamente, el camino, para actividades humanas más complejas, como el lenguaje, incluso la transmisión información importante de generación en generación.

Muchos teóricos e historiadores, han llegado a esta misma conclusión, la música ha nacido con el ser humano, y así como éste ha evolucionado a lo largo de la historia, la música ha ido evolucionando con él. Sabemos que en un principio la música servía, y sigue sirviendo en algunas culturas, como forma ritual, no vista conceptualmente como arte, como lo hacemos hoy en día, incluso, ha servido, principalmente en culturas donde se dio el esclavismo, como una forma de facilitar el trabajo duro, ya que se trabajaba al ritmo de los cantos, de igual forma, en algunas culturas se ha utilizado como forma de control. Poco a poco, su función, y ejecución, va cambiando, hasta convertirse en lo que ahora conocemos, incluso hasta perder su sentido de expresión artística, para transformarse en medio de obtención de ganancias, incluso como forma de control.

Attali considera a la música, como una forma de conocimiento del mundo, en esta época, donde los signos también son utilizados como una forma de mercancía, cuando antes, esta forma de mercancía solo era la producción material.

“La música, disfrute inmaterial convertido en mercancía, viene a anunciar una sociedad del signo, de lo inmaterial vendido, de la relación social unificada en el dinero... La producción material ha cedido ya su lugar al intercambio de signos.”¹²

La música, que históricamente nació como forma ritualista y respondiendo a una necesidad corporal de expresión, fue cambiando su propósito, hasta convertirse en lo que ahora es, algo totalmente distinto, se ha cambiado la individualidad de la producción de la música, por la masificación y venta del producto sonoro, correspondiendo al proceso productivo en el que nos encontramos inmersos, donde la principal búsqueda es la de las ganancias y generando un gusto uniforme en la mayoría de la población.

La música, dice mucho más de los procesos sociales que históricamente van ocurriendo que la filosofía u otras ciencias, al ser un arte se convierte en una forma de entender el mundo. Cuando se escucha con atención podemos darnos cuenta de lo que en cada etapa sucede. Un ejemplo, de la etapa histórica en la que nos encontramos los seres humanos, esta catastrófica etapa mundial que anuncia el final de un planeta como hasta entonces lo hemos conocido, es reflejado en la música deconstruida que surge de la improvisación libre, del *ruidismo* y del *noise*, al escuchar con atención estas músicas, es fácil descifrar lo que sucede con una sociedad. Y es uno de los puntos principales que Jaques Attali aborda.

Attali menciona lo siguiente:

“Mozart o Bach reflejan el sueño de armonía de la burguesía mejor y antes que toda la teoría política del siglo XIX. Hay en las óperas de Cherubini un soplo revolucionario raramente alcanzado en el debate político. Joplin, Dyland o Hendrix dicen más sobre el sueño liberador de los años sesenta que ninguna teoría de la crisis.”¹³

¹² Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ed. Siglo XII S.A. de C.V. Madrid. España. 1995. Pág. 11-12

¹³ *Ibíd*em, 14

En la actualidad, y desde siempre, las situaciones y procesos que hacen girar nuestro mundo humanizado han estado unidos los unos con los otros, cada acción corresponde a una reacción, y en esta época, donde los poderes deciden prácticamente sobre cualquier íntima parte de nuestra vida, el arte y la música no son la excepción, Attali ha mencionado que...

“... la dinámica económica y política de las sociedades industriales de democracia parlamentaria lleva también al poder a invertir el arte e invertir en el arte. La monopolización de la emisión de mensajes, el control del ruido y la institucionalización del silencio de los otros son dondequiera las condiciones de perennidad de un poder. Esta canalización adopta una forma nueva, menos violenta y más sutil: las leyes de la economía política se imponen como leyes de censura. La música y el músico se convierten, en lo esencial, en objetos de consumo como los demás, recuperadores de subversión, o ruidos sin sentido.”¹⁴

Attali pone el ejemplo de la música en la edad media hecha por los juglares, donde muchas veces eran utilizados como propagandistas políticos, cuando, los juglares verdaderamente libres, preferían la creación de sátiras políticas, al grado, que era condenado a prisión quien cantara determinadas canciones.

Menciona Attali, que la música ha sido utilizada, a lo largo del tiempo para tres cosas, hacer olvidar, hacer creer y hacer callar, convirtiéndose en los tres casos en un instrumento de poder...

“La música es así en los tres casos, un instrumento de poder: ritual, cuando se trata de hacer olvidar el miedo y la violencia; representativo, cuando se trata de hacer creer en el orden y la armonía; burocrático, cuando se trata de hacer callar a quienes la discuten... Cuando el poder quiere hacer olvidar, la música es sacrificio ritual, chivo expiatorio; cuando quiere hacer creer, ella es puesta en escena, representación; cuando hacer callar, el reproducida, normalizada, repetición. Anuncia así la subversión del código en vigor y del poder devenir, mucho antes de que se establezca.”¹⁵

Pero existe un cuarto uso para la música, después de los ya conocidos. Existe en la actualidad, y Attali menciona que más que ser una música nueva, es anunciadora de nuevas relaciones sociales, se trata de la contraparte musical establecida, donde la música se vuelve...

“... composición. Representación contra el miedo, repetición contra la armonía, composición contra la normalidad... ruidos que destruyen unos órdenes para estructurar otro nuevo; basamento muy revelador del análisis social y resurgimiento de una interrogación sobre el hombre.”¹⁶

Un poco más adelante veremos, que esta nueva función de la música, es basada principalmente en la improvisación libre, utilizada ya sea en la composición espontánea, en la improvisación experimental o, más comúnmente, en el noise. Pero antes de pasar a esa parte, revisaremos la opinión de otros teóricos, a cerca de la actividad musical.

Umberto Eco habla sobre el **discurso musical**, que parece ser muy acorde a comparación con lo que vimos que es el arte, propone que la música corresponde a una forma de comunicación, el empleo de ella abre la posibilidad a la transmisión de un mensaje, que es enviado al individuo con la capacidad

¹⁴ Ibídem, 18

¹⁵ Ibídem, 34

¹⁶ Ídem

de percibir y entender dicho mensaje, es decir, al conocedor de la actividad o al individuo con la disposición y apertura a apreciar la música.

Umberto Eco ha planteado que la música cambia, históricamente, en función a la educación musical de determinada sociedad...

“...la música, no es un lenguaje universal, sino que la tendencia a ciertas soluciones y no a otras, es fruto de una educación y de una civilización musical, históricamente determinada. Fenómenos sonoros, que para una cultura musical son elementos de crisis, para otra pueden constituir ejemplos de legalidad que exterioriza una monotonía. La percepción de un todo no es inmediata ni pasiva: es un hecho de organización que se aprehende, y se aprehende en un contexto sociocultural; en este ámbito, las leyes de percepción no son hechos de pura naturalidad, sino que se forman dentro de determinados modelos de cultura.”¹⁷

Entonces se podría decir que la música corresponde a un lenguaje, pero este no es reconocido por igual en todos los lugares ni en todas las épocas, sino que la aceptación o rechazo que se tienen con respecto a algún estilo musical, depende de la educación y contexto cultural que se tenga en esa temporalidad y espacialidad. Lo que para una época es considerado música, para otra puede desagradar y ser rechazada como tal.

Un ejemplo es que, durante la edad media, en Europa, estaba totalmente prohibida la utilización del tritono, pues por la disonancia que representaba, era considerado como el acorde del que “se servía el diablo” para entrar a los hombres por medio de la música. Cualquiera que se atreviese a utilizarlo, era severamente castigado, como con cualquier otro acto de invocación maligna. En cambio, en el jazz, es sumamente utilizado, con la finalidad de generar distintas sensaciones con el juego de tensiones y relajación. Y en la improvisación libre, más comúnmente en el *noise*, es utilizada con la finalidad, algunas veces, de provocar desagrado.

Umberto Eco ha hecho mención de la **teoría de la información**, la cual, en cuanto a la estética, ha tenido aportes, siendo utilizada como instrumento para construir un acercamiento a la evaluación cualitativa de la obra artística, a partir de análisis cuantitativos. Retomaremos la teoría de la información un poco más adelante, cuando abordemos el tema de la improvisación libre, ya que considero que está mejor ejemplificada.

1.3. LA IMPROVISACIÓN MUSICAL

La actividad improvisatoria no es exclusiva de la música, sino que es practicada en todas las artes, así que es conveniente hacer referencia exclusiva de la improvisación musical. Violeta Hemsy de Gainza menciona que la improvisación musical es...

¹⁷ Eco, Humberto. **La definición del arte**. 2002. Pág. 176-177

“... una actividad proyectiva que puede definirse como toda ejecución musical instantánea producida por un individuo o grupo. El término “improvisación” designa tanto de la actividad misma como a su producto.”¹⁸

La improvisación musical, es una actividad que puede ser realizada por cualquier músico con cualquier nivel, profesionales o aprendices, incluso personas sin conocimientos musicales, como niños de nivel preescolar. Ésta corresponde al proceso de ejecución, así como al resultado de la obra producida.

“Improvisar en música es lo más parecido al hablar en el lenguaje común. Un estudiante adelantado que pasa varias horas al día practicando piezas y ejercicios en su instrumento, debería también, por lo menos, ser capaz de expresar ideas musicales de un nivel de dificultad equivalente a las conversaciones simples que improvisa cotidianamente...”¹⁹

El acto de improvisar puede basarse en la interpretación musical, retomando el ejemplo de Violeta, un estudiante instrumentista de música clásica, debería ser capaz de poder improvisar sobre el lenguaje que ejecuta con frecuencia, el de la música clásica, pues pasa horas estudiando el manejo del instrumentos y la forma interpretativa de este estilo, sin embargo, muchos intérpretes de este tipo de música, no son capaces de poder improvisar, sobre ello Dereck Bailey a mencionado que el problema principal radica en que en la academia de música clásica se ha enseñado que el tocar música es una actividad diversa a la creación musical, lo que ha generado una limitación psicológica en los instrumentistas, hacia la creación musical.

Violeta Hemsy, menciona que la metodología en la improvisación es muy amplia y abarca desde una libertad total, hasta la ejecución bajo determinadas reglas, también puede ser desde una actividad espontánea e irreflexiva, hasta una creación donde participa un grado muy alto de conciencia de lo que se está haciendo.

Todo depende de lo que se intenta o se quiere tocar. Por ejemplo, en el género del jazz encontramos ciertas reglas de ejecución improvisatoria, mientras que en la música libre no encontramos reglas impuestas con exactitud, sino que existe una total libertad, y pudiera tratarse de un improvisador que no crea ni en la técnica ni en la teoría, sino en la pura intuición, o pudiera tratarse de un improvisador que lleva toda su vida desarrollando su propia técnica. De igual forma un niño que posee un instrumento musical, y no posee ciertos conocimientos para adaptarse a reglas de improvisación, sí puede realizar esta práctica y, muy seguramente, lo hará de forma inconsciente.

Para que un improvisador pueda generar ideas al formar un solo, es necesario, como vimos en el apartado del arte, que este extraiga los elementos sonoros de su entorno, de su medio sociocultural, y de su propia capacidad imaginativa, a lo que Hemsy llamaría *caudal musical internalizado*.

La improvisación musical, corresponde a un acto, individual o colectivo, que deriva, como cualquier otra actividad artística, de la aprehensión de situaciones externas al sujeto que realiza esta actividad, así como de la exteriorización de su propia capacidad imaginativa, y el nivel técnico que ha adquirido para poder exteriorizar esas ideas, fundada socioculturalmente con el paso del tiempo. Utiliza formas

¹⁸ Hemsy de Gainza, Violeta. *La improvisación musical*. Ed. Ricordi, 1983. Buenos Aires. Pág. 11

¹⁹ *Ibidem*, 7

sonoras extraídas de la naturaleza, de su contexto, interiorizándolas y proporcionándoles su propio significado y forma expresiva.

Así mismo Hemsy propone que para poder realizar esa actividad, en una etapa de aprendizaje, es necesaria la imaginación visual y motriz, por parte del estudiante. Es necesaria la obtención de la técnica en el instrumento de forma consiente, ya que esta puede facilitar el desarrollo de la capacidad auditiva, cubriendo estas dos actividades a la par.

No sirve de mucho cuando se enseña la música de forma separada, es decir aprendiendo primero la teoría. Un ejemplo es que en algunas clases de teoría musical, a las que pude asistir, que no son pertenecientes al plan de estudio de ninguna escuela sino que eran impartidas de forma particular, yo pertenecía a un grupo relativamente pequeño, era un grupo de 5 personas de las cuales solo dos tocábamos un instrumento musical, para las otras tres personas la clase se volvió bastante difícil, ya que no eran capaces de imaginar lo que se nos explicaba teóricamente, al no tener un referente real, que en este caso sería el instrumento.

Otra cosa, en la que me he estado adentrando, de la cual no he encontrado referentes y que podría abrir una línea de generación de conocimiento, para un posible estudio posterior, es que, mi formación académica de licenciatura es en arquitectura, y me he percatado de que no soy un caso único, sino que pertenezco a un caso colectivo que se está dando muy comúnmente en nuestro país y en otros lugares del mundo. Muchos arquitectos, se convierten, posteriormente en músicos, mi hipótesis, es que, al venir de una formación, donde todo se ha tenido que aprender a base de la interpretación de símbolos, es decir, la interpretación de planos, cortes y fachadas, objetos, o mejor dicho, espacios, que tienen una función concreta en la vida real, el cerebro de un arquitecto, en cierta forma está adiestrado para la fácil interpretación de estos símbolos, a diferencia de alguien que no haya tenido esa formación y deba interpretar la simbología que se encuentra en un pentagrama, donde, aparentemente, ello no tiene función alguna en la vida real, más aún, cuando no se estudia a la par, la técnica en el instrumento.

“La improvisación, como juego integrador, permite al músico, de acuerdo con las circunstancias, por una parte, imitar, reproducir, interpretar (seguir, obedecer, adaptarse al modelo) y, por otra, inventar, explorar, crear (dirigir, producir modelos él mismo).”²⁰

La actividad improvisatoria le permite genera en el músico la capacidad de imitar y reinterpretar, al adaptarse a determinados estilos. Un ejemplo es que los músicos, incluso de free jazz, al estudiar, suelen escuchar la música que les gusta, que es la que pretenden tocar. Esto les sirve como referente sonoro al que intentan imitar por medio de transcripciones de solos.

Muchos improvisadores utilizan la transcripción como método de estudio(y hasta ahora, ningún profesor me ha dicho lo contrario), ya que mencionan que la mejor forma de aprender un lenguaje es imitándolo, la teoría es el complemento para comprender el funcionamiento de ese lenguaje, pero la transcripción solo es una manera de aprender, a la hora de improvisar y crear su propia música, a la habilidad adquirida por medio de la transcripción, se le adhiere el estilo particular de cada músico, sus propias ideas.

²⁰ *Ibíd*em, 13

“Es posible determinar en algunos casos, a través de la observación visual y/o auditiva, si un individuo que improvisa se apoya en los materiales musicales de su mundo externo o del fondo sonoro internalizado. También puede llegar a percibirse cuando se limita a reeditar fórmulas, estructuras o estereotipos y cuando, por el contrario, explora libremente la realidad sonora logrando, por efecto del azar o por un acto de la voluntad, descubrir formas nuevas e inusitadas, que, por lo general, serán incorporadas de inmediato siendo devueltas o externalizadas (retroacción) por vía auditiva durante el transcurso del mismo acto improvisatorio.”²¹

Por ejemplo, la improvisación en el jazz, está definida por ciertas estructuras que caracterizan este género, y que a su vez se subdivide en otros tantos estilos, también pertenecientes al jazz, pero con particularidades específicas que los diferencian entre sí.

En la elección de la interpretación de alguno de estos lenguajes, el improvisador debe ser consciente de las especificidades del estilo que está ejecutando, para lograr un solo perteneciente al lenguaje de determinado estilo, por ejemplo, en el bebop, existen patrones lingüísticos que el improvisador tiene la libertad de usar para reconocer que se encuentra improvisando bajo este lenguaje, sin embargo, existe otro número de improvisadores que se limita tan solo a introducir dentro de sus solos un sin número de frases, ya memorizadas, de los solos anteriormente realizados por el principal exponente de este estilo, Charlie Parker (estas frases, a las que los improvisadores suelen recurrir, no son siquiera transcripciones del propio improvisador, sino que existe un libro donde se encuentran ya hechas las transcripciones *Charlie Parker Omnibook. Transcribed Exactly From His Recorded Solos.*),

Y no tiene nada de malo que el improvisador acuda a este recurso, claro que estas transcripciones no son lo único que su solo nos tendría que mostrar, ya que se estaría limitando a una interpretación de algo ya creado. Lo óptimo sería que el improvisador, haga alusión de alguna frase característica del lenguaje utilizado por Charlie Parker, pero de igual forma nos muestre su reinterpretación de ello, su exteriorización como individuo, la manifestación de su propia creación, de lo contrario el improvisador se transforma en un instrumentista, visto desde la música clásica, en donde su obra final es un collage de transcripciones, un corta-pega de las frases más populares de la música de determinada época.

“El verdadero músico... sabe abastecerse tanto con lo de fuera como con lo de adentro, utilizando la voluntad y la casualidad, permitiendo o inhibiendo la participación de la conciencia mental.”²²

Un músico, en este caso el improvisador, tiene la capacidad de poder crear utilizando las herramientas externas que le son útiles para lo que quiere expresar, o utilizando solo sus elementos interiores, pero estos elementos interiores no nacen de la nada, sino que intervienen en ello, todas las experiencias adquiridas por el músico a lo largo de su vida, los conocimientos que posee, el entorno cultural en el que se desenvuelve, pues, ninguna creación artística se libra de su historicidad y de su entorno, por más original que esta sea.

El músico tiene la libertad de crear, haciendo uso de sus recursos de forma consiente, o incluso, cuando el músico ya ha aprendido lo suficiente se da a la tarea de liberarse de esas reglas y ceder el paso a su intuición, capacidad que ha podido ir desarrollando a lo largo de su estudio, esto suele ser más común en la música de improvisación libre (pero algunos jazzistas no dejan de lado esta forma de

²¹ Ídem

²² Ídem

improvisación), donde el músico no se encuentra limitado por ningún tipo de reglas, sino que prefiere dejarse llevar por su capacidad auditiva y de intuición.

El acto de improvisar es un elemento expresivo del ser humano, y éste le da la intencionalidad a esta actividad, él decide en el uso de la actividad improvisatoria, si lo hace con el fin de una creación musical o, no decide, ya que sería un acto inconsciente, por ejemplo, en el empleo musical hecho por un niño que está jugueteando con un instrumento.

La improvisación, dependiendo de si se utiliza para la interpretación de un género, o para la creación en la música libre, se ejecuta bajo dos reglas: el nivel interpretativo y la capacidad creativa. Como se mencionaba anteriormente, cualquier estudiante instrumentista que pasa horas en el estudio de su instrumento, debería tener la capacidad de poder improvisar, al menos en el estilo para el cual estudia, pues en este nivel se tendría casi cubierto el primer aspecto, que concierne al manejo del nivel técnico del instrumento y el reconocimiento del lenguaje que implica ese estilo. Pero el segundo aspecto, la capacidad creativa, corresponde a la forma individual que el músico realiza bajo los conocimientos de este género y de otros, para la creación de una improvisación, donde utiliza su memoria su imaginación, y la percepción que tienen de su entorno.

En la actividad improvisatoria, el músico desarrolla varias aptitudes mediante la adquisición de experiencias diversas, por ejemplo, en la música libre, cada sesión de improvisación corresponde a una nueva experiencia estética, así como al ejercicio de ejercitación del oído, cuando la improvisación es colectiva, y el desarrollo del sentido de ensamble grupal.

La improvisación corresponde a dos procesos, la imitación y la invención:

“la integración de ambos procesos conduce a la comunicación y a la toma de conciencia...”²³

El lograr un equilibrio entre los dos procesos, da pauta al desarrollo de conciencia, para lograr la comunicación, que se da, principalmente entre los músicos, para alcanzar un acuerdo de lo que se está creando de forma espontánea, y, secundariamente, poder enviar un mensaje a sus escuchas, donde intervienen procesos como la empatía, a través de las neuronas espejo (funcionamiento explicado más específicamente para el entendimiento de las artes escénicas, pero también sería interesante acercarse al funcionamiento de estas en la creación musical con base en la improvisación. Esta sugerencia queda abierta a una posible línea de generación de conocimiento, a través de la neurociencia). Como mencionamos en el apartado de arte, éste funciona como un lenguaje, y la improvisación funciona de la misma forma, a dos niveles:

“a) como lenguaje cotidiano, recurre a los estereotipos comunes a un amplio grupo humano; b) como forma de expresión o comunicación más genuina de cada ser humano, trata de escapar a lo habitual y repetido para llegar a la comunicación individual más profunda o al arte... ambas formas de lenguaje son necesarias, lógicas y naturales; ambas responden a la categoría de “acto expresivo”; ambas son o pueden ser una “improvisación”.”²⁴

Por ejemplo, como se mencionaba anteriormente, un lenguaje no común, puede llegar a serlo, con la sobreutilización de ese estilo determinado, como en la década de los 40, el lenguaje desarrollado por

²³ *Ibíd*em, 15

²⁴ *Ídem*

Charlie Parker, debido a su gran uso, a manera de copia, mientras que, el lenguaje como forma de expresión pertenece a la individualidad exteriorizada del comunicante. En la improvisación, el lenguaje común sería la imitación improvisada del lenguaje que quiere poder tocarse, y la forma de expresión sería la toma del lenguaje común, por el músico, y a partir de ello la creación de su propio discurso.

En una entrevista hecha por Derek Bailey a Ronnie Scott, éste menciona:

“Me gustaría idealmente, ser capaz de expresar mi personalidad, por decirlo de algún modo, a través de la música, hasta los límites de mi capacidad. Creo que eso es lo máximo a lo que se puede aspirar, y no creo que yo sea la clase de músico que produce algún tipo de innovación fantástica, pero lo que me hace feliz es intentar tocar de alguna forma que me haga reconocible, y que le transmita a la gente algo de mi manera de ver las cosas. Como dije antes, hay muchas maneras de abordar la improvisación, una cantidad casi ilimitada, en función del talento y las capacidades de cada uno.”²⁵

La improvisación estará siempre aunada a la capacidad creativa de cada individuo, así como a sus habilidades técnicas, y el sentido que el propio improvisador esté buscando darle a su música. Para practicar la improvisación, ocurren, en el individuo, una serie de procesos entre los que se encuentran el uso de la memoria, semántica y de trabajo, la percepción y la imaginación.

1.4. LA IMPROVISACIÓN EN EL JAZZ

Para la explicación de lo que es la improvisación en el jazz y la música libre, nuestro principal referente es Dereck Bailey, y nuestro referente histórico es Ted Gioia, con *La historia del jazz*, donde propone una definición de la improvisación en este género musical.

“...el jazz es, radicalmente diferente de la pintura, la literatura y otros medios en los que los individuos trabajan solos, en los que la influencia ajena se percibe a distancia, como parte de un contexto cultural. Con pocas excepciones, la naturaleza de la interpretación jazzística exige la máxima interacción en grupo. Paradójicamente, pese a todos los elogios de los solistas individuales, el jazz sigue siendo una música de grupos. La historia de cada uno de estos grandes innovadores de la historia de esta música... confirma esta verdad. No hay genios solitarios en el panteón del jazz, pues en este medio casi siempre se da la compañía de una banda.”²⁶

El jazz es siempre interpretado por una agrupación que consta, al menos, de dos personas, a diferencia de la música libre, donde podemos encontrar improvisadores que trabajan solos, en el jazz se requiere del trabajo de más personas, y más que eso, las personas que conforman la agrupación deben estar conscientes de lo que se está tocando, y como se está tocando, o que se pretende tocar, pues, para lograr una buena interpretación grupal del género, todos los integrantes tienen que manejar conscientemente el lenguaje que se pretende hablar. Por esto, en el jazz, se requiere de la conjunción consciente de cada uno de los integrantes.

²⁵ Bailey, Derek. *La improvisación. Su naturaleza y práctica en la música*. 1980. Pág. 117

²⁶ Gioia, Ted. *La historia del jazz*. 2002. Pág. 313

Sin embargo, hay que tomar en cuenta, en la actualidad, los avances tecnológicos, que alcanzan también el mundo de las artes, poniendo en discusión las características que tenía cada arte para ser considerado, precisamente como ese determinado arte, pues han logrado cambios tan importantes que ponen en duda lo hasta ahora aceptado.

Un ejemplo en la danza, es que en la actualidad existe la pregunta de si ¿se puede hacer danza sin cuerpo?, ya que algunas representaciones artísticas parecieran ser propiamente danza, pero carecen de este elemento primordial que categoriza algo como danza, pero que los avances tecnológicos han ido realizando la tarea de hacernos aceptar como danza eso que vemos que se encuentra propiamente danzando.

En la música, que era realizada de esta manera, con un grupo de personas para lograr una improvisación grupal, donde encontramos instrumentos haciendo base, como la sección rítmica, hoy en día podemos encontrar solistas que deciden hacer su propia base sonora sobre la cual ellos mismos puedan improvisar, un ejemplo de esto es el trombonista bloguero Paul The Trombonist, que ha presentado videos donde el mismo genera bases, denominados loops, que nacen de la música electrónica, sobre las cuales improvisa, no hay forma de que el individuo y el loop estén hablando lenguajes distintos, ya que se trata de una sola persona la que genera la obra musical completa. Esto nos indica que las tecnologías avanzan velozmente, y los conceptos que caracterizan a las artes tendrán que reestructurarse con mayor frecuencia.

Derek Bailey ha propuesto que la improvisación en el jazz se basa, principalmente en la interpretación de un tema, ya existente o no, y bajo el “pretexto” del tema musical, los músicos tienen la libertad de improvisar, con la utilización de ciertas técnicas de ejecución, y dentro de determinado lenguaje, y haciendo uso de la capacidad creativa que el improvisador ha podido desarrollar.

Entre las especificidades técnicas encontramos que la improvisación se rige principalmente por el seguimiento melódico del tema, con la utilización de los arpeggios y escalas correspondientes, bajo una secuencia armónica, ofreciendo al improvisador innumerables posibilidades de resoluciones y desarrollo en su solo. Esto en el jazz convencional, ya que, desde la década de los sesentas, con la llegada del free jazz, en el que se propone el tema, pero la improvisación queda libre de armonía. Esto no significa que el jazz convencional ha dejado de existir, de hecho, se sigue creando música, basada en el jazz convencional pero ejecutada de forma distinta, con nuevas propuestas, armónicas y rítmicas.

“... hay un continuo proceso de renovación, por medio del cual el material antiguo se reajusta y recibe nuevas formas; a veces también se rechaza algo para introducir nuevo material...”²⁷

Se ha podido apreciar una constante evolución del jazz, muchas veces podemos darnos cuenta de que los temas que son tocados pueden seguir siendo los mismos por décadas, pero la manera de improvisar se transforma continuamente, según el estilo y la época en que se está tocando, cambia desde la formación de las agrupaciones hasta la instrumentación utilizada en estas. Lo que la historia nos ha ido legando en esta música, está en un constante cambio, algunas características permanecen, otras son cambiadas y otras desechadas. Lo podremos apreciar más fácilmente en el apartado cronológico del jazz.

²⁷ Bailey, Derek. *La improvisación. Su naturaleza y práctica en la música*. 1980. Pág. 111

1.5. LA IMPROVISACIÓN LIBRE

Hasta el momento, ha sido difícil, para los teóricos, especificar lo que es la música libre, y es que, han considerado como un problema, el hecho de que no pertenezca a ningún lenguaje establecido.

No es así para los practicantes de este tipo de música, que entienden esencialmente lo que esta música significa, principalmente libertad total expresiva, sin la necesidad de denominarla y entenderla teóricamente, sin el miedo de sentir que se han equivocado al ejecutar algo, porque no existe quien les pueda decir, si lo que están creando está bien o mal, simplemente lo crean. El hecho de que se vuelva difícil catalogar esta actividad, no genera problemas al llevarla a la acción, como muchas otras representaciones artísticas populares.

En este tipo de música existen dos tipos de improvisación, la totalmente libre es la improvisación colectiva, o interpretada como solista, y la no tan libre, es la improvisación dirigida, donde la plena libertad de la obra la tiene el director. Violeta Hemsy de Gainza dice de la improvisación libre lo siguiente:

“La acción o efecto... que produce en el sujeto la improvisación, no siempre es enunciada explícitamente por el improvisador o por el coordinador que dirige la improvisación. Con frecuencia, y, sobre todo en el caso de la improvisación libre, el objeto es de carácter subconsciente y por lo tanto implícito. En la improvisación guiada el objetivo a alcanzar, sea o no inmediato, debe ser claramente especificado por el maestro, aunque no siempre es necesario que sea conocido por el alumno (ello dependerá de su edad, caracteres psicológicos, condiciones musicales e intelectuales, etc.).”²⁸

En la improvisación colectiva, cada uno de los integrantes propone y sigue, es decir, puede proponer la forma que va tomando la composición espontánea que se está creando, se puede seguir a los improvisadores que también están proponiendo, así como pueden no hacerlo, y tocar libre, consciente o inconscientemente, lo que él músico desee, o según las habilidades técnicas y creativas de los improvisadores.

Por el contrario, en la improvisación dirigida, los músicos están al tanto de las reglas preestablecidas para el tipo de música que se generará. Un ejemplo es el saxofonista y compositor John Zorn, el cual creo un método particular para la ejecución de algunas de sus obras, denominado “Cobra”, que corresponde a una serie de señales, figuras, etc., en general, una serie de reglas que sus músicos han estudiado para poder interpretarlas, respondiendo de esta manera a la obra pensada por él.

La libertad que los improvisadores tienen en obras de improvisación libre dirigida, también se encuentra un poco limitada, pues deben responder a determinadas reglas preestablecidas, por ejemplo, puede ser que el director preestablezca señales, que ya son entendidas por los improvisadores, y que indiquen partes de clímax dentro de la canción o partes con sonoridades más dirigidas hacia crear ambientaciones. Esto depende de las elecciones que el director va tomando durante la obra, la libertad que los improvisadores tienen aquí, es la de elegir las notas y la rítmica, para lograr las sonoridades que el director está buscando.

²⁸ Hemsy de Gainza, Violeta. *La improvisación musical*. Ed. Ricordi, 1983. Buenos Aires. Pág. 24

La improvisación libre dirigida, también ha sido utilizada a manera de taller, para acercar un poco a la actividad a jóvenes interesados, y que aún no han desarrollado una habilidad de intuición dentro de esta música. Aunque cuando estos talleres son creados (al menos en Guanajuato, a lo que he podido asistir), los directores tienden a pensar que los alumnos realmente no son capaces de hacer improvisación libre sin ser dirigida, o tienden a no querer escuchar la propuesta de estos músicos, lo que podría recaer en lo mismo que sucede en la música clásica, la utilización de “instrumentistas”, no la colaboración con músicos, y las propias ideas de cada uno.

“... Es habitual que se asocie con la música experimental y con la música de vanguardia. Ambas asociaciones son producto de una confusión y a su vez, dificultan la comprensión de su verdadera naturaleza. Si estos dos enfoques van unidos, necesitan saber que lo único que tienen en común es que son incapaces de mantener la atención de un público numeroso y no advertido. Pero, aunque ocupen el mismo rincón en el mercado, son esencialmente distintos. Los improvisadores pueden llevar a cabo ciertos experimentos de vez en cuando, pero me parece que muy pocos consideran que su trabajo sea experimental. Del mismo modo las posturas y las reglas que se asocian con la vanguardia tienen muy poco en común con las que defiende la mayoría de los improvisadores. En el campo de la improvisación surgen innovaciones, como es previsible, pero los improvisadores no suelen estar interesados por situarse a la cabeza de su área, y por lo que respecta a los métodos de hacer música, emplean el más antiguo que hay”²⁹

Los músicos que practican la música libre, no corresponden, profesionalmente, a un género musical particular, sino que abarca una gran gama de géneros y estilos. Esto lleva a una confusión para la denominación conceptual de tal forma de creación musical. Se asocia con la música de vanguardia y con la música experimental, pero ¿por qué no podría ser parte de ambas? En entrevista con Natalio Sued, el saxofonista tenor me comentó que, si todos los músicos, con los que se encuentre en una sesión de improvisación libre, son, aparte de esto, jazzistas, muy seguramente la composición espontánea resultante, tendrá características específicas, que harán que suene al lenguaje del jazz.

Y es que, como se ha mencionado, un improvisador en su ejecución tiene en cuenta distintos aspectos, internos y externos a él, que lo harán desarrollar de una forma u otra su creación musical. Aunque si existen determinadas características que nos ayudan a diferenciar la improvisación libre, como forma de composición espontánea, de la música experimental o del noise. Derek Bailey menciona que en la improvisación libre...

“Su principal característica es la diversidad. No se adhiere a ningún estilo ni idioma. No tiene que conseguir ninguna clase de sonido particular. Las características de la música libre improvisada, establecen solo a partir de la identidad musical de las personas que la tocan.”³⁰

Las experiencias, el aprendizaje, la forma de vida, la música externa e interna al músico, definirán su forma de crear música, en el resultado de una composición espontánea, en una sesión de improvisación libre, intentando no encajar o pertenecer a ningún lenguaje musical establecido, el improvisador se encuentra en una incesante búsqueda de lo nuevo, algo que nunca antes ha sido escuchado, esforzándose por no recurrir a lo ya creado, aunque sí, tomando la ayuda de estos referentes, pues no puede dejar a un lado todas sus vivencias, y todo lo que ha sido aprendido.

²⁹ Bailey, Derek. *La improvisación. Su naturaleza y práctica en la música*. 1980. Pág. 163

³⁰ *Ibidem*, 164

La improvisación libre, al tratarse de la música generada fuera de cualquier lenguaje específico, es una actividad que puede realizar cualquier persona, ya que no exige ninguna clase de nivel técnico ni teórico determinado para su práctica, sino que las personas que se desenvuelven en la práctica de este tipo de improvisación, utilizan todos los conocimientos musicales que han adquirido y habilidades técnicas. Improvisación libre la puede ejecutar desde un niño de preescolar utilizando diferentes tipos de percusiones, hasta profesionales en el tema, haciendo uso de la técnica extendida que han desarrollado durante años.

Derek Bailey, menciona como fue el inicio de la improvisación libre, este inicio, de dar a conocer este tipo de música, como un estilo específico, ya que recordemos, que la improvisación libre, ha sido engendrado junto con el nacimiento de la música, es la forma de ejecución musical más antigua que existe, pero, desde la década de los sesentas, aproximadamente, se ha popularizado, y aceptado como estilo musical.

“... una buena parte de la fuerza de la improvisación libre, provino del cuestionamiento que se hizo en aquella época del lenguaje musical. En primer lugar, provino del efecto que esto obtuvo en el campo del jazz, que era la música improvisada que más se practicaba en la época de la emergencia de la improvisación libre, y, en segundo lugar, de los resultados de una evolución muy anterior del lenguaje musical en la música europea seria, cuyas convenciones, hasta la actualidad, ejercen una influencia notable sobre muchas clases de música...”³¹

Cuando la improvisación libre fue empezando a ser reconocida como tal, en los años sesentas, en gran medida fue por la polémica cuestión a cerca del lenguaje musical. En estos años tenemos los grandes avances en los estilos del jazz, al igual que un crecimiento importante en la música seria en Europa, por lo que mucha de la música con bases en la improvisación en occidente, solía sonar a estas dos grandes representaciones.

Retomando la **teoría de la información**, revisaremos lo que Umberto Eco ha mencionado acerca de esta ya que me parece pertinente hacer mención de esta teoría, porque considero que está directamente relacionada con la improvisación libre, por tratar el tema de la “medición” de la información incluida en un mensaje. Umberto Eco menciona lo siguiente:

“tiende a medir cuantitativamente la información contenida en un mensaje... propone un análisis cuantitativo de las estructuras comunicativas y puede constituir un válido soporte de la estética cuando ésta, a partir de las estructuras comunicativas, propone un análisis cualitativo. Sabemos que, en el acto de transmisión de mensajes, para vencer la dispersión originada por el “rumor”, se trata de introducir en la secuencia comunicativa un elemento de “redundancia”, una serie de confirmaciones del significado, que no añaden nada a la información originaria, pero introducen orden, previsibilidad... la redundancia introduce orden y previsibilidad en un discurso; introduciendo previsibilidad se introduce obviedad. El significado se hace preciso, pero no asume nada de fulgurante... (lo importante en este caso, es que el mensaje comunique con la mayor facilidad posible, una suma de significados determinados, y por lo tanto es fundamental para el orden y la redundancia).”³²

En cualquier transmisión de un mensaje, se presentan algunos elementos, uno de ellos es la redundancia, esta consiste en reafirmar el significado del mensaje por medio de la repetición de

³¹ *Ibíd*em,165

³² Eco, Humberto. **La definición del arte**. Destino, 2002. Barcelona. Pág. 184-185

determinada idea, pero esta no añade información complementaria u original al mensaje, sino que únicamente reafirma la idea principal de la información enviada. Es la repetición de una misma idea.

El tipo de información que se transmite bajo las características de la redundancia, es el que se encuentra bajo las formas del lenguaje común, y que, por medio de la repetición, pretende formar, en el espectador, un recuerdo para su fácil lectura, convertir el mensaje en algo evidente, y que no presente complicaciones para decodificarlo y entenderlo.

En la transmisión de información por medio de un mensaje, el uso de la redundancia inserta obviedad al mensaje, volviéndola una forma común que facilita el entendimiento del mensaje. Definitivamente, cualquier representación artística actual, principalmente en la improvisación libre, pretende no caer en este elemento utilizado comúnmente, ya que su frecuente le haría perder valor estético a la obra.

“...la teoría de la información pone el acento no en la conclusión pacífica y previsible de un proceso, sino en el momento de originalidad que, logrando romper la serie de las probabilidades e introduciendo un elemento que escapa a las predicciones, enriquece psicológicamente al auditor.”³³

La música de nuestro tiempo, la música contemporánea, incluido el jazz y la improvisación libre, es caracterizada por la posibilidad ambigua del concepto de *obra abierta*, es decir, la obra no es realizada para la contemplación instantánea, superficial, por el espectador, sino que este le adhiere su propio significado, expandiendo las posibilidades imaginativas del oyente.

En la ejecución de un solo dentro del jazz, encontramos estos elementos, el solista hace uso de los recursos teóricos y técnicos que ha podido desarrollar, propios de este género, pero los utiliza de manera particular, bajo la conciencia de crear un solo original, evitando que en su improvisación solo se escuche la copia de las transcripciones que utiliza para su estudio.

En la improvisación libre, o música libre, sucede de forma similar, pero en este caso, el improvisador busca, no solo la originalidad conceptual de su solo, sino también la originalidad técnica. Busca e inventa nuevos recursos técnicos que le proporcionen, al músico, una particularidad. El improvisador se encuentra en la constante búsqueda del sonido particular, evitando caer en los establecidos y aceptados.

El nivel de incertidumbre en la obra es directamente proporcional al nivel de información producida por esta. En la música libre, o improvisación libre, encontramos que el factor incertidumbre es una de las principales características de este tipo de improvisación, lo pretende ser en todos los tipos de música donde se da la práctica improvisatoria, pero es especialmente en esta, que la incertidumbre es buscada por el improvisador, ya que los músicos inmersos en esta práctica (profesionales), pretenden generar lo nuevo, lo que antes no ha sido representado, y, cuando esto es logrado, o casi logrado, responde sorpresivamente sobre los espectadores, proporcionándoles un alto nivel de información.

Umberto Eco, utilizando la teoría de la información explica lo que significa la acción de componer música, menciona que representa...

“... una serie de atentados al sistema al sistema de redundancia que actúa en el interior de un determinado estilo, para introducir incertidumbres altamente <<informativas>> y, por consiguiente, de gran eficacia estética: la cantidad de información adquirida, y el significado interno de un discurso

³³ *Ibíd*em, 187

musical, surge en el transcurso de un mismo proceso, a través de una diferenciación de actitud, ya que mientras, que en el momento de recibir la información nos fijamos en el acontecimiento mismo, al tratar de captar la obra en su significado acudimos con la memoria al conjunto de acontecimientos pasados y los medios de relación mutua.”³⁴

En la música contemporánea, (y en cualquier época con músicas de vanguardia, es decir, con la música que rompe con la tradición de esa temporalidad) la actividad compositiva, pretende realizarse bajo la acción del rompimiento de la inclinación hacia la redundancia. Cualquier estilo musical determinado, tiene el riesgo de caer en esta práctica de la redundancia, aunque algunos tipos de música, realizan la búsqueda consciente de esta, con la finalidad de plantar en la memoria del auditor, determinado mensaje. Por el contrario, el improvisador, tiene que saber hacer uso correcto de estos elementos, para con ellos engrandecer su aportación informativa, o insertar en el escucha un determinado mensaje que pretenda ser recordado con facilidad.

El valor de una obra, está ligado al nivel de información que esta proporciona, es decir, según esta teoría, el valor de la obra reside en el grado de originalidad que esta manifiesta. Es el nivel que se encuentra en la obra, de generar sorpresa en el espectador, y con ello, nuevas sensaciones a través de nuevas interpretaciones.

Un mensaje está compuesto por la información y el significado, pero en las obras artísticas, estos son antagónicos el uno con el otro, y es que en el lenguaje común, al enviar determinado mensaje, se busca que este sea fácil de descifrar, se busca que el significado sea entendido con sencillez, utilizando incluso elementos que integren la obviedad dentro del mensaje, pero en la obra de arte contemporánea, el nivel de información se obtiene, al integrar a la obra elementos que destituyan cualquier tipo de obviedad en ella.

“En este sentido, información y significado son dos términos relativamente opuestos, dado que el significado se basa en la sencillez con que los dilemas se resuelven inmediatamente y el mensaje descodifica: el mensaje cargado de información requiere, en cambio, una descodificación compleja y arriesgada. Y, podríamos añadir, cuando se trata de un mensaje común la descodificación se plantea como un medio para llegar al significado, mientras que, en una obra de arte multipolar, la tendencia abierta consiste en mantener en todo su frescor la descodificabilidad indefinida del mensaje...”³⁵

Humberto Eco analiza la investigación de Moles acerca de la teoría de la información en la música, concluyendo que, en una obra musical compleja, o más bien, rica en información, la contemplación por un público común no es capaz de desarrollar una total asimilación de la información transmitida, e incluso llega a producir un completo desinterés por la obra.

Esta podría ser una de las razones del porque en las sesiones de improvisación libre, los espectadores son un número muy reducido. Como ya se ha mencionado anteriormente, el objetivo de los improvisadores en estos estilos musicales, es el de ofrecer una nueva creación, algo cargado de información, basado en las propias habilidades del improvisador, y por lo tanto apreciado por muy pocos oyentes, por lo general otro grupo de improvisadores.

³⁴ *Ibíd*em, 187-188

³⁵ *Ibíd*em, 189

Es por esta razón que dentro de la hipótesis se ha propuesto que es el público un elemento que impacta en el desarrollo de la música basada en la improvisación, sin embargo, al entrevistar al saxofonista argentino Natalio Sued, ha mencionado que el público poco tiene que ver con el desarrollo que cada músico decide alcanzar en su actividad, menciona que si un improvisador o un grupo de improvisadores, llegan a ofrecer un concierto de música libre a algún sitio, donde la gente no posea ningún tipo de educación musical, pero los improvisadores son buenos, son profesionales, y crean su arte de forma honesta el público responderá satisfactoriamente a la contemplación de la obra creada, claro está, que el público tiene que estar en disposición de escuchar algo diferente.

Ya habíamos hecho mención de la cuarta función que Jaques Attali propone sobre la música, y considero pertinente citar lo que menciona, con la finalidad de aunar la idea que pretendo demostrar. En esta nueva función, la música se convierte...

“... composición. Representación contra el miedo, repetición contra la armonía, composición contra la normalidad... ruidos que destruyen unos órdenes para estructurar otro nuevo; basamento muy revelador del análisis social y resurgimiento de una interrogación sobre el hombre.”³⁶

Jaques Attali, menciona que el sistema productivo que rige en la mayoría de las sociedades del planeta, ha privado a la música de su verdadera esencia, poniéndola al servicio del poder y de la economía, ha destruido el sentido de está, pero a su vez existe una parte de la población que evita que ese sentido original del ruido muera, en el uso que se la da en la actualidad.

Se tienen dos conceptos, el ruido y la música...

“... antes de todo intercambio comercial, la música es creadora de un orden político porque es una forma menor de sacrificio. En el espacio de los ruidos, ella significa simbólicamente la canalización de la violencia y de lo imaginario, la ritualización de un homicidio que sustituye a la violencia general, la afirmación de que una sociedad es posible sublimando los imaginarios individuales.”³⁷

Según la teoría de la información el ruido es lo que interrumpe una transmisión, la emisión de un mensaje, que pueda leerse y entenderse. El ruido fue primero que la música, y la música se creó como medio para encauzar el ruido, es decir, transformar el ruido en algo comprensible de manera general, matando el imaginario individual.

A diferencia de lo que podría llegar a crearse, el ruido crea un sentido particular, que puede generarse a partir de la interrupción del mensaje, que en principio se transmitía con “un sentido”, al ser interrumpido se genera el nuevo sentido, que da, al escuchar, la libertad de imaginarlo, lo que se llama, como Eco mencionó, obra abierta. Attali, menciona que...

“El ruido... es... portador de un orden, de una información nueva. Esto puede parecer extraño. De hecho, el ruido crea un sentido: por una parte, porque la interrupción de un mensaje significa la prohibición del sentido difundido, la censura y la rareza. Por otra parte, porque la misma ausencia de sentido, en el ruido puro o en la repetición sin sentido de un mensaje, al descanalizar las sensaciones auditivas, libera la imaginación del oyente. La falta de sentido es entonces presencia de todos los sentidos, ambigüedad absoluta, construcción fuera del sentido. La presencia del ruido hace

³⁶ Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ed. Siglo XXI S.A. de C.V. Madrid. España. 1995. Pág. 34

³⁷ *Ibidem*, 43

sentido. Hace posible la creación de un orden nuevo, en otro nivel de organización, de un código nuevo en otra red diferente."³⁸

Pero, como podremos ver más adelante en la revisión histórica del jazz, la creación de determinados ruidos, comienzan a ser aceptados, debido al impulso mercantil que se les comienza a dar. Es decir, dentro de la historia del jazz, se puede entender que es la introducción del ruido lo que genera los nuevos estilos, y con ello la evolución del género, pero al ser la creación de estos ruidos sinónimo de desorden, y por ello conflicto para los poderes, éstos, se dan a la tarea de comenzar a popularizar el estilo, lo comienzan a hacer un poco más común a fin de lograr un público más basto que sea capaz de generar ganancias. Esto ocurrió con el *ragtime*, en los años veinte, con la creación de la imprenta, y la reproducción a gran escala de partituras de esta música, después con la creación del jazz tradiciones de Nueva Orleans, y su popularización de la cual la *Original Jazz Band* fue la principal beneficiada, así como otros estilos que veremos en el siguiente capítulo.

*"... aunque la tecnología nueva sea ruido externo concebido para reforzarla, una mutación de su difusión llega a menudo a transformarla. Profundamente... Estas evoluciones del uso primero del código ponen en gran peligro a los poderes, hasta que estos mismos transforman sus morfologías para beneficiarse a su vez de la nueva red... Cuando el dinero aparece, la música se inscribe en el uso; la mercancía va a atraparla, producirla, cambiarla, hacerla circular, censurarla. Ella deja entonces de ser afirmación de la existencia para ser valorada."*³⁹

En la música el uso de la armonía abre las formas de creación, existen un sin número de combinaciones a la orden del creador, sin embargo, en ciertos tipos de música se tiene que componer bajo ciertas reglas armónicas. El jazz, aunque como veremos más adelante significo una forma de total libertad, pero me refiero al jazz tradicional, que se intenta hacer hoy en día, no se encuentra fuera de estas reglas, muchos tradicionalistas del género, no son capaces de, ni siquiera imaginar, la aceptación del uso "incorrecto" de la armonía establecida en la tradición.

Con los avances tecnológicos, en materia de difusión, se generaron las facilidades para acrecentar el gusto popular, por ciertos músicos, así beneficiándolos, pero perjudicando a otro gran número de músicos.

Con el paso del tiempo, la propia naturaleza de la música ha ido cambiando constantemente, siendo el impulso de este cambio la búsqueda de control social, y con ello, después, la búsqueda de ganancias económicas. Estos cambios poco a poco, fueron transformando el sentido de la música, que en un principio era solo ritual, y motivo de fiesta y reunión social, con la actividad musical representada a tiempo real, con músicos reales, pero ahora con la repetición, con la materialización de la música por medio de grabaciones de estudio y venta de discos, masterizados y limpios de errores, ese sentido de transmitir energía por parte de los músicos a su audiencia ha ido desapareciendo, para ser remplazado por la repetición sonora de músicos, que si bien no todos tienen calidad, si tienen los suficientes recursos para grabar. Attali menciona que...

"Poco a poco, cambia la naturaleza misma de la música: lo imprevisto y el riesgo de la representación desaparecen en la repetición. La nueva estética de la interpretación excluye el error, el titubeo, el ruido. Fija la obra fuera de la fiesta y del espectáculo, y la reconstruye y la manipula, formalmente,

³⁸ *Ibíd*em, 54

³⁹ *Ibíd*em, 56-58

con una perfección abstracta. Esta visión hace olvidar poco a poco que la música era ruido de fondo y forma de vida, duda y balbuceo. La representación comunica una energía; la repetición produce una información sin ruido. La producción de la repetición exige intérpretes nuevos, virtuosos de frases breves, capaces de hacer al infinito tomas perfectibles mediante trucajes sonoros. Los ejemplos de esta dicotomía se multiplican hoy hasta el extremo: grandes intérpretes firmando discos que no han grabado y grandes técnicos incapaces de conmovier en la escena a ese público que compra sus discos.”⁴⁰

En la actualidad existe aún una gran cantidad de músicos empeñados en la representación, por la necesidad de expresar sus pensamientos y transmitirlos a sus escuchas, un ejemplo de ello son las reuniones musicales que se han estado haciendo semana tras semana en la ciudad de Guanajuato en el la Antigua Bar, donde músicos de improvisación libre locales, y algunos invitados especiales de reconocimiento nacional e internacional se reúnen con la finalidad de hacer música basada en la improvisación libre, algunos de estos músicos, con la clara conciencia de hacer música que represente la realidad que vivimos, otros por el gusto de la experimentación sonora.

Para que una canción se vuelva éxito en nuestros días, es decir, para que logre generar ganancias en la industria musical, a través del consumo de una gran parte de población, requiere, esencialmente de la repetición, en masa.

“Hoy, la degradación universalizante, desespecificadora, es una de las condiciones del éxito de la repetición. Los temas más rudimentarios, los más planos de los más carentes de sentido se imponen como éxitos si remiten a una preocupación cotidiana del consumidor o si significan el espectáculo de un compromiso personal del cantante.”⁴¹

Un ejemplo de las letras, de la música más vendida en nuestro país, son las que escuchamos actualmente en las bandas sinaloenses, que, algunas, llegan a parecer más la descripción sonora de una escena pornográfica. La producción y consumo de la música en serie, han provocado que la individualidad de ciertas culturas se pierda, un ejemplo de ello son las bandas tradicionales, de las que su existencia se encuentra en peligro de desaparecer a causa de la banda comercial, ya que, a pesar de que estas tocan su música tradicional, en los lugares donde son contratados se les exige tocar la música que ya ha sido estandarizada y reconocida por la mayoría de la gente. (El día sábado 5 de agosto del 2017, el líder de la banda *Terra Mojada*, originaria de Oaxaca, fue asesinado en la comunidad La Labor de Valtierra, Salamanca, Guanajuato. La razón del asesinato fue no haber complacido a un invitado de la fiesta de 15 años donde fueron contratados para tocar, con una canción.).

De igual forma, en la repetición se encuentra la comodidad, el acostumbrarse del cerebro a determinadas sonoridades, y con ello su entumecimiento, en lugar de buscar nuestras propias ideas musicales, se recurre a lo ya estandarizado y repetido, a lo que el cerebro recuerda sin mayor esfuerzo, debido a la comercialización y también a la sencillez con la que es realizada ese tipo de música.

Ello me hace recordar, una de las sesiones de improvisación de jazz que se estuvieron llevando a cabo en el café *El Lechón Ilustrado*, donde asistí la mayoría de las sesiones, pero mi asistencia se vio interrumpida debido al aburrimiento a causa de la repetición que comenzó a darse. El trombonista

⁴⁰ *Ibíd*em, 157

⁴¹ *Ibíd*em, 162

Adrián Alba y yo, procurábamos tener semana tras semana, un tema de estándar de jazz nuevo, con la finalidad de que las sesiones no se tornaran aburridas, no solo para el público, sino para nosotros mismos, sin embargo, a algunas personas, que tienen varios años asistiendo a las sesiones de improvisación de jazz en Guanajuato, comenzó a molestarles el hecho de que nosotros decidiéramos presentar un tema nuevo cada semana, el hecho es que, después de la “popularidad” que estas personas habían adquirido, estudiar y tocar cosas nuevas, ya no era necesario para ellos, pero, qué otras personas presentaran cosas distintas, implicaba que el público se diera cuenta de que no se están haciendo cosas nuevas, lo que sacaría a estas personas de su zona de confort, exigiéndoles un esfuerzo técnico y mental si quisieran tornarse a un nuevo ritmo de cambio y avance personal.

Las sesiones de improvisación se fueron tornando cada vez más aburridas y la compañía de esos determinados músicos cada vez nos fueron impidiendo regresar a las sesiones de improvisación de jazz, no quisimos arruinar algo que es anunciado como jam session, que, en realidad, solo resulta ser la reunión de estos músicos mediocres, y a su público que acepta la repetición que presentan semana tras semana.

“La música en serie es pues un poderoso factor de integración de los consumos, de nivelación interclases, de homogenización cultural. Se convierte en un factor de centralización, de normalización cultural, y de desaparición de las culturas específicas. Más allá de eso, es un medio para hacer callar, un ejemplo concreto de mercancías que hablan en lugar de los hombres, de monólogo de las instituciones. Así, cierto uso de transitor hace callar a los que saben cantar, el disco comprado o escuchado anestesia una parte del cuerpo... También ha remplazado al ruido de fondo natural, ha invadido y anulado hasta el ruido de las máquinas. Se filtra en los espacios cada vez mayores de la actividad vacía de sentido y de relaciones, en la organización de nuestra vida cotidiana... por todas partes significa la presencia de un poder que ya no necesita bandera o símbolo: la repetición musical afirma la presencia del consumo repetitivo...”⁴²

La repetición en la música, y en cualquier arte, significa la pérdida del sentido. La obra pierde el sentido pues el músico ya no se encuentra en la disposición de ofrecer un mensaje a su público, “crea” o más bien repite, sin sentido alguno, muchas veces su única finalidad es la de generar ganancias o popularidad entre las masas. Attali, menciona en la actualidad algunos de los factores que impulsan el no-sentido de la música: cientificismo, universalidad imperial, despersonalización, desconcentración y manipulación del poder y elitismo, son los elementos que él reconoce.

En la modernidad, los músicos se han asemejado a los científicos, intentando hacer lo más difícilmente posible el entendimiento de algo muy sencillo, cuando existe ese “algo”, y por lo general con este cambio ese “algo”, que es el sentido de lo que se está creando, desaparece, se vuelve ilegible e indescifrable para el público. La improvisación en el jazz, en la actualidad, ha tomado este rumbo, pues los jazzistas académicos improvisan de una forma muy complicada, técnica y teóricamente, a veces ellos mismo no comprenden lo que están tocando, y, dentro del solo que desarrollan no se encuentra un sentido, el sentido de ello pareciera ser que se vuelva lo más complicado posible, y la improvisación se escucha un tanto gris, en lugar de toda la gama que podría ser utilizada, dejan de lado los matices, por la tecnicidad.

⁴² *Ibíd.*, 165

El factor que Attali denomina universalidad imperial, se refiere a la búsqueda de la universalidad de la obra, es decir, busca el agrado para un gran público, para ello, disminuye su especificidad, y no crea sentido alguno, su único sentido es el de la creación de ganancias.

La despersonalización, busca, principalmente el “no-sentido”, hacia el auditor, aunque muchas veces esto resulte diferente, ya que deja en el espectador la apertura para darle un propio sentido a lo que está escuchando, lo que en Eco entendemos como obra abierta.

La desconcentración y manipulación del poder, se refiere a que toda la música se organiza bajo la forma del “no-poder”, es decir, se trata de una composición espontánea, no hay partituras ni directos, se trata de una improvisación colectiva. Attali menciona que esta forma de crear música, escapa un poco de la verdadera composición, ya que es algo poco entendible, y algo que nadie más que el propio compositor puede representar y entender.

Existen varios tipos de improvisación libre, y entre ellos se encuentra la improvisación libre dirigida, que consiste en la existencia de un director, su papel es de un guía de los instrumentistas que van creando de acuerdo a las sonoridades que va requiriendo lo que pretende que sea su obra. Pero, estos músicos, a pesar de tener cierta libertad, no es total, ellos siguen produciendo el sonido, muchas veces sin sentido, que se encuentra en las caprichosas ideas del director, pero que muchas veces carecen de sentido.

En la ciudad de Guanajuato, cuando se encontraba en existencia la orquesta *Juan de los Reyes y su Bandototota de Jazz de Guanajuato*, el directo pretendió, algunas veces, implementar esta forma de dirección “libre”, que realmente de libre tenía muy poco, y el hecho de que existiera un director, impedía a los músicos el desarrollar la habilidad de poder realizar composición espontánea a través de la improvisación grupal. Sin embargo, hay otro tipo de improvisación libre que se realiza en la ciudad, que no precisamente carece de sentido, sino que llega a tener un sentido específico que los músicos buscan transmitir directamente a su público. De ello hablaremos más adelante.

El otro concepto desarrollado por Attali es el de elitismo, y se refiere a que como el poder está en la constante búsqueda de estilos nuevos y el intento del uso de estos para su favor, en la nueva música, principalmente en la improvisación libre, que busca estar en constante cambio, no se encuentra la oportunidad de generar un nuevo estilo, que pueda ser tomado y aprovechado por el poder y es éste, precisamente el sentido que le dan a sus creaciones los músicos de improvisación libre.

Cabe mencionar que, en ciertas partes del mundo, a pesar de ser la improvisación libre, una manera de crear música fuera de cualquier lenguaje, estilo, o reglas determinadas, me he percatado de que la forma de improvisar de algunos se está constituyendo, ya, como un estilo. En la ciudad de Guanajuato, como ya he mencionado con anterioridad, en el foro abierto del bar La Antigua, semana tras semana se han realizado sesiones de improvisación libre, y cabe mencionar, que a pesar de ser casi los mismos músicos que se han estado presentando, si es evidente la diferencia entre la improvisación de una semana con otra, muchos han buscado la mejora de su técnica y el cambio de ideas dentro de la improvisación.

“La música teórica es liquidadora; ratifica el fin de la música y su papel creador de una sociabilidad. Así el poder, que se apoya en ella, ratifica, utiliza y se funde en el fin del sentido.”⁴³

Estos cinco elementos que Attali distingue, científicismo, universalidad imperial, despersonalización, elitismo, se encuentran, en un constante estudio e intento de entendimiento de la música occidental actual, con el objetivo de homogenizar en un único lenguaje mundial la música, un lenguaje que se encuentra legitimado por la ciencia e impuesto por la tecnología, y que existe sin sentido particular alguno.

En el siguiente diagrama se ejemplifican estos cinco elementos:

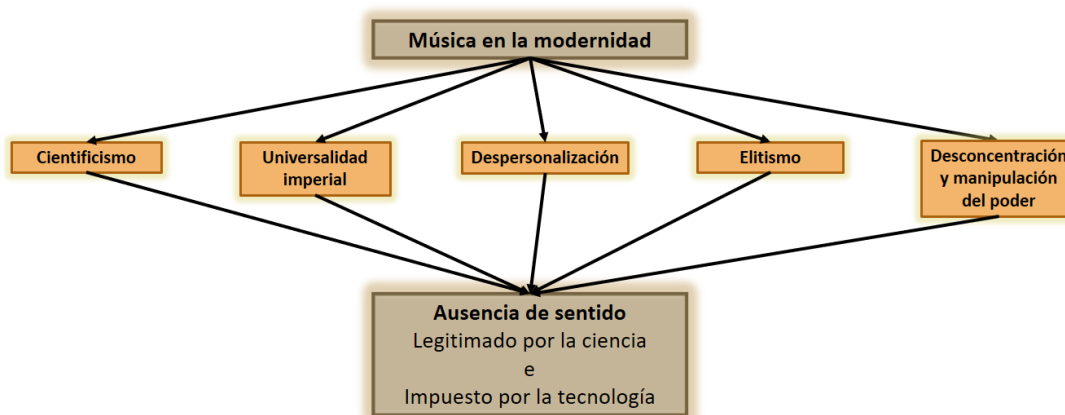


Ilustración 2: Elementos negativos en la música moderna. Fuente propia, en base a Attali, Jacques. Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música. Ed. Siglo XII S.A. de C.V. Madrid. España. 1995.

Entonces Attali propone que, la música de la actualidad, la más “radical” que en este caso pondremos de ejemplo el fenómeno artístico que se está dando semana tras semana el día lunes como sesiones de improvisación libre en el bar La Antigua en la ciudad de Guanajuato, es una música carente de sentido por su constante cambio, pero al hablar con varios de estos improvisadores, al entrevistarlos, me doy cuenta de que efectivamente la música que cada uno de ellos genera, tiene sentido. Este sentido muchas veces es el descontento con la clase política y las consecuencias de esta en problemáticas de su contexto social, formando parte importante de una contracultura.

Attali ha mencionado que siendo así, la función del músico en la actualidad, no es ya la de representar la realidad de su época, sino que se ha tornado más bien a ser un modelo a imitar, apoyado de los avances tecnológicos.

“... la música culta está reservada a una élite de concierto. Ya no es difundible en la burguesía media, pues los instrumentos y las técnicas que utiliza la hacen incomunicable, no representable por aficionados. Es una música localizada para especialistas de lo aleatorio, un espectáculo de técnicos para tecnócratas.”⁴⁴

Esto es lo que le ha sucedido a la música culta, es precisamente, lo que en la actualidad les sucede a muchas de las nuevas propuestas en el género del jazz, el jazz, al haberse academizado, ganó mucha

⁴³ *Ibíd*em, 173

⁴⁴ *Ibíd*em, 173

especialización, pero perdió mucho de su sentido. Hoy en día las nuevas propuestas se preocupan más por hacer sonar su música lo más complicado posible, y con el menor sentido posible. Hablando “sinestésicamente” ha cambiado toda la paleta de colores por solo tonalidades grises.

Dentro de la improvisación libre, se encuentran una serie de “estilos”, que, si bien aún no han sido catalogados como tales por los teóricos de la música, considero, que para fines de facilidad de comprensión si pueden ser subdivididos de esta manera:

1.5.1 Composición espontánea

La composición espontánea, es la forma de creación musical basada en la improvisación libre, es decir, no existen restricciones de ningún tipo, pero lo que principalmente la caracteriza, es el hecho de llegar a un acuerdo sonoro a tiempo real entre los improvisadores, donde, conjuntamente van creando una obra, que puede tener estructura armónica y melódica, progresiva, según se vaya formulando la propia obra musical. En la composición espontánea, muchas veces se puede escuchar determinado lenguaje musical, es decir, si la mayoría de los improvisadores son jazzistas, muy seguramente en la obra se escuchará un poco de este lenguaje.

La composición espontánea no se limita a crear música idiomática, sino que incluso, en la simulación de otros sonidos se puede crear la composición, como composición espontánea experimental.

1.5.2. Improvisación experimental

Es la música basada en la improvisación libre, con la finalidad de lograr una obra que no pertenezca a ningún lenguaje reconocible, es decir, los músicos, hacen uso de toda su técnica extendida, que han logrado desarrollar a través de un arduo trabajo de entrenamiento, ya sea con la construcción de nuevos instrumentos, con la alteración, tecnológica o acústica de su instrumento, o con el desarrollo de técnica a través de posiciones alternas en el instrumento, pero si la intervención de ningún otro objeto que facilite el la distorsión del sonido, como es el caso del saxofonista alto y barítono Alfonso Muñoz.

1.5.3. Noise

El *noise*, es la práctica musical, también basada en la improvisación libre, donde se busca provocar sonidos casi desagradables para muchos escuchas, ya que los improvisadores de este estilo indagan en las sonoridades del ruido, es decir de la interrupción de un mensaje, según la teoría de la información, de ahí su nombre de *noise*, que en estaño significa ruido, o como muchos improvisadores prefieren llamarlo también, *ruidismo*.

Daniel Levitin, en su libro *El cerebro musical*, hace referencia a la definición dada por Edgar Varese, que dijo que la música es “sonido orgnizado”, por lo tanto, propone que todo aquello que puede ser percibido a través del sentido del oído, puede ser entendido como música, ya que, el hecho de que, como seres humanos, no comprendamos el orden que existe en todo ruido, no quiere decir que no exista tal orden.

“Por definición, el ruido es un conjunto de sonidos arbitrarios, confusos o no interpretables. ¿No será que todo sonido es potencialmente música, y que solo haría falta que entendiéramos su estructura interna, su organización?”⁴⁵

Aunque, aparentemente en la música *noise* no exista organización alguna, no quiere decir que no la haya, por eso es que ha podido ser catalogada como música, que, para muchos, como se revisó en *teoría de la información* es rechazada, por la complicidad que existe de poder comprender el mensaje enviado.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO I

- Entenderemos por arte, una forma de conocimiento del mundo, y sirve para ello en cuanto comenzamos a prestarle importancia. El artista, es la persona capaz de crear arte, y es un ser social, esto quiere decir que en una parte de su formación intervenga su entorno sociocultural, el resto depende de él mismo, de su propia individualidad. Socialmente, el artista ha llegado a ser considerado como un ser “inútil”, ya que en su trabajo no se encuentra “utilidad” que pueda ser comercializada y considerada una herramienta para generar ganancias, ello compete al verdadero artista, porque, como sabemos, la producción crea la demanda, y para ello necesitaría de la producción en masa, algo que el artista rechaza por el hecho de no quedarse en una sola forma de crear, sino por encontrarse en un constante cambio, una constante búsqueda de nuevas formas creativas.

En este sentido el artista ha tenido que sufrir una especie de rechazo social, al cual responde de la misma forma. A pesar de que el artista no se encuentra en un medio productivo adecuado para la generación de ganancias, y la aseguración de su subsistencia, su motivación interna a seguir creando, siempre lo impulsa a buscar la manera de permanecer inventando para crear favorablemente su arte.

La obra artística está formada por dos elementos, el primero es la técnica, utilizada en la materialización de la obra, necesaria, para alcanzar lo que el artista imagina, y el segundo es la individualidad del propio artista, la que hace que en su obra se plasme la originalidad. La unión de estos dos elementos, definirá el valor estético en la obra creada.

- La música, al ser parte del mundo de las artes, corresponde a una forma de conocimiento, pues tiene como función la transmisión de un mensaje a sus escuchas. Está formada por dos elementos, el conocimiento de la técnica, requerida en el instrumento, así como la

⁴⁵ J. Levitin, Daniel. *El cerebro musical. Seis canciones que explican la evolución humana*. Ed. Titivillus. 2008. Pag. 8.

comprensión de símbolos básicos, con los que se representa la música, y la particularidad imaginativa del creador musical.

Se dice que el completo entendimiento de la música no puede ser alcanzado en la contemplación de esta sino en su ejecución, sin embargo, la apreciación por este arte no distingue de si se tienen los conocimientos musicales necesario o no, sino de una actitud de apertura hacia la experiencia estética.

Es sabido que el gusto por determinados tipos de músicas es regido principalmente por la época y el contexto sociocultural, pero esta ley no es universal, existen personas, en todas las culturas, en todos los niveles socioeconómicos que se encuentran en la disposición de experimentar la percepción de algo nuevo.

- La improvisación en la música corresponde tanto al proceso de esta actividad como al resultado de ella. Es la producción instantánea de hechos musicales. Esta surge de un sentido de expresión que da resultados distintos, según el nivel técnico y la capacidad creativa por parte del músico. Esta actividad es tan amplia que va desde la completa libertad, hasta la inclusión de reglas previas, y desde la practica totalmente inconsciente hasta la más profunda participación de la conciencia. En su creación participan elementos externos e internos del músico, la aprehensión de su contexto sociocultural, así como las habilidades que ha podido desarrollar, el nivel técnico y creativo, para lo que hará uso de su percepción, memoria e imaginación, consciente o inconscientemente, que lo hará expresar lo que lo hace único.
- La improvisación en el jazz está regida principalmente por una estructura armónica, delimitada por un tema, que se toca al principio, como referente, y al final, como forma de entender que ha terminado la canción. En la improvisación del jazz convencional se hace uso de los arpeggios principalmente, pero también de notas de paso, que son las que anteceden o suceden a esas notas del arpeggio, o el uso, no tanto en el jazz convencional, sino en otras propuestas existentes a partir de la aparición del free jazz, de las llamadas notas rojas, que son principalmente, aquellas notas utilizadas, que no pertenecen al arpeggio y que generan determinadas disonancias.

Se podría decir que la improvisación en el jazz convencional, se encuentra en una libertad un tanto delimitada, pues si se quiere tocar este tipo de música, se tiene que estar apegado al lenguaje, y dentro de estas características que a la vez son reglas de ejecución para el solista.

- La improvisación libre suele ser, literalmente tan “libre” y a la vez tan confusa en su definición, que algunos pretenden que su ejecución solo puede ser llevada a cabo por aquellos con amplios conocimientos musicales, así como habilidades técnicas, otros opinando lo contrario, que su creación es hecha por personas que no poseen absolutamente ninguna de estas habilidades. Otros apoyan el hecho de estas representaciones a nivel grupal y otros a nivel individual. Se podría decir que todos estos casos son válidos al hablar de improvisación libre.

La improvisación libre se divide en dos tipos, la ejecutada grupalmente o como solista, y la improvisación dirigida. En la improvisación dirigida se pone en duda la verdadera libertad que existe entre los improvisadores, ya que verdadera obra resultante es la que el director va

direccionando en el instante. La improvisación libre, es tan amplia que puede ser ejecutada por novatos, o personas que la usan como pasatiempo, o por profesionales en el tema, que han desarrollado durante muchísimos años sus propias técnicas, e incluso sus propios instrumentos para la improvisación. La característica principal de esta es que no se apega a ningún lenguaje musical, sino que (al menos los practicantes profesionales), busca la lejanía de cualquier sonoridad conocida, se encuentra en una búsqueda incesante por la creación de nuevas obras, que no pertenezcan a géneros o estilos ya existentes.

Existen estilos específicos, que nacen de la improvisación libre, pero que teóricamente no han sido categorizados por los teóricos en la música. La composición espontánea, se refiere al proceso y resultado de una obra que nace a partir de la improvisación libre, pero que compete al ordenamiento espontáneo melódico y armónico, y algunas veces puede ser reconocible a algún lenguaje determinado. La improvisación experimental, se adjudica más a la improvisación hecha a partir de la técnica expandida, y a la experimentación de estar mezclando, en el momento, sonoridades distintas, a veces previendo la sonoridad resultante, o a veces desconociéndola por completo. Noise, o ruidismos, es la forma de improvisación libre, más agresiva que existe, algunos de los improvisadores, procuran la búsqueda de sensaciones desagradables a través de estos sonidos, sin embargo, entre toda esa mezcla de sonidos, no quiere decir que no exista un orden consciente de ellos, por parte de los improvisadores.



Ilustración 3. Elementos de la improvisación en el jazz y la música libre. Fuente propia.

La improvisación se da en muchos géneros y estilos, no solo dentro de la música, sino en muchas, o todas las artes, pero lo que nos compete explicar es la improvisación en el jazz y la música libre. La improvisación musical corresponde al arte de crear música. En cuanto al jazz, la improvisación se encuentra delimitada por una melodía y una estructura armónica, a excepción del free jazz, que, a partir de la década de los sesentas, dejó de lado la estructura armónica, para darle mayor importancia a matices en base a explosiones enérgicas. En la música libre, existe la improvisación libre, ejecutada

de manera colectiva o de manera solista, y la improvisación dirigida, donde la composición compete al director, y los ejecutantes solo tienen la libertad de elección de notas, y en algunas ocasiones de rítmica. La improvisación libre, se divide en composición espontánea, improvisación experimental y noise, según la intencionalidad de ejecución de la obra de improvisación.

CAPITULO II. EL JAZZ

2.1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA DEL JAZZ

Como el sabido, la música, y cualquier arte en general, no puede prescindir de su historicidad. Toda la historia musical, o al menos algunas partes de esta historia, repercuten en la música de la actualidad, y el jazz de la actualidad no es la excepción, sin duda, encontramos en la historia evolutiva de este género musical, la explicación de su forma actual.

A continuación, se presenta una sucesión cronológica, marcando los años de cambios estilísticos ocurridos en este género, para llegar a ser lo que se conoce como jazz actualmente. El documento que se toma de base, para el entendimiento de esta sucesión de estilos, es el libro de Ted Gioia *La historia del jazz. 2002.*, donde explica determinados procesos que han provocado el cambio y evolución de estos, desde su aparición en Nueva Orleans, y hasta nuestros días, casi, en cualquier parte del mundo.

1819

DANZAS NEGRAS

Estas danzas eran denominadas como *ring shout*. Se da, espacialmente, en Congo Square, una ciudad de Nueva Orleans. Es la música hecha por los negros, para acompañar las danzas, con instrumentación típica africana: tambores, aproximadamente de 30 cm hechos con piel de animal. Instrumentos de cuerda cuyo cuerpo es hecho a partir de una calabaza. Tambores hechos también con calabazas.

El hecho de que en Congo Square se practicaran estas danzas, es un antecedente para el posterior nacimiento del jazz en Nueva Orleans, ya que estas expresiones dancísticas no eran permitidas en otras ciudades, e incluso la instrumentación utilizada por estos intérpretes no era aceptada.

Las danzas negras de Congo Square corresponden a un legado adoptado por los estilos musicales africanos, que después se dieron, en los cuales se observa la adopción de ciertos patrones. En el jazz, por ejemplo, prevaleció el patrón de llamada y respuesta que se puede escuchar en los cantos de trabajo, en el blues, y en otros estilos, más actuales.

1820

MINSTREL SHOWS Y CANTOS DE TRABAJO.

Los Minstrel shows, correspondían a una representación, principalmente hecha por los blancos, haciendo referencia, con sentido de burla a las danzas negras. Estos después fueron interpretados también por los negros, a fin de divertir a la población blanca.

También surgieron los cantos de trabajo, los cuales, principalmente se daban en el trabajo esclavo, de las personas que se empleaban en los campos de algodón. Los cantos de trabajo tienen un carácter más puramente africano, ya que corresponden a diversas formas de gritos, y muchas veces eran cantados con vocación ritualizada a manera de reclamo a la divinidad.

1920

COUNTRY BLUES O BLUES DELTA

Más que cualquier otra interpretación musical de esta época, el blues, en específico el country blues, permitía al interprete representar su mayor sentido de dolor y sufrimiento interno, personal. Por esto se dice, que el blues era la interpretación de la tragedia. El blues interpretado por mujeres muchas veces hablaba de amor y desamor y de los maltratos de pareja hacia las mujeres.

El blues adquirió rápidamente una gran popularidad, pasando de las interpretaciones e improvisaciones callejeras y de tabernas, a las interpretaciones formales de teatro y otros sitios de igual categoría. Esta transformación se vio impulsada por el crecimiento mercantil de las grabaciones de blues.

“Sólo en 1926 aparecieron en todo el país más de trecientas grabaciones de blues y góspel, la mayoría de ellas debidas a cantantes negras...”⁴⁶

Como veremos, más adelante, la popularidad de un género, provocado por este tipo de impulsos mercantiles, provoca, a la vez, la evolución de este género, a otros, que, por su originalidad en esa temporalidad, no son aceptados con facilidad, siendo casi rechazados por el público, pero satisfaciendo al creador por su inusitada innovación musical.

La localización espacial de este género, se da en las aproximaciones de Delta Mississippi, su instrumentación se basa, principalmente en instrumentos de cuerda como guitarras. Los principales exponentes de este género fueron: Robert Johnson, Blind Lemon Jefferson, Charlie Patton, Son House y Leadbelly. Mientras que en el blues nacido después las exponentes son principalmente mujeres: Mamie Smith, Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith.

1897

RAGTIME

En los inicios del Nueva Orleans, lo que separaba el ragtime de este estilo eran tan pocos elementos que, muchas veces, estos dos estilos podían ser confundidos. La principal característica del ragtime era ser interpretada por un solista al piano, lo que produjo, en esa época, en los Estados Unidos, una creciente popularidad por los pianos, al grado de que la mayoría de los hogares estadounidenses poseían uno de estos instrumentos.

Es considerada, como la primera pieza de ragtime *Mississippi rag* compuesta por Willian Krell en el año de 1897. Otros compositores de ragtime fueron: Tom Turpin, Louis Chauvin, Artie Matthews, James Scott Y Joseph Lamb, y, se considera como el principal exponente del ragtime a Scott Joplin.

El reconocimiento a Scott Joplin nace del impulso evolutivo que dio a la música con el ragtime, y la mezcla que propuso entre la música “intelectual” y la música popular, que forman uno de los antecedentes directos para la creación de la música jazz. Desde luego, como cualquier arte esencial, esta combinación musical, era muy avanzada para su época y por lo tanto poco aceptada por el público. Aunque con el tiempo se fue popularizando.

⁴⁶ Giogia, Ted. *La historia del jazz*. Ed. Turner. 2002. Pág. 29

1874

TRADICIONAL ESTILO NUEVA ORLEANS

La ciudad de Nueva Orleans se encontraba en decadencia en la época en que surge el estilo Nuevo Orleans. Muchos hablan sobre el nacimiento de esta música, hablan si surgió en los burdeles de la ciudad, y muchos otros dicen que más bien el estilo surgió dentro de las iglesias. Pero ambos, solo constituían una pequeña parte del amplio panorama de este estilo a finales del siglo XIX.

“Los domingos los habitantes de la ciudad se desplazaban a Milnerberg y a las orillas del lago Ponchartrain para presenciar la actuación de hasta treinta bandas de instrumentación diversa. Los lunes y miércoles se daban por toda Nueva Orleans fiestas particulares al aire libre... Los establos de las vaquerías eran otro lugar habitual para organizar bailes. Los organizadores, cuando no se trataba del propietario, alquilaban el local, limpiaban los establos, y daban una fiesta desde el anochecer, hasta altas horas de la madrugada; también en los barcos de vapor del Mississippi se tocaba música de jazz, y el viaje fluvial de la música hacia otros lugares, ha sido a menudo mencionado e idealizado por los historiadores del jazz...”⁴⁷

A finales del siglo XIX la ciudad de Nueva Orleans, correspondía a un holgado horizonte cultural que ofrecía un amplio espectáculo musical, que se convirtió en una forma de vida para muchos.

Los desfiles en Nueva Orleans, presentaban una formación instrumental tradicional que era: primero los trombones, después de ellos se encontraban los instrumentos pesados, haciendo bajos, como, las tubas y los barítonos, después dos o tres saxofones altos, y después de ellos los clarinetes, que por lo general era solo uno. Después del clarinete se presentaban las trompetas, que podían ser dos o tres. Hasta atrás se tenían los tambores, un bombo y una caja.

Muchas veces en los bailes se recurría a la misma instrumentación, aunque a veces variaba y se recurría a una sección reducida de esta y con el acompañamiento de instrumentos de cuerda. El repertorio de estas bandas para bailes era muy variado.

Por lo general, los músicos criollos estaban mejor preparados, mejor instruidos que los músicos negros, sabían solfeo y poseían mejor técnica, además de estar impregnados de los músicos clásicos. Pero pronto, este numeroso grupo de músicos criollos tuvo que competir laboralmente contra los músicos negros que buscaban cada vez un sonido más fuerte y excitante, lo que constituiría los yacimientos del jazz de Nueva Orleans.

El sonido del hot pronto triunfó. Dentro de este, el enfoque más nuevo e intenso fue ejemplificado por la música de Buddy Bolden, que era un cornetista. Aproximadamente hacia los años de 1900-1930.

La música de Bolden, como era característica del jazz, correspondía a una música de exposición de la realidad de la época, del descontento hacia las situaciones que rodearan ese tiempo y lugar, atreviéndose a hacer, lo que cualquiera que se diga artista debería hacer, representar, bajo sus técnicas, la realidad de su temporalidad.

“Esta música áspera y desmañada contrastaba con los valores, cuadrillas y marchas, más tradicionales, de los criollos de Nueva Orleans...En las atrevidas letras que Bolden daba a sus

⁴⁷ *Ibíd*em, 48

*características canciones, incluidas referencias mordaces a un juez local u otras figuras del momento, podemos ver un símbolo de la actitud más franca de los jóvenes negros de su época. Aun así, Bolden forzó los límites como pocos de sus contemporáneos se atrevieron, lo cual realza el atractivo de su música casi prohibida.*⁴⁸

Muchos músicos de esta época, en su mayoría negros, comenzaron a experimentar con los sonidos sincopados del ragtime y con el blues, utilizando estas técnicas, en un principio, solo para adornar sus melodías, pero poco a poco esta amplia variedad de ritmos y melodías, fueron utilizados en improvisaciones cada vez más libres, dirigiéndolo hacia una práctica formalizada, al punto que, para finales del siglo XIX, en la ciudad de Nueva Orleans, un número cada vez mayor de músicos tocaba un tipo de música, que después se define como jazz.

El legado de Bolden fue adoptado por varios cornetistas de la época, de las afueras de la ciudad, entre ellos Bunk Johnson, Joe “King” Oliver, Mutt Carey, Louis Armstrong. Con el paso de tiempo, este estilo de música logra traspasar las barreras raciales que existían en Nueva Orleans, uniéndose a la práctica del jazz los criollos Sidney Becht, Jelly Roll Morton, Kid Ory, Freddie Keppard, y algunos blancos como Papa Jack Laine, Emmett Hardy, Sharkey Bonano y Nick La Roca. Y para los años veinte, encontramos la conjunción de negros y blancos en las agrupaciones de Jazzola Novelty Orchestra de Johny Bayersdorffer, Pus Papalia y los New Orleans Olws. Encontramos también, entre las primeras bandas de jazz a la Original Dixieland Jazz Band, formada por blancos y que fue una de las más variadas, pues sus grabaciones incluían el blues, estilo rag, canciones populares, y arreglos con instrumentos de viento anticipándose al contexto del swing, que sin embargo se cree, fue una estrategia para la popularización de su música.

Jelly Roll Morton, es otro de los expositores del estilo más importantes, permaneció en Chicago hasta 1926 y correspondió al periodo más productivo de su época, fundó la agrupación de los Read Hot Peppers, la cual grabó en Chicago y en Nueva York. La cualidad principal de su agrupación era el gran dominio de la interacción en conjunto, es decir, la improvisación colectiva. Se dice que Jelly Roll, lograba sacar de sus músicos, mucho más de lo que sus capacidades parecían dar.

En su música, se podía escuchar una propuesta, innovadora en su época, que era parte de las cualidades de sus canciones, era un cambio abrupto de instrumentación en medio de las canciones, figurando escenarios comunes, como el fondo de alguna ciudad, y representada un poco más cercano a la improvisación libre. Ese cambio de instrumentación tan repentino en medio de la canción se convirtió en un elemento representativo en la música de Jelly Roll Morton, que continuamente utilizaba elemento que pretendieran la sorpresa, dentro de las piezas y que resultaban bastante extrañas para el jazz de esa época.

Los elementos de mayor importancia que Jelly Roll nos dejó se encuentran en sus numerosas grabaciones, pero no solo eso, también se encuentran en sus escritos tan brillantes acerca de este estilo musical, algo no tan común dentro de los músicos de la época y que sin duda lo posicionan en uno de los principales representantes del estilo tradicional de Nueva Orleans.

⁴⁸ *Ibidem*, 53

Un elemento que es de gran importancia mencionar sobre la historia de jazz, es que una gran parte del jazz de Nueva Orleans se desarrolló en Chicago, y para los principios de los años veinte la capital mundial de este estilo se había desplazado hacia el norte.

La razón por la que se dio este fenómeno migratorio, que abarcó casi la totalidad de la población afroamericana, era la búsqueda de una mejor calidad de vida, en tierras donde no se viviera tan fuerte la discriminación racial y pudieran desenvolverse con mejores oportunidades en su campo de trabajo, la migración afectó a personas de todas las profesiones, incluyendo a los músicos. Ted Gioia, menciona que cualquier músico en los años veinte, que pretendiera darle un impulso a su carrera en el género del jazz, no tenía más remedio que mudarse de la ciudad de Nueva Orleans a Chicago.

La comunidad afroamericana no fue la única en migrar hacia el norte del país, los músicos blancos se unieron a esta masiva migración, pero no por escapar de la exclusión racial, sino para aprovechar las oportunidades que en el norte estaban surgiendo. Las agrupaciones de blancos, como la Original Dixieland Jazz Band, eran ganchos perfectos para atraer a las compañías discográficas, hasta que descubrieron los primeros *race records*, y el mercado potencial para la industria musical que atraían los músicos afroamericanos.

Otro músico importante en la historia del jazz de Nueva Orleans es el cornetista Joe Oliver, a pesar de no ser el mejor solista en cuestión técnica ni de contenido, sin embargo, su sonido peculiar fue el elemento principal para la inspiración de cornetistas contemporáneos a él o futuros. Joe Oliver es considerado una figura fundamental del jazz. La banda de jazz de este estilo colectivo de Nueva Orleans de Creole Band Oliver, es considerada una de las más perfectas, en cuanto a la improvisación colectiva, principal elemento de este estilo.

La principal característica del estilo del jazz de Nueva Orleans, era la improvisación que se realizaba de forma colectiva, a diferencia de la posterior evolución del jazz a otros estilos, donde la improvisación se vuelve una actividad personal, que corresponde a cada solista. En el estilo de jazz de Nueva Orleans cada instrumento desempeña un papel diferente en la actividad improvisatoria, no actúan con independencia del resto de los instrumentos.

Los instrumentos principales dentro de este estilo son el trombón, el clarinete y la corneta, cada uno se conjuga con el resto formando contrapuntos. La función de la corneta, es la de recordar constantemente el tema propuesto, realizando variaciones de la melodía principal y moviéndose principalmente en el registro medio. La función del clarinete corresponde a adornar la melodía que realiza la corneta, esto con figuras complejas y un poco más rápidas. Y la función que tiene el trombón en este estilo es el de realizar melodías de bajo, a veces haciendo un efecto de alentar la melodía.

“Oliver concebía el jazz como una música de creación colectiva en la que los instrumentos eran interdependientes y ninguno de los instrumentos de viento debía de ser hegemónico.”⁴⁹

Lo que poco después vino a hacer visible el cambió de estilo con la aparición de Louis Armstrong en las grabaciones de King Oliver, donde se hace notar su estilo individualista en la forma de improvisar.

⁴⁹ *Ibíd*em, 74

El estilo improvisatorio de Louis Armstrong, no fue tan bien aceptado, en un principio, en la ciudad de Nueva York, sin embargo, poco después marco un determinado estilo que no solo fue adoptado por los cornetistas, sino que poco a poco fue practicado por los demás instrumentos de viento.

Este paso que Louis Armstrong propuso en la forma de improvisar, origino un salto evolutivo en la forma de tocar no solo de los solistas, sino de también de la sección rítmica, ya que ahora se exigía un acompañamiento más eficaz, por parte del piano, el bajo y la batería, apuntando a un conjunto improvisatorio que resultara más fluido. Para ello, Louis Armstrong trabajó en conjunto con el pianista Earl Hines, que destaca por haber llevado la función del piano, más allá de lo que había sido establecido por las estructuras del ragtime, hacia una forma de tocarlo más cambiante.

De igual forma, la actividad que Louis Armstrong realizó como vocalista influyo principalmente en cantantes como Billie Holiday y Ella Fitzgerald.

Hasta aquí, es importante destacar que, el primer jazz es localizado geográficamente en tres puntos específicos, tres núcleos urbanos, que fueron adoptados por cuestiones migratorias a causa de asuntos económicos, como mercantiles y de búsqueda de mejor calidad de vida, para esa época. El primer punto localizado es la ciudad de Nueva Orleans, de la que se parte para dirigirnos después a la ciudad de Chicago y de ahí pasamos a la ciudad de Nueva York.

Se tiene que tomar en cuenta, como los avances tecnológicos influyen en los cambios que surgen en los distintos estilos de la historia del jazz, y no solo en esta historia, si quisiéramos hacer una investigación acerca del cambio que sufre cualquier estilo musical, seguramente encontraremos una clave en la búsqueda de su relación con los avances tecnológicos y cambios en los medios de comunicación, así como el contexto económico que rodea a este fenómeno.

Geográficamente esta trilogía de sitios donde se desarrolló el jazz en aquellos años, la encontramos un poco mezclada y un poco difícil de clasificar de forma exacta, ya que la música se fue moviendo de forma nómada, sin dar principio ni fin a determinado estilo en un solo lugar. De esta forma encontraremos que gran parte del estilo Nueva Orleans se desarrolló al haber migrado a Chicago, e igualmente el estilo Chicago, evolucionó, en gran parte, ya en Nueva York. Así encontramos que varios estilos de jazz se desarrollaron, durante esta época en Chicago, tales como: jazz negro, jazz blanco, hot jazz, sweet jazz, jazz de Nueva Orleans y Dixieland.

1920

ESTILO CHICAGO

En estos años la forma de tocar que se solía emplear en el estilo tradicional Nueva Orleans comenzó a cambiar, y el cambio más notorio se vio en el repertorio musical empleado por la mayoría de los jazzistas. En esta época los blues y las estructuras del ragtime, comenzaron a perder popularidad, para dar lugar al empleo de las formas de treinta y dos compases y las canciones populares. Pero este cambio en la preferencia musical no fue motivada principalmente por cuestiones estéticas, este cambio fue consecuencia de un continuo cambio en la demanda del público.

Los músicos de la escuela de Chicago lograron alcanzar determinado éxito musical, debido a su entusiasmo, pues a pesar de no ser los más virtuosos, su fervor por este estilo musical los impulso a

consolidar algunos logros. Un ejemplo de ello es Pee Wee Russell en la grabación de 1929 de “That Da Da Strain”, donde comienza su solo, con la intención de imitación de los grandes solistas clarinetistas del estilo del tradicional Nueva Orleans, malográndolo y optando por una ejecución de solo más sencillo, utilizando sonoridades en el clarinete que después se convirtieron en su sello personal improvisatorio.

Otro ejemplo de esta época y estilo es Adrian Rollini, ya que elige como instrumento principal para improvisar el saxofón bajo, lo cual es algo poco usual. También solía utilizar instrumentos aún más peculiares, así como sus propias creaciones. Sus aportaciones a este estilo son despejadas líneas improvisatorias, y un seguro sentido rítmico en sus solos.

Otro jazzista importante de la época es Miff Mole, trombonista que demostró que este instrumento puede llevarse más allá de la pura función de base, desempeñándose como todo un gran solista. Él deja una marcada influencia en el trombonista Jack Teagarden, su forma de tocar el trombón desafía a los métodos convencionales, creando su propia modalidad de hacer funcionar dicho instrumento, ocupándose de distintas formas de embocadura, así como de posiciones alternas en el manejo de su instrumento, siendo ya un músico experimentado al haber llegado a la ciudad de Nueva York.

En el año de 1956 el saxofonista Frankie Trumbauer, muestra una distinta forma de solear para los saxofonistas y clarinetistas de la época, con líneas melódicas menos verticales.

Beiderbecke y Trumbauer establecen aportaciones importantes en la tradición de las baladas de jazz, se hace notar en grabaciones como “Singin the blues” y “I’m Comin Vierginia”. En los solos de Beiderbecke se representa la concepción que el trompetista tenía acerca del jazz, utilizando acordes de sustitución dentro de sus solos.

1927

HARLEM STRIDE PIANO

A finales de los años veinte la ciudad de Harlem pasaba por una marcada fragmentación social. Existían dos Harlem, uno de ellos, era el que se entraba en un florecimiento de la comunidad negra, que ofrecía posibilidades de mejorar su calidad de vida, y brindaba a la comunidad el sentimiento de optimismo y orgullo.

El segundo Harlem, reflejaba una realidad más brutal. Para estos pobladores los salarios que recibían era demasiado bajos, y los alquileres que tenía que pagar resultaban ser prácticamente el doble que lo que pagaban los blancos que vivían en esa ciudad, según un estudio que se realizó en 1927.

Es en este segundo Harlem donde el jazz confeccionó un papel importante, en donde se llevaba una vida de precariedad, es donde también surgen las fiestas de alquiler amenizadas por músicas ahí nacies. La información sobre estas actividades, a pesar de ser un caso social que debiera tratarse con importancia, se encuentra un poco rezagada.

Las familias negras, casi siempre resultaban ser exclusivas a la hora de adoptar nuevos ritmos, principalmente de influencias afroamericanas, llegando a admitir su rechazo hacia estas músicas explícitamente, así como cualquier forma de cultura afroamericana. Algo un poco parecido al sentimiento malinchista mexicano.

Al igual que en Nueva Orleans, las bandas de viento trazaron una gruesa línea, para poder identificar ese estilo, en Harlem, a finales de los años veinte y principios de los años treinta, fue el uso del piano lo que definió este nuevo estilo de crear música.

Cuando el estilo ragtime vino en decadencia, los músicos de Nueva York se mantuvieron firmes, y con la escencia que caracterizo la creación de ese, y muchos estilos del jazz, utilizando elementos de los pianistas clásicos, así como de los músicos del estilo tradicional de Nueva Orleans, como Jelly Roll Morton y Earl Hines.

Un poco después, nacieron también los cuttign contests, se trataba de eventos particulares, como jam sessions, donde la ejecución del piano, entre los participantes se tornaba en un evento competitivo, donde lo primordial era superar al otro, lo cual constituyó un hábito que representaba un elemento de enseñanza para los jóvenes y de práctica. Para este grupo de músicos Willie “the lion” Smith fue uno de los principales representantes. Así también Count Basie fue uno de estos importantes del stride piano.

Art Tatum, fue considerado también uno de los máximos representantes de este estilo.

“... se trata de una figura compleja y controvertida, y representa un difícil reto para los historiadores del jazz a la hora de “situar” su música en el contexto de los esquemas evolutivos del desarrollo estilístico... Aunque su visión jazzística se inspiró inicialmente en la tradición del stride de Harlem y se mantuvo fiel a muchos de sus recursos, más característicos hasta el final de su carrera, con no poca frecuencia subvirtió estas mismas convenciones, las rompió y las utilizó de manera poco sistemática en la elaboración de su propio concepto virtuosístico del piano de jazz.”⁵⁰

Pero Art Tatum, es considerado también representante del siguiente estilo, Boogie-woogie, aunque, como mencionó Ted Gioia, se caracteriza más por haber creado un estilo propio, muy difícil de igualar o superar, por su elevado virtuosismo.

1920

ESTILO BOOGIE-WOOGIE

El estilo Boogie-woogie, comienza a desarrollarse en los años veinte y treinta, alcanzando su auge alrededor de los años cuarenta. La existencia de este estilo llegó, también, a acrecentar el lenguaje del piano afroamericano.

Algunos de los representantes de este estilo, a veces tocaban, también, otros estilos de jazz, pero el boogie-woogie conservaba sus características, ubicado entre el blues y el jazz. Algunos de los representantes de este estilo fueron Meade Lux Lewes, Albert Ammos y Pete Johnson. Pero el auge de este estilo llegó en la era del swing en los cuarenta, algunos de los representantes del auge del boogie-woogie fueron Count Basie con su grabación de 1941 “Basie Boogie”; Tommy Dorsey en 1938 con “Boogie-Woogie”; y las Andrews Sisters en 1941 con “Boogie-woogie Bugle Boy”.

⁵⁰ *Ibíd.*, 140

1920

BIG BAND

La aparición de las big bands, surge, como muchos estilos del jazz, por causas económicas. Músicos como Louis Armstrong, Beidebecke y Hines, se vieron motivados a adoptar esta nueva forma de agrupación debido a presiones comerciales, más que la búsqueda impulsada por la esteticidad de la música. Sin embargo, estos músicos, seguían siendo improvisadores, su estilo en big band no fue de lo más esperado. Otro grupo de músicos si lograron los objetivos esperados con esta nueva forma de agrupación: Don Redman, Fletcher Henderson, Duke Ellington, Bill Challis, Art Hickman y Ferde Grofé.

La big band, resulto ser una inevitable evolución del jazz, donde su aportación o cambio principal fue el acomodo de las cuatro secciones, el entrelazamiento entre estas cuatro secciones.

La formación de estas bandas no siempre se mantuvo de la misma manera. En la ciudad de Nueva York, en el año de 1919 llama la atención la banda de baile de Art Hickman por su sección de saxofones, en esta banda se contó con los arreglos de Paul Whiteman, Bill Challis, Matty Malneck, que fueron considerados arreglos progresistas orientados al jazz. En estos años Redman constituyo una forma más intensa y potente de la música en este tipo de formación, que resultó ser la influencia más directa en la evolución del jazz.

La combinación de secciones dio resultados, que difícilmente podrían ser alcanzados en agrupaciones más pequeñas, debido a que éstas, la mayoría de las veces, no podía ir más allá de las voces monofónicas. La formación de las secciones siguió evolucionando con el paso del tiempo. El papel con el que cumplían los instrumentos de la sección rítmica radicaba en ser el respaldo de los sonidos de las otras secciones, así como del solista, aportando un impulso rítmico.

Actualmente la formación de las big bands está formada por sección rítmica: contrabajo, batería, piano; saxofones: saxofón alto 1, flauta (tocada, algunas veces por el saxofón alto 1), saxofón alto 2, saxofón tenor 1, saxofón soprano (tocado algunas veces por el saxofón tener 1) saxofón tenor 2, saxofón barítono. Trombones: trombón 1, trombón 2, trombón 3, trombón bajo. Trompetas: trompeta 1, bugle (tocado algunas veces por la trompeta 1), trompeta 2, trompeta 3, trompeta 4.

1935

ERA DEL SWING

La música swing surge a partir de cambios económicos, así como tecnológicos, que generan el nacimiento de este estilo, el cual difería con la evolución que se estaba dando del jazz como ejecución y desarrollo intelectual, ese no era el objetivo de la música swing, su único objetivo era ser altamente comercializable, una música dirigida a las masas, al gran consumo, su característica principal es que se trataba de una música para bailar.

En el año de 1933 se puso fin a la ley seca, lo cual transformo mucho del entorno recreativo existente en ese entonces. Muchos bares clandestinos tuvieron que cerrar sus puertas, y con ello el ambiente y la cultura del jazz, pues ahora, que el alcohol se encontraba en miras de otras perspectivas, su consumo se había vuelto legal, y sencillo, los que gustaban del alcohol ahora podían comprarlo en las licorerías y beberlo en sus hogares, al igual que la música, podían consumirla fácilmente a través de la radio.

El auge de las agrupaciones como big bands en esta época, está muy relacionada a estas mismas causas económicas, que al cambio de gustos entre los escuchas. Como los salarios que los músicos recibían comenzaron a descender, resultaba más factible contratar a un grupo de intérpretes, que agrupaciones por separado.

Esta transformación económica y social que se experimentó en los años treinta, perjudicó a una gran cantidad de músicos, pero al mismo tiempo, llevo a la fama a un pequeño grupo de ellos, debido a los emergentes cambios tecnológicos, y con ello la evolución de los medios masivos de comunicación. La invención de la radio, y su fácil accesibilidad en todo el país, hizo que algunos pocos intérpretes de jazz fueran reconocidos y renombrados en poco tiempo, algo que escasos años antes no era siquiera imaginado. El cambio tecnológico que dio la pauta a esta mutación en el gusto musical de la mayoría de la gente fue, como lo describe Ted Giogia, que...

“... En 1920 inició sus emisiones la KDKA de Pittsburgh, la primera emisora de radio comercial de los Estados Unidos... En 1921, en los Estados Unidos, se vendieron tan solo once millones de dólares en aparatos y equipos de radio; hacia el final de la década las ventas se habían disparado por encima de los ochocientos cincuenta millones de dólares anuales. En negocio de la música nunca volvería a ser el mismo. En adelante, dos industrias paralelas, la discográfica y la radiofónica, ejercían una influencia sin precedentes en el éxito económico de cantantes, instrumentistas, arreglistas y compositores.”⁵¹

A medida que la mezcla entre lo económico, lo tecnológico y lo artístico se acrecentaba, comenzó a surgir un nuevo personaje, un nuevo empleo, del que los músicos tenía que hacer uso si pretendían alcanzar la fama, y con ello lo que eso representaba en esa época, y actualmente, el nuevo empleo fue el del manager. En cuanto había más dinero de por medio, el mundo musical se vio cada vez más afectado, ahora el éxito de esta actividad artística, que nació como forma libre de expresión, se veía condicionado por las formas económicas, y por la capacidad y habilidad que tuvieran sus managers para moverse en este nuevo mundo comercial.

La aparición de la radio, dio un cambio abismal en el gusto musical de la gente, ya que ahora, cualquiera que tuviera entre sus posesiones un aparato radiofónico, aceptaba pasivamente el contenido musical que unos pocos, los programadores de la radio, le ofrecían. Esta evolución tecnológica, creo y ha venido creando, desde sus comienzos, un cambio radical de masificación de los gustos artísticos, entres sus consumidores, ha creado un aplanamiento de personalidades, ha creado un mundo donde la identidad genuina de cada persona se ha multiplicado en todas, pasando de ser genuino a una forma estandarizada de vida.

1940

BEBOP

El jazz, fue considerado como un arte progresista, desde sus inicios, con una integración de nuevos ritmos, técnicas, amplias armonías y complejas melodías. Y así fue, en cada una de sus etapas evolutivas, y de constantes cambios de estilos.

⁵¹ *Ibidem*, 184

Casi desde el nacimiento del jazz, los músicos de este estilo, tomaron un patrón distinto a este, su principal objetivo era la búsqueda de la experimentación sonora, y lo desarrollaban con un apasionante anhelo hacia la nueva creación. Esta actitud progresista, por lo general, era adoptada más por los habitantes en las condiciones más precarias de los Estados Unidos, lo cual hacía que este tipo de música fuera vista de forma despectiva por la gran mayoría de la sociedad, incluso por la misma sociedad negra.

Sin embargo, como hemos visto hasta aquí, esta música fue ejecutada por varias generaciones, pasando por varios estilos en los que fue evolucionando, y todo fue tan rápido y a veces, con cambios tan drásticos, que era de esperarse lo que seguiría después; un estilo, más complejo aún de lo que ya se había visto antes. Ted Gioia, menciona que:

“... el surgimiento de una modernidad más explícita a principios de los años cuarenta, no debería ser considerado un cambio abrupto o discontinuo en la historia de esta música, sino sencillamente una ampliación de la tendencia intrínseca del jazz a la transformación, el cambio y el crecimiento.”⁵²

Como sucedió en los inicios de muchos estilos, éstos no eran, por lo general, productos nacidos del ámbito comercial, estas creaciones musicales no tenían como finalidad la comercialización, sino la satisfacción de la expresión, como es base en cualquier tipo de representación artística. El jazz moderno era un movimiento *underground*, quien gustará de la apreciación de este nuevo estilo, tenía que, necesariamente, asistir a los lugares donde esta música fuera interpretada, como los clubes nocturnos. Esta música, no era posible conseguirla en el mundo del mercado musical, no estaba asociada a ninguna compañía discográfica, y los ejecutantes del género no tenía managers de los cuales se sirvieran para generarse popularidad.

Es extraño el fenómeno que ocurrió, pues era una época en que el jazz, que se conocía hasta entonces, estaba teniendo los mejores resultados en cuestión de aceptación del género por una gran cantidad de población, nuevas oportunidades se presentaban, para los músicos de decidieran seguir esta brecha que había sido trazada. Pero no sucedía así, con algunos de los músicos, contrariamente, muchos de ellos decidieron alejarse de estos estilos que se estaban transformando en músicas de consumo popular, para desarrollar sus propios estilos, lo que dio paso al jazz moderno.

El primer estilo nacido del jazz moderno fue el bebop, surgió de forma antagónica del swing, caracterizado por ser un estilo populista. El bebop, no cambió sus estructuras, como la forma de treinta y dos compases o la forma blues, eso permaneció en este estilo. Al igual que las estructuras armónicas, en el bebop permanece también la misma instrumentación, aunque se prefiere la formación de agrupaciones más pequeñas, defiriendo así de las formaciones de big bands, la instrumentación que formaba la sección rítmica seguía siendo piano, contrabajo y batería, mientras que, en la sección de alientos, podían encontrarse saxofón, trompeta y trombón.

La forma de tocar este grupo de instrumentos, fue donde encontramos el radical cambio, pues ahora la manera de tocar se tornaba mucho más rápida y compleja en la ejecución de las improvisaciones. Se escuchaban largas frases, que duraban varios compases, formadas por corcheas y semicorcheas, interrumpidas pocas veces por algún tresillo.

⁵² *Ibíd*em, 268

También los arreglos de las agrupaciones de este nuevo género, viraron hacia un camino de sobresaliente sencillez, ya que sus líneas melódicas, por lo general eran monofónicas, a diferencia de cómo se ejecutaban en la era de la big band, inclusive, cuando se tenía más de un instrumento melódico, es decir 2 o más saxofones, trompeta, trombón etc., se prefería tocar la melodía de forma unísona.

Otro cambio importante fue que las frases en los solos ahora comenzaban y terminaban en los tiempos débiles, en el segundo y en el cuarto. Todos estos cambios, daban, a esta forma de improvisación, la sensación de un pequeño desequilibrio. Nunca antes, hasta este momento, en la historia del jazz, las improvisaciones habían sido ejecutadas a tal velocidad, lo cual causaban gran sensación entre los espectadores del estilo. La principal ocupación del estilo bebop, no era la forma, a la hora de la elaboración del solo, sino el contenido de tal.

Otra aportación al nuevo estilo, era las complicadas armonías utilizadas por los improvisadores, pero estos cambios no fueron utilizados en los acordes de los temas de bebop, sino más bien eran utilizados estas nuevas formas en la ejecución de los solos. Por lo general, cada improvisador del nuevo estilo generó su forma particular de solear, con sus particularidades armónicas.

Uno de los representantes de este estilo fue el trompetista Dizzy Gillespie, en sus ejecuciones podía observarse la gran inclinación que el trompetista tenía por los patrones descendentes por tonos o semitonos.

De igual forma, el saxofonista alto, Charlie Parker, el cual no era reconocido por sus grandes desarrollos como improvisador de este estilo, no por ser un virtuoso prodigio del saxofón sino más bien por su entusiasmo, desarrolló sus propias formas armónicas para la ejecución de sus solos, con la utilización de sustituciones II-V. Ningún otro saxofonista de la época, logro tal profundidad armónica en la construcción de sus solos.

Los instrumentos rítmicos del nuevo estilo tuvieron un significativo cambio. El pulso articulado se tornó a una forma puntillista, ahora aparecían en las partes débiles algunos acentos por parte de esta sección rítmica y de base armónica.

La primera generación de músicos jazzistas habían alcanzado un “logro” el de ser aceptados y reconocidos por el público blanco, el de ser agrupaciones populares impulsados por el ámbito comercial. Pero estas presiones comerciales no llegaban a estos músicos del nuevo estilo, sino que más bien al alejarse de este ámbito se veían en la libertad de llevar su música hasta donde ellos quisieran, exigiendo la aceptación como artistas de música sería, sin la búsqueda de la popularidad.

1948

RENACIMIENTO DEL JAZZ TRADICIONAL

El ascenso del bebop trajo consigo un extraño fenómeno, la respuesta por parte de otro grupo de músicos, quizá molestos con esta que consideraban era una música que no podía ser ni soportada, los veteranos de la era del swing lanzaron arrebatadas resistencias, así como resulto un fenómeno aún más extraño el renacimiento del jazz tradicional bajo diferentes denominaciones, algunos lo llamaban jazz tradicional, estilo Nueva Orleans o estilo Chicago, otros le llamaban Dixieland. El anhelo del regreso a estas tradiciones resulto ser una consecuencia del rechazo que la mayoría del público sentía por la nueva música, por el bebop.

Algunos de los músicos que aprovecharon esta resurrección tradicional fueron Jelly Roll Morton, Sidney Bechet, Kid Ory, George Lewis, Lu Watters, Turk Murphy, Bobby Hackett, Eddie Condon, Pee Wee Russell, Bud Freeman, Edmund Hall, Miff Mole, Jimmy McPartland, Max Kaminsky, por mencionar algunos.

Este regreso del jazz tradicional en esta época, se extendió por todo los Estados Unidos, pero no solo ahí, sino que se expandió también hacia el extranjero. En Inglaterra con los músicos Humphrey Lyttelton, Chris Barber y Ken Colyer, por mencionar algunos, y en Francia el clarinetista Sidney Bechet, ejerció una fuerte influencia sobre Claude Luter.

Con este retorno de los estilos nacidos en Nueva Orleans, muchos de los músicos que, por cuestiones económicas, habían decidido cambiar sus formaciones hacia el formato de big band, decidieron dejar estas grandes bandas para regresar a los pequeños ensambles, ya que ahora tenían esta nueva posibilidad de volver a la popularidad.

1948

COOL JAZZ

El nacimiento de la nueva música, del bebop, no solo trajo consigo la resurrección del jazz tradicional, sino de algunos otros estilos de jazz, que contrastaban con él, y sin duda, el más contrastante fue el cool jazz.

Miles Davis, el máximo representante del cool jazz, había trabajado por algún tiempo con Charlie Parker, el Modern jazz quartet, trabajo con Dizzy Gillespie, por mencionar algunos. Otros que interpretaron el estilo fueron Gerry Mulligan, Stan Getz, Paul Desmond, Art Pepper, Gil Evans, Claude Thornhill, aunque la banda de este parecía más una mezcla de varios estilos, no se cerraba solo a la interpretación del cool.

Otros representantes del cool fueron Lee Konitz, Gunther Schuller, Max Roach, Milt Jackson (quien llevó el vibráfono a la era moderna, por la simplificación del estilo, ya que sus solos tenían cualidades más ligeras), Lewis (sus improvisaciones presentaban una propuesta claramente más académica, así como también fungió como precursor del jazz de vanguardia y fue de los primeros en apoyar las propuestas de Ornette Coleman, sus aportaciones fueron demasiado derivadas, por lo que no podemos afirmar que se haya desarrollado solamente en el cool jazz), Getz, Joao Gilberto, entre otros. Algunos de estos músicos decidieron residir en la costa oeste, ya que en este lugar hubo más oportunidad para materializar sus producciones y grabaciones.

1950

WEST COAST JAZZ

Cabe mencionar que, en esta época, la evolución del jazz, así como de algunos de sus ejecutantes, se vio un poco detenida, por varios factores, uno de ellos fue la gran ola de drogadicción que se expandió por muchos de los músicos, deteniéndolos de haberse desarrollado mucho más de lo que habían llegado hasta ese momento, algunos de los músicos fueron: Harold Land, Curtis Counce, Dupree Bolton, Frank Butler, Carl Perkins, Pony Poindexter, Roy Porter. Pero el problema de drogadicción residía, también, en la gran agresión racial que estos músicos sufrían, además del hecho de estar muy

comprometidos al bop, un estilo más agresivo, en una época donde el cool, tocado generalmente por blancos, era el estilo predominante.

El sonido particular de los músicos de la costa oeste fue muchas veces criticado por ser algo delicado, algunos líderes del movimiento demuestran en sus improvisaciones más bien una intención de la búsqueda de nuevas sonoridades a través de la experimentación, y la intención de ampliación del alcance del jazz, lo que, según Giogia, podría explicar las posteriores propuestas del jazz de vanguardia por parte de Charles Mingus, Eric Dolphy, Ornette Coleman, Don Cherry o Paul Bley, que definieron sus estilos mientras residían en la costa oeste. Ted Giogia, menciona una característica que definió al estilo de la costa oeste, la mezcla entre lo cerebral y lo romántico.

Al comenzar la década de los sesentas los trabajos creativos que habían surgido de la costa oeste estaban casi completos. Esta época fue algo difícil para el jazz pues el público que generalmente consumía esta música, ahora estaba casi totalmente alejado del estilo. Algunos de los máximos exponentes de estos nuevos sonidos, tuvieron un trágico desenlace, solo pocos de ellos tomaron la decisión de migrar a la ciudad de Nueva York, para impulsar un poco su trabajo artístico, entre ellos, Erik Dolphy, Ornette Coleman y Cherry.

VANGUARDISTAS

Es conveniente hablar de los músicos que si bien, podría decirse que no pertenecieron a un estilo definido durante esta época, su dedicación y búsqueda de nuevos sonidos los llevo a la creación de sus propios estilos que estuvieron también en constante evolución. El primero, y que se considera también de los precursores del cool jazz, es Miles Davis, el experimentó con nuevos estilos a lo largo de su carrera, se dice que tanto su carácter, así como su música correspondían a una mezcla de un sentido retraído y de inmediatez emocional.

Alrededor de los años cincuenta Miles había logrado adaptar un estilo propio en la trompeta basada en el modelo de Dizzy Gillespie que correspondía al lenguaje del bebop pero de manera minimalista donde los silencios eran muy característicos. Miles trabajo con músicos como Blanton, Pettiford, Philly Joe Jones, así como con John Coltrane, con el cual toco poco, ya que la personalidad de búsqueda armónica, a nivel científico del saxofonista, daban demasiado para lo que Miles le podía ofrecer. Los solos de Coltrane transmitían una enérgica urgencia por la exploración de nuevas sonoridades, pensadas minuciosamente de forma armónica.

Miles trabajo también, durante un tiempo con el pianista Bill Evans, el cual, poco después sería considerado uno de los pianistas más representativos del jazz por sus aportaciones innovadoras. Evans, perfeccionó el concepto de voces en el jazz con el uso de acordes de novena, undécima y decimotercera. Evans, después de Art Tatum fue considerado como el pianista más influyente en la historia del jazz.

Las propuestas que presento después John Coltrane, correspondía prácticamente al extremo opuesto de la propuesta del estilo modal de Miles. Era música basada en acordes con complicadas progresiones tocadas a gran velocidad. La mayoría del trabajo como solista de Coltrane se basaba en un patrón simple, que era el uso de las primeras cuatro notas de la escala pentatónica. El saxofonista tenor trabajo, por algún tiempo, de la mano de la sección rítmica formada por el pianista McCoy Tyner y el baterista Elvin Jones, dos de los mejores músicos en ese momento.

Se dice que McCoy Tyner, pudo haber sido uno de los más importantes pianistas del hard bop, pero el hecho de haber trabajado durante un periodo junto a Coltrane, lo llevo a desarrollarse más allá del hard bop. Él lograba un acompañamiento al sax tener, más complejo, algo donde otros pianistas tan solo habrían acompañado con suscepciones de acordes simples. Por el contrario, este pianista, incluso retaba al saxofonista con sus propuestas de acompañamiento.

A lo largo de su carrera, Coltrane se sintió cada vez más atraído por las formas de improvisación más libres, y con experimentaciones cada vez más dirigidas hacia el free jazz. Estos cambios que Coltraen buscaba, eran acordes a su personalidad, altamente autodidacta, lo que nos habla de una personalidad “curiosa” que poseían las grandes representantes del jazz, personalidad que marcaba casi todos los ámbitos de su vida, no solo el musical.

Durante algunos años, Coltrane se dedicó a la comprensión sonora de músicas de India, Africa, Latinoamérica, y otras partes del mundo, así como también estudiaba a los compositores clásicos contemporáneos, todo lo que pudiera engrandecer su acervo cultural, que pudiera ser utilizado en sus creaciones musicales.

Con el paso del tiempo Coltrane se vio cada vez más acompañado de Eric Dolphy, que al igual que él, había basado sus conocimientos a una gran apertura de nuevos sonidos, ambos lograron adoptar técnicas de improvisación bastante radicales, pero bastante metódicas.

Con diferencia de los principales representantes del free jazz, Erick Dolphy había formulado su destreza improvisatoria bajo formatos muy academizados. Alrededor de los años cincuenta Dolphy había adquirido una técnica tan inigualable, que logro ocupar el trono de los saxofonistas, que había dejado Charlie Parker, no por imitación, que fue lo que muchos hicieron después de Parker, y a lo que Dolphy se encontraba íntegramente en oposición, sino por lo que suponía que debiera ser la lógica evolución, el siguiente paso de esta música.

La particularidad improvisatoria de Eric Dolphy, eran los grandes saltos de intervalos en medio de sus solos, rompiendo con los límites de la tonalidad y de la estructura. Además de trabajar por un periodo junto a Coltrane, también trabajo algunos años junto a Charles Mingus, tiempo, igualmente productivo para el saxofonista.

Dolphy participó también en algunos proyectos con líderes como Ornett Coleman, Andrew Hill, Oliver Nelson y George Russell. Así como también participo en agrupaciones grandes lideradas por John Lewis, Gil Evans y Gunther Schuller. Dolphy, por su disciplina metódica e interés por la aprehensión de nuevos sonidos, su manejo de varios instrumentos, así como de una lectura excepcional, tenía la capacidad de adaptarse a una gran variedad de estilos, y en todos lograr una ejecución inigualable.

Sin embargo, Ted Giogia menciona que esto pudo haberse presentado como una limitación para que Dolphy pudiera abrirse de lleno al free. Menciona que Ornett Coleman y Don Cherry, representaban el opuesto de Eric Dolphy y Little. Mientras Cherry y Coleman usaban la tonalidad libre, en Dolphy y Little se observaba que...

“...las piezas son tonales y altamente estructuradas, pero los instrumentistas emplean cuartos de tono, aullidos y disonancias, como una forma de ampliar, una forma de construir sobre la tradición del jazz, en lugar de reinventarla a partir de cero.”⁵³

Dolphy era consciente y orgulloso de ello, siempre mantuvo en claro que su objetivo no era abandonar por completo la armonía y estructura en sus interpretaciones, todo era pensado a un grado casi científico. Por lo tanto, quedaría realizar la labor de músicos de free jazz a otros tres: Ornett Coleman, Albert Ayler y Ceci Taylor.

1954

HARD BOP

El sonido del hard bop comenzó a escucharse en algunas agrupaciones de la costa oeste, pero fue con el Brown-Roach Quintet que este estilo comenzó a tener relevancia. Roach tocaba la batería en este quinteto, y se notaba, incluso en sus solos, el intento por generar melodías, algo que la mayoría de los bateristas anteriores, solían dejar de lado. En la agrupación estaba también el pianista Richie Powell, el cual compuso dos temas para la banda con modalidad menor, lo cual también resultaría un elemento característico del hard bop.

Un tiempo después, el baterista Roach decidió hacer su propio quinteto con el trompetista Kenny Dorham, y al marcharse éste, con el trompetista Booker Little, agrupación donde incorporo elementos de free jazz.

Otro importante baterista del jazz moderno Art Blakey, quien trabajo con Fletcher Henderson y después con Mary Lou Williams, así como con Dizzy Gillespie y Charlie Parker, y otros músicos con la iniciativa de apertura hacia nuevos sonidos. Blakey tuvo importantes aportaciones al estilo hard bop, con su agrupación de los Jazz Messengers, que en un inicio conjuntaban la formación el pianista Kenny Dorham y el saxofonista tenor Hank Mobley.

La agrupación de los Jazz Messengers, presentaban una nueva forma de tocar el estilo hard bop, manteniendo sus principales elementos, pero agregando sonidos más tradicionales de la música afroamericana, con el tiempo estos elementos se volvieron copiados y repetitivos por otros músicos con la intención de tocar el estilo.

Art Blakey intentó dejar más aportaciones a los sonidos del hard bop pero sus intentos fueron truncados a causa del constante cambio de músicos en su agrupación de los Jazz Messenger. En algún tiempo esta agrupación también incluyó a Lee Morgan, el cual llegó a desarrollar una forma única de improvisación que consistía en repetir algunas figuras en cambios de frases largas y frases cortas.

Freddie Hubbard, represento un parteaguas a la agrupación, pues introdujo un nuevo enfoque, dejando un poco atrás la tradición de los elementos del blues. Su forma de improvisar era dinámica y energética, pero a la vez con una sensación de calidez.

⁵³ *Ibíd*em, 411

1957

SOUL JAZZ

En su aparición, este estilo fue muy atacado por los críticos, pero aceptado satisfactoriamente por el público, o que dio un impulso a las carreras de varios músicos que intervinieron en este estilo, como Jimmy Smith, Ramsey Lewis, Cannonball Adderley, Jimmy McGriff, Rother Jack McDuff, Eddie Harris, Ray Bryant, Richard “Groove” Holmes, Wes Montgomery, Les McCann, Lou Donaldson, entre otros.

El órgano Hammond, logró tener reconocimiento como instrumento del jazz hasta mediados de los años cincuenta, con la participación de Jimmy Smith, al grado que para finales de los años cincuenta, el órgano ya representaba una pieza importante en las representaciones del soul jazz. Otro instrumento representativo del soul fue la guitarra eléctrica.

En poco tiempo, y en consecuencia a los nuevos estilos que estaban surgiendo, fuera del jazz, la popularidad del soul jazz comenzó a decaer, y es que ya no se estaban creando cosas nuevas, que siguieran nutriendo este estilo, y el público prefería escuchar nuevas estrellas en escenso a este tipo de música, que se volvió, hasta cierto punto, predecible.

1960

POST BOP

Uno de los grandes representantes de esta época, en los finales del estilo del hard bop, es Charles Mingus, en este periodo su música presenta similitudes con este estilo, pero la música de Mingus solía tener elementos de casi todas las épocas del jazz, cada canción compuesta por el contrabajista representaba una historia nueva, algo que muchos han llegado a admitir es el talento que éste compositor tenía para crear su música y la capacidad para nunca volverla aburrida, siempre creando obras nuevas, apegado a la tradición del jazz, pero con su propio estilo, representativo de Mingus.

Hay que tomar en cuenta que probablemente una de las razones por las que Mingus poseía esta capacidad de manejo casi perfecto de cada estilo, es que se encontró envuelto o cercano, precisamente a estos estilos en su principal auge.

Mingus realizó una importante aportación, la capacidad que tenía para componer en un “estilo sin estilo” en una serie de recursos sonoros tomados de forma ecléctica, que poco después, muchos músicos de jazz intentaron hacer también. Ahora los músicos ya no querían tocar en un estilo determinado, sino que querían convertirse en historiadores sonoros, por supuesto casi nadie logró esto de forma satisfactoria, solo parecía que estos músicos se empeñaban a volver a la tradición en forma de copia de lo que ya había existido en su época.

En 1961 Mingus trabajo junto al músico Rahsaan Roland Kirk, multinstrumentista que poseía la capacidad de poder tocar varios instrumentos de viento, a la misma vez, así como también poseía el dominio de la improvisación en cualquier estilo, desde el jazz tradicional, hasta el free jazz. Otros Músicos, con los que Mingus trabajo fueron Erick Dolphy, el saxofonista tenor George Adams, el baterista Dannie Richmond, el pianista Don Pullen, entre otros.

Mingus fue un genio tanto para la improvisación, como para la composición, pero al igual que Erick Dolphy, se negaba a la apertura total del free jazz, quizá porque sabía que dentro de las estructuras aún no agotaba las posibilidades de creación, así como podía dar su propia interpretación de las creaciones de Ornett Coleman. Sin embargo, al escuchar composiciones como *Pithecanthropus erectus*, se escucha la libertad con la que todos los músicos van componiendo a la vez, además de que, en su libro, describe estas reuniones de ensayo como workshop, o talleres, lo que podría entenderse como improvisación libre, Mingus daba el tema a sus músicos y la obra se componía en el momento.

1960

FUNK

Como ya se ha mencionado con anterioridad Miles Davis fue uno de los precursores del jazz moderno, participando activamente en varios estilos del jazz a lo largo de los años, desde el bebop, hasta el free jazz, así como también tuvo una importante participación en el auge del funk. Davis agrego a su agrupación a los tres músicos rítmicos: el pianista Herbie Hancock, el bajista Ron Carter y el baterista Tony William. Pero pareciera que no fue casualidad la elección de estos músicos para su banda, porque como hemos podido observar Davis también ponía especial interés en los ingresos económicos que sus aportaciones al jazz pudieran dejarle. Estos tres músicos, estaban comenzando a ser reconocidos en la escena del jazz del Nueva York.

Herbie Hancock sería reconocido poco tiempo después como uno de los máximos exponentes del funk. Con el tiempo comenzó a utilizar también el piano eléctrico. Ron Carter tenía un amplio panorama en el mundo del jazz, ya que participó, también, en varios estilos, trabajó en algún tiempo junto a músicos como Chico Hamilton, Thelonious Monk, Cannonball Adderley, Erick Dolphy, Jaki Virad, Randy Weston y Don Ellis.

Con el tiempo, Miles comenzó a integrar a su agrupación a una gran variedad de músicos, que resultaban una mezcla de estilos, entre ellos incluía a los tecladistas Joe Zawinul y Chick Corea, el guitarrista John McLaughlin y el bajista Dave Holland. Estos músicos mezclando sus estilos lograron una combinación formando una fusión entre el jazz y el rock denominado jazz rock, o simplemente fusión. Muchos músicos de la época adoptaron este estilo, justo para crearse una seguridad de la obtención del éxito, aunque no todos alcanzaron esta meta.

1960

FREE JAZZ

Como se ha podido observar con anterioridad, en la historia de la evolución de los estilos pertenecientes al jazz, se ha encontrado un comportamiento, en general, común entre los precursores a determinados estilos, por ejemplo, observamos que el estilo bebop nace como el opuesto del estilo de la era del swing, como la alternativa más apta para la evolución teórica y técnica, antagónica de un movimiento musical comercial y casi sin trascendencia, sin estar siquiera cerca de lo que era el jazz en esencia.

Pues en esta época, la alternativa casi opuesta a los ritmos de fusión, que si bien, tuvieron una gran aceptación por parte del público, y adquirieron tal grado de popularidad, que sus frutos monetarios se

hicieron notar entre sus precursores, fue el free jazz. Por supuesto este estilo no se acercaba en lo absoluto al éxito económico, representaba lo contrario al estilo fusión, casi desde todas sus perspectivas. El free jazz proponía la alteración y el desapego, casi por completo, de las estructuras.

Sin embargo, entre el free jazz y la fusión no ocurrió como en los años anteriores, una batalla de habladorías entre el swing y el bebop; esas batallas no fueron tan comunes entre la fusión y el free, posiblemente porque era más difícil encontrar un punto en común entre estos dos estilos.

Muchos, no podían concebir la idea de que el free jazz fuera la siguiente etapa en la evolución de este género, mientras que otros defensores del estilo, lo consideraban como el siguiente paso lógico en el crecimiento del jazz. En esta época, la concepción de la palabra libertad, iba más allá del referente a un género de jazz, correspondía a un término de fuertes implicaciones sociales y políticas.

En esta época, surgieron algunos grupos sociales, con referentes hacia la palabra libertad, que luchaban por estos nuevos ideales. El grupo *Freedom Riders*, el *Freedom Vote*, el *Freedom Summer*, el *Freedom Singer*, los grupos que quería establecer las *Freedom Schools*, y la *Freedom Democratic Party*, con todos estos movimientos la palabra *Freedom* quedaría grabada en la conciencia pública, retomando un sentido único desde cualquier perspectiva de donde fuera utilizada.

No se puede comprender el movimiento del estilo del free jazz dejando a un lado toda la carga simbólica que los acontecimientos de esa época deban a esta palabra. Los músicos de free jazz, iban mucho más allá de la defensa de la libertad y desapego de las estructuras armónicas, y formas compositivas, veían este estilo de música como una protesta política.

Los músicos de free jazz debían elegir entre tocar para cubrir la necesidad del reclamo político, y tocar por la verdadera libertad, elección que no dejaba recursos monetarios, o seguir tocando las formas existentes y voltear hacia el mundo del espectáculo. El mundo del jazz, siempre había cumplido con una función que iba de la mano con las cuestiones políticas, pero en esta época todo ese escenario se volvió más denso y los ideales que apuntaban hacia la libertad proclamaban un estallido, con la finalidad de ser escuchados.

Varios escritores hablaron sobre este fenómeno socio político, entre ellos: Amiri Baraka, Frank Kofsky; ellos afirmaban el enlace en común que existía entre esta música y los eventos sociales que estaban ocurriendo, mientras que Ekkehard Jost llegó al punto de afirmar que se podía llegar a caer en un punto de desvalorización estética de esta música, por el hecho de darla más importancia a su significado que a la sonoridad del estilo en sí.

A finales de los años cincuenta, casi todos los músicos que llegaron a destacar en el movimiento del free jazz eran personas ajenas al mundo aceptable, personas afroamericanas que rechazaban las formas comunes del jazz dominante, negándoseles casi siempre el reconocimiento, incluso cualquier tipo de apoyo artístico.

Uno de ellos fue el saxofonista Ornette Coleman, que siempre, a pesar de las consecuencias, mantuvo en su música esta resistencia. Su música casi nunca fue aceptada, incluso llegó a tener un gran número de problemas por su forma de tocar, llegó al punto de ser agredido físicamente por el desagrado que la gente tenía hacia su música, y no es, como muchos llegarían a pensar, que este saxofonista no

pudiera tocar de forma “correcta” lo sabía hacer de muy buena forma, pero, el mismo llegó a confesar que no le gustaba esta manera de interpretar.

Otro músico, fiel al estilo y personalidad que implicaba el free jazz, fue el pianista Cecil Taylor, que trabajó como lava platos por gran parte de su vida, pero nunca declinó a la interpretación de jazz dominante, que le pudiera dejar más ingresos económicos.

Los músicos que comenzaron a abrir el paso al panorama del free jazz fueron Coltrane, Dolphy, Mingus, Tristano, Giuffrè, Davis, entre otros, pero los que revolucionaron el jazz, ya adentrados a este estilo fueron Ornette Coleman, Cecil Taylor y Albert Ayler.

Ornette Coleman, tuvo la oportunidad de reunirse con otro número de músicos con ideas parecidas a las de él, trabajó con el trompetista Don Cherry, que había tenido más reconocimiento en el mundo del jazz dominante, por sus extraordinarias ejecuciones de bebop.

En el año de 1960 Ornette grabó un disco, denominado *Free Jazz*, que rompía prácticamente con toda la tradición representaba un cambio extremista incluso para él mismo, en comparación con sus creaciones anteriores. Hace uso de dos ensambles, uno de ellos integrado por Coleman, Cherry, Higgins y Scott LaFaro, y el otro integrado por Eric Dolphy, Freddie Hubbard, Haden y Blackwell.

“La textura de la música era mucho más densa que en los anteriores trabajos de Coleman. Verdadero torbellino de ebullición musical, con notas que revotaban entre ambos cuartetos, y una implacable energía que impregnaba toda la música...”⁵⁴

Free Jazz, significó una revolución musical, por sus nuevas aportaciones, Coleman fue severamente criticado por los que no gustaban de su música, rebajando su estilo a simple ruido sin sentido. Sin embargo, Free jazz se puede observar como referencia en trabajos posteriores de Albert Ayler, Cecil Taylor, Pharoah Sanders y John Coltrane.

Cecil Taylor, representaba el opuesto perfecto de Coleman, a pesar de la influencia que también presenta de él. Coleman era un autodidacta, con influencias más apegadas a estilos de la tradición del jazz, y con gustos por la música popular, mientras Taylor había tenido una educación más estricta, y gustaba más de los maestros clásicos, de los cuales presentaba muchas referencias en su música.

Antes de que el free jazz fuera reconocido como un estilo, Cecil Taylor ya utilizaba las disonancias para su interpretación musical, así como el, conocido por algunos, ataque a modo de martillo neumático, que caracterizaría muchas de sus obras. Taylor, trabajó con un grupo de músicos, el contrabajista Buell Neidlinger, el baterista Dennis Charles y el saxofonista Steve Lacy.

El trabajo de Cecil Taylor, que aporta al estilo del free jazz, al nivel de *Free Jazz* de Ornette Coleman, es el disco *Unit Structures*, todo ejecutado a la perfección, con esta obra Taylor, alrededor de los años sesenta, fue considerado como el músico de vanguardia más inconformista.

En esta época, fueron varios filósofos los que escribieron sobre este movimiento musical, donde se referían a un agrado y preferencia por los sonidos desordenados, que significaban el rechazo de una sociedad capitalista y que, a la vez, esta sociedad rechaza a los intérpretes de esta música. Para entender el movimiento del estilo musical free jazz, es totalmente necesario comprender los

⁵⁴ *Ibíd.*,460

pensamientos, y el movimiento socio cultural que giraba en torno a determinada cultura en los años sesentas...

“El free jazz se enfrentaba al poder establecido, y en una época en la que este se veía cada vez más atacado, aquel suponía un buen punto de referencia para el ataque. Como tal, el movimiento por la libertad compartió un mismo zeit geist con el acid rock. Tanto los defensores como los retractores de la vanguardia percibían este hecho en mayor o menor medida, y aunque sus debates a menudo pareciesen centrarse en la música, lo cierto es que siempre había en ellos un nivel discursivo más profundo, lleno de connotaciones políticas e ideológicas...”⁵⁵

El enfoque de esta música, iba mucho más allá de las sonoridades, de las disonancias, de la desestructuración de la música, esta música abordaba un enfoque crítico de lo que ocurría fuera de la musicalidad, lo que ocurría en su realidad sociocultural.

Albert Ayler, llevó la ejecución del saxofón un paso más de lo que lo llevo Ornette Coleman, Ayler, se enfocaba en que sus solos estuvieran totalmente desestructuralizados, a diferencia de Ornette, donde aún podría ser posible una transcripción y análisis de sus solos, Arley procuraba los sonidos más extraños, poco identificables con cualquier otra clase de sonido utilizado hasta ese momento en la historia del jazz, a tal grado que se pensaba que los límites de las vanguardias ya se habían cumplido.

Ayler trabajo al lado de algunos músicos con sus mismas afinidades, como: el percusionista Sunny Murray, el bajista Gary Peacock, Don Cherry, su hermano Donald Ayler. Después de la temprana muerte de Albert Ayler, el impulso a las vanguardias sería trabajo de una serie de organizaciones colectivas.

Entre estas organizaciones se encuentran *October Revolution* que en el año de 1964 llevo a la creación del Jazz Composers Guild, también entro en escena el grupo Underground Musicians Association, el Black Artist Group, la Detroit Creative Musicians Association, y la Association for de Advancement of Creative Musicians. Siendo esta última la más influyente para el impulso de las vanguardias, entre algunos de los participantes de este grupo se encontraban, el pianista fundador del grupo, Muhal Richard Abrams, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Anthony Braxton y Lester Bowie. Este grupo, daba apoyo a los jóvenes con menos recursos económicos, a adquirir conocimientos musicales, y a grabar algunos de sus materiales.

La grabación de 1966 *Sound* de Roscoe Mitchell, fue la primera del grupo en establecer las nuevas sonoridades, como lo hiciera Alber Ayler, dejo en claro el desapego formal y armónico, así como del empleo convencional de la instrumentación.

A diferencia de los primeros vanguardistas, estos de la escuela de chicao, formaron una marcada línea del desuso de la llamada *energy jazz*, evitaban caer en esa explosión sonora, quizá porque utilizándola, algunas veces era más fácil agotar los recursos, sin embargo, con estos nuevos vanguardistas, que dieron la pauta al jazz posmoderno, se pueden escuchar empleos de sonoridades más sutiles, creando atmósferas que abarcan todo un abanico de matices.

⁵⁵ *Ibíd*em, 471

1968

POSMODERNIDAD DEL JAZZ

Los exponentes del free jazz de Chicago dieron la pauta a la etapa posmoderna del jazz. En la posmodernidad los jazzistas que buscaban nuevas sonoridades, muchas veces se basaban en la descomposición de los estilos, pudieran ser tradicionales del jazz, o de otros estilos, incluso de otras culturas, formando obras eclécticas, que podían incluir sonoridades de culturas un tanto primitivas.

No pareciera extraño que estas formas representativas contagiaran y aportaran a la evolución del jazz, claro sin dejar a un lado toda la tradición que se vio con anterioridad. Como se ha visto la tradición, los cambios socioculturales, en sí todo lo que rodea a una forma de arte en específico, es parte de su conformación, no se deja de lado ninguno de los aspectos, pues casi siempre, veremos impregnada, de cierta forma la realidad en la obra artística.

Artistas como Carla Bley y Frank Zappa, se distinguen en este estilo, pues la constante mezcla de elementos, en sus creaciones musicales determina esta denominación, podían incluir en sus mezclas elementos del jazz tradicional, el free, clásicos y fusión. Algunos otros artistas que crearon en la posmodernidad del jazz fueron Steve Lacy, Anthony Braxton, David Murray y Jhon Zorn, así como el trío formado por el saxofonista Henry Threadgill, el bajista Fred Hopkins y el baterista Steve McCall.

Pues como había ocurrido con la histórica evolución del jazz, los nuevos estilos nacieron de combinaciones de otras músicas, y nacieron de músicos sin prejuicios a la hora de escuchar diferentes estilos, de cada estilo pueden tomarse elementos para crear sonidos nuevos, rechazando también la academización de los estilos, rechazando el hecho de formar parte de una escuela en particular.

Algunos músicos asociados al grupo Black Artists Group, como Hamiet Bluiett, Julius Hemphill, Oliver Lake, entre otros, creaban obras, que no eran ya solo de expresión sonora, sino que combinaban también las artes plásticas, escénicas y la poesía.

El Art Ensemble of Chicago, es una de las agrupaciones que incluyen también otros artes en sus representaciones, así como sus composiciones dejaban en claro su extenso conocimiento por la tradición del jazz, y el gusto por sonidos nuevos con un gran número de instrumentos diferentes. En un principio esta agrupación estaba conformada por Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Lester Bowie, Malachi Favors y Phillip Wilson. Se unieron después músicos como el percusionista Don Moye.

Otro músico importante con aportaciones a la posmodernidad del jazz fue Anthony Braxton, que parecía estar cercano, en la forma de creación, al Art Ensemble of Chicago. Braxton poseía una inigualable dedicación al trabajo de recrear cada estilo de la tradición posible, agregando un sin número de instrumentos que lograran crear nuevas sonoridades.

Tenía un amplio espectro de músicos que lo influenciaron, desde Schönberg, Webern, Cage y Stockhausen, hasta Coltrane, Coleman y Ayler. Y trabajó junto a músicos como Braxton, Chick Corea, Barry Altschul, Dave Holland, Dave Brubeck.

El saxofonista David Murray, al igual que Braxton, tenía un amplio espectro de sus referencias musicales. Con el paso del tiempo, a lo largo de su carrera Murray, comenzó a separar su estilo del jazz progresista con el que había tenido inicio, regresando de cierta forma al swing.

Murray trabajó por algún tiempo junto a músicos como Julius Hemphill, Oliver Lake, Hamiet Bluiett, juntos formaron un cuarteto llamado Word Saxophone Quartet. Los cuatro integrantes poseían grandes habilidades para la composición, pero lo que dio su característica principal a esta agrupación fue el equilibrio existente entre seguir la forma establecida y salir a la composición espontánea.

John Zorn, es uno de los saxofonistas compositores más influyentes, después de las vanguardias, en el mundo del jazz, incluso llegó a superar, en la apertura de sus fuentes de inspiración a Murray y a Braxton. Sus obras podían incluir mucho más que jazz, en ellas se perciben otros géneros, como el punk, el klezmer, entre otros.

La obra de John Zorn se basa en una especie de juego con una serie de “reglas” que los jugadores tienen que seguir, estas “reglas” son la base para la dinámica de las estructuras que los músicos utilizan. Zorn, mostraba también una grandiosa fascinación por el cine, que se ve también plasmado en sus obras.

El saxofonista Joe Lovano, se mece bajo estos dos grupos, tiene la habilidad de desenvolverse en ambos, según lo que quiera representar, recurre a la tradición a la hora de la interpretación de standards, así como se ve claramente que mantiene sus bases de músico progresista, tomadas de Ornette Coleman y Eric Dolphy.

Lovano demuestra que es igualmente válida la desestructuración de la música, la creación de cosas innovadoras, así como el rescate y mejoramiento de los estilos tradicionales, pero, como menciona Ted Gioia, ni el público, ni los críticos de jazz, están preparados para el consumo de esta nueva propuesta musical.

1970

JAZZ FUSIÓN

Al final de la década de los setentas, un nuevo “estilo” comenzó a invadir el mundo del jazz, entre comillas, porque se trataba de la combinación de tantos estilos, que los críticos y seguidores del jazz no sabían denominarlo, incluso, se encontraban bajo la pregunta de si eso que se estaba creando seguía siendo jazz, ya se había convertido en un estilo demasiado globalizado uniendo sonidos étnicos, populares y clásicos.

Puede ser que el jazz como se conoció con anterioridad, que el swing sincopado, ya no fuesen la característica principal del nuevo jazz, pero sí quedó la esencia del jazz, la unión de elementos musicales de cualquier parte del mundo, como lo fue en un principio en Nueva Orleans, y la búsqueda por una perspectiva realmente mundial de la música.

Para muchos escuchas de este periodo, la denominación “fusión” no abarcaba una gran perspectiva, sino que remontaba a la combinación del jazz con el rock. Como en varios de los estilos del jazz Miles fue uno de los exponentes, y este caso no fue la diferencia de ello, Miles siempre buscó también una buena estabilidad económica, y lograba el impulso aceptado por el estilo en el que estuviera desarrollando su trabajo.

Su disco de fusión jazz-rock *Bitches Brew* fue uno de los más vendidos en muy poco tiempo, llevando a Miles incluso a programas de televisión y eventos importantes de rock, fue acusado de haberse

vendido, pero al parecer este disco fue una propuesta innovadora, fue uno de los primeros intentos de acercarse al pop-rock.

El trabajo de Chick Corea fue uno de los mejor logrados, implantando un sonido de piano limpio e inmaculadamente articulado, con el uso de armonías modales impresionistas. Corea trabajó junto a músicos como Roy Haynes y Miroslav Vitous, con los que formó un trío, y después formando un conjunto con el bajista John Patitucci y el baterista Dave Weck. Corea desarrolló un estilo inidentificable, mezclando la instrumentación tradicional con la electrónica.

La agrupación de los Weather Report, fue una de la más influyente entre los jóvenes de esta época, Wayne Shorter había sido aprendiz de Art Blakey. Esta agrupación tenía un concepto musical diferente al de las otras bandas de fusión, más enfocado a la composición y creación de capas orquestales de sonidos.

En su música ya no existía una separación entre el solista y la sección de acompañamiento, sino la creación de una atmósfera a través de elementos electrónicos. Glogia menciona que en esta agrupación se trataba de una estética muy parecida a la de Ellington pero aplicada al pop electrónico dominante de los años sesentas.

A mediados de los setentas se integró a la agrupación el bajista Jaco Pastorius, su llegada revolucionó el concepto de la agrupación, ya que su personalidad y manejo perfecto del bajo lo llevó a poder interpretar temas de bebop de Charlie Parker, y revolucionó el papel del bajo tanto en el jazz como en el rock.

1980

HIP-HOP

A principios de los años ochenta Miles reapareció en la escena, con la actitud enérgica para encontrarse en la nueva evolución del jazz fusión, grabó con algunos famosos músicos de pop, y en sus últimos proyectos estuvo buscando elementos de otros géneros, como del hip-hop, presente en su último disco *doobop*. Para muchos oyentes, resultó extraño escuchar a Miles bajo este contexto, pero él no fue el único en haber intentado crear en esta heterogeneidad musical, también Herbie Hancock, a mediados de los ochenta grabó algo de fusión con el rap.

1980

ACID JAZZ

El acid jazz, fue un movimiento no solo estadounidense sino internacional, sus elementos eran tomados de muchos estilos entre ellos, el jazz, el soul y el rap. En un principio tomaba elementos del jazz clásico y los combinaba con sonidos electrónicos, comenzando en Londres y adquiriendo pronta popularidad después en Japón, Alemania, Brasil, entre otros países. La agrupación US3, representó un trabajo en el que se tomaban temas del hard bop y se mezclaban.

1990

OTRAS FUSIONES

A mediados de los noventa otro grupo de músicos, entre ellos Max Roach, Branford Marsalis, M-Base Colema y Osby buscaban una especie de jazz original de la cultura popular negra contemporánea. Entre otros músicos se encontraban también los guitarristas Sonny Sharrock y Charlie Hunter, Tuck Andress y Pat Metheny, los cuales intentaron mezclar la enérgica interpretación del rock con los elementos perspectivas de la visión del jazz. Metheny, fue el guitarrista mejor desarrollado en el estilo fusión, en el auge de su carrera, habiendo trabajado de la mano con Ornette Colemam, se separaba cada vez más de la fusión convencional.

A diferencia de otros guitarristas, Metheny no desarrollo una habilidad en el manejo de los estilos digitales, sino que decidió llevar su propio instrumento más allá, en cuando a su conocimiento armónico y melódico. Trabajó junto a músicos como Joshua Redman, Bob Moses, Jaco Pastorius, Lyle Mays. Su música incorpora elementos del pop-rock, con algo de música brasileña.

En esta época, el jazz había dejado de ser una música norteamericana y afroamericana, para formar parte, y formarse de la música mundializada. El nuevo jazz estaba lleno de elementos tomados de muchas otras sonoridades del resto del mundo.

“La integración de las técnicas de jazz con géneros específicos de la música étnica ha creado una mezcla de estilos efervescentes de fusión a nivel mundial. Además muchos de estos enfoques están aún en su infancia y prometen llegar a ser nuevos híbridos y extensiones del jazz.”⁵⁶

Estas músicas se les ha denominado de distintas formas, muchas veces mencionando los elementos bases que las componen. Algunos de los músicos que ha creado estas nuevas combinaciones del jazz con un amplio panorama de la música de distintas partes del mundo son: Ivo Papasov, Kardzali, Petko Radev, Bireli Lagrene, Hamish Moore, L. Shankar , L. Subramaniam, que tiene trabajos junto a músicos como George Harrison, Ravi Shankar, John Handy, y Stéphane Grappelli; Jan Garbarek, Paquito d´Rivera, Hermeto Pascoal, Aírto Moreira, Egberto Gismonti, por mencionar solo algunos.

Durante este periodo otro gran número de músicos iba en la misma dirección estilística que estos, pero con la diferencia de que, en lugar de utilizar las tecnologías de sonidos electrónicos, regresaron a la música acústica, llevando más allá el empleo de los instrumentos simples.

Una de las agrupaciones con estas características fue Oregon, bajo la dirección de Paul Winter Consort, algo característico de esta agrupación es que todos sus miembros eran multinstrumentistas, llegando a tocar en total de los integrantes, hasta sesenta instrumentos. En este caso, Oregon era casi comparable con el Art Ensemble de Chicago, pero con deferencias, ya que esta agrupación se dedicó a la creación de música más unificada defiriendo del característico destructivismo de Chicago.

2000 A LA ACTUALIDAD

En la actualidad existen dos líneas presentes en la creación del jazz, tradicionalistas e innovadores, la mayoría de las veces creando dentro de las fusiones, algunas agrupaciones hacen esta música de fusión concibiendo la mezcla de elementos del jazz, como las estructuras y la música tradicional de

⁵⁶ *Ibidem*, 500

su región, con los avances en las tecnologías, de difusión de información, es posible saber, de forma más sencilla, lo que algunos jazzistas actuales están creando. Con la ayuda del blog de actual jazz, podemos informarnos sobre algunos de estos trabajos.

La agrupación dirigida por Gabriel Alegría, sexteto Afro Peruvian, forman una propuesta orgánica y natural, obteniendo una sonoridad única, con elementos tomados de varias partes formando su propia identidad, abriendo dentro del mundo del jazz la concepción del jazz afro peruano.

El baterista japonés independiente, ha creado con la fusión de baterías electrónicas y acústicas, el baterista se dio a conocer mundialmente con la agrupación de jazz fusión, de jazz y funk, Casiopea, con los metales Michael y Randy Brecker y David Sanbom. Al dejar la agrupación de Casiopea, el baterista formó su propia agrupación, trabajando con músicos como Keiko Matsui, Shambara, entre otros.

Keith Jarrett, pianista, jazzista vanguardista, lo que caracteriza muchos de sus trabajos, es la creación en vivo de obras, lo que podría considerarse como improvisación libre bajo un lenguaje, o creación espontánea. Inició su carrera con los jazzistas contemporáneos Miles Davis, Chick Corea, Jan Garbarek, Gary Peacock, Charlie Haden y Jack DeJohennette. Su panorama musical va desde la música clásica, hasta la interpretada por los músicos antes mencionados.

Cícero Lee, contrabajista reconocido en el ámbito jazzístico de Portugal, su música incluye otro tipo de instrumentación, agregando a esta el acordeón.

Viviane de Farías, cantante, reconocida en el escenario del jazz alemán, creando una fusión de jazz bossa, y música clásica.

Kirk Whalum, saxofonista y flautista dedicado a la creación en jazz fusión, smooth jazz, pop rhythm and blues y gospel, usa los elementos de estilos de la tradición del jazz.

La big band colombiana Carrera Quinta, combina la formación tradicional de big band con las músicas tradicionales de Colombia, con composiciones de Javier Perez Sandoval, guitarrista y Francy Montalvo, pianista. Agrupación formada por músicos como, Pedro Acosta, Daniel Montoya, César Medina, Ricardo Jaramillo, Dario Montoya, Rafael Sandoval, William Rojas, Julio Panadero, Adalber Gavira, Carlos Acosta, Fernando Pena, Pavel Zuzaeta, Orlando Barreda Batanga, Cristhian Hernandez, Diego Gomez, Andres Guzman, Mauricio Patino.

El saxofonista compositor, puertorriqueño Miguel Zenón, ha trabajado junto a músicos como Luis Perdomo, Hans Glawischnig, Henry Cole, W. Vinson, M. Thomas, S. Zaraf, John Ellis, Chris Cheek, M. Jodrel, Michael Rodríguez, Alex Norris, Jonathan Powell, R. Keberle, A. Ferber y Tim Albringt.

El pianista compositor cubano Gonzalo Rubalcaba. Sus creaciones se encuentran dentro de las fusiones de latin jazz y jazz afrocubano, se caracteriza por mezclar distintos elementos de estilos con las raíces de la tradición cubana.

La cantante española Concha Buika, se caracteriza por poseer una voz ronca, que emite presencia en el escenario, su música es extremadamente ecléctica, mezclando elementos de la música flamenca, gitana y africana.

La pianista compositora, estadounidense, Valerie Ghent. Trabaja con estilos del jazz como blues, funk, soul, y fusión.

La agrupación Sknail, realiza obras musicales bajo los estilos de jazz fusión, electro jazz, minimal y free jazz. Utilizan la complejidad armónica de la tradición del jazz, así como la mezcla de instrumentación acústica con sonoridades virtuales, creando composiciones atmosféricas, el compositor de esta agrupación es Blaise Caillet.

Solo por mencionar a algunos grupos y solistas que en la actualidad están siendo reconocidos en el mundo del jazz, literalmente en el mundo, pues como se ha podido observar, el jazz ha dejado de ser una música americana y afroamericana, para pasar a formar parte de una música apreciada y transformada en sus combinaciones, globalmente.

A continuación, se presenta una tabla resumen a manera de línea del tiempo de lo analizado anteriormente, con la finalidad de facilitar el análisis de los cambios en los estilos, según la temporalidad, sin dejar de lado los factores socio culturales que influyeron en cada época.

LÍNEA DEL TIEMPO DEL JAZZ

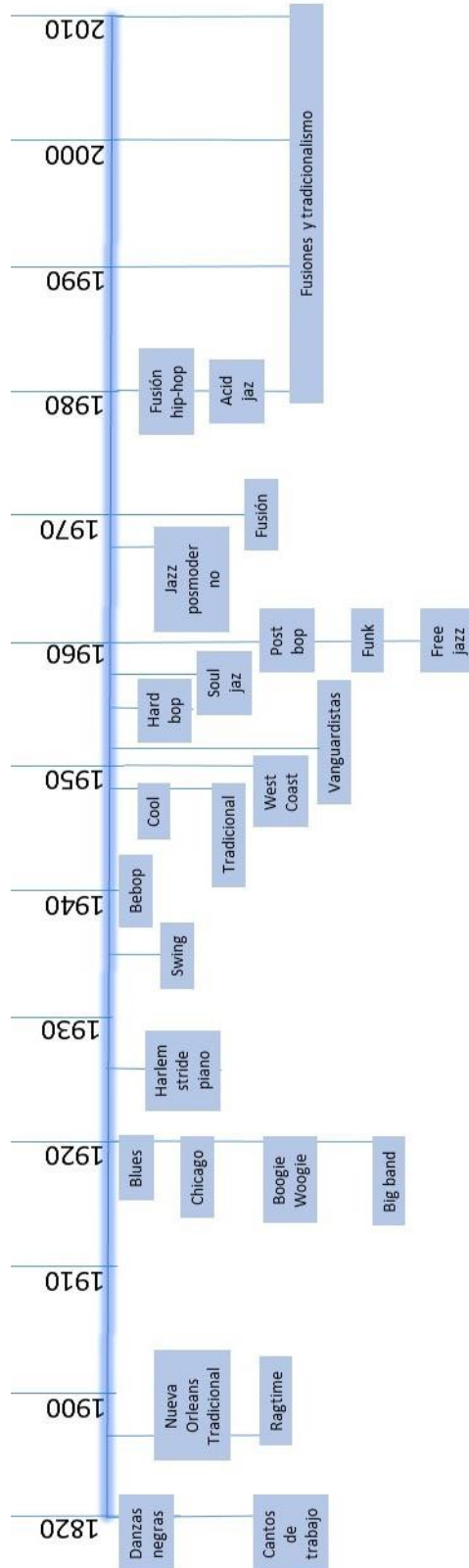


Ilustración 4: Línea del tiempo del jazz en los Estados Unidos. Fuente: propia, con base en Gioia, Ted. Historia del jazz. 1998..

En el siguiente gráfico, se observa una propuesta de etapas del jazz y su clasificación de estilos, con base a lo analizado de la cronología de éste, se puede decir que, desde su nacimiento, y hasta nuestros días, los estilos tuvieron una evolución que se detuvo a principios de los años 70, y no es que el jazz y sus distintas invenciones hayan desaparecido, sino que los estilos como tal dejaron de suceder.

Lo que ahora ha ido evolucionando en el jazz, es la mezcla de estilos, denominados fusiones, (que si bien podría catalogarse en nuevos estilos) y lo nuevo que se ha ido generando desde los 70 hasta nuestros días son estas fusiones, no se ha denominado un nuevo estilo, puro sin la unión de los componentes característicos de los ya existentes, por lo que no se ha nombrado de alguna manera particular a ninguno de ellos.

Se propone una primera etapa denominada pre jazz, una segunda denominada primer jazz, y una tercera denominada vanguardias. Después de estas tres etapas se podría agregar una cuarta etapa denominada fusiones, que no se incluye en este gráfico, ya que lo que se propone a observar es la evolución histórica de los estilos “puros” del jazz. Más adelante analizaremos algunos de estos estilos; fusiones de las interpretaciones jazzísticas actuales.

ETAPAS DE LOS ESTILOS EN EL JAZZ

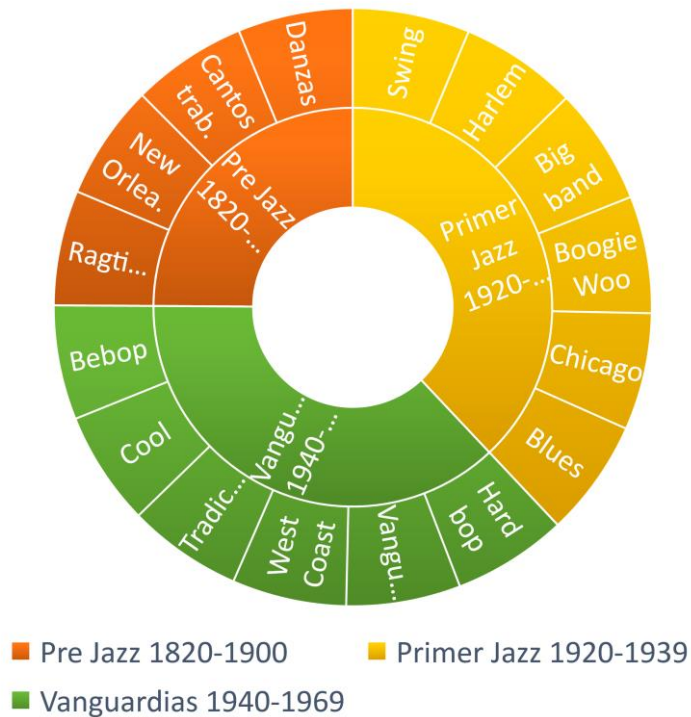


Tabla 1: Etapas y estilos en el jazz. Fuente propia, con base en Gioia, Ted. Historia del jazz. 1998.

CONCLUSIONES DEL CAPITULO

El repaso histórico que se analizó, con información adquirida principalmente de los apuntes de Ted Gioia, nos da la apertura a una perspectiva de los cambios que ocurren en las formas de creación para la evolución de los estilos y fusiones derivados del jazz. A partir de lo analizado podemos retomar algunas conclusiones:

- El jazz, desde sus orígenes, ha sido una música expuesta a un constante proceso evolutivo, ha sido una música propositiva en cuanto a sonoridades y complicidad armónica.
- En la creación de nuevas formas de jazz, se ha observado la unión de distintas culturas. Los músicos más abiertos al panorama ecléctico, y sin prejuicios raciales, han concebido sonoridades vanguardistas.
- Históricamente la evolución del jazz, se ha dado a la par de la aceptación del estilo, considerado en cada época como el jazz dominante. Es decir, con la aceptación social a determinada sonoridad, nace la contraparte, los músicos que se oponen a la popularización del estilo, indagando en la exploración de nuevas formas musicales.
- Los cambios socio económicos de cada época influyen en los cambios estilísticos del jazz, en la instrumentación utilizada, en el desarrollo armónico, en la formación de una agrupación, incluso en la ocupación territorial de la mayoría de los músicos. La economía influye directamente en la transformación y el desarrollo de las formas musicales.
- Los avances tecnológicos han influido en la aceptación de determinados estilos, a lo largo de la historia, beneficiado a los exponentes del estilo dominante, al que se le da impulso a través de los medios de difusión, así como también han perjudicado a los músicos que no se encuentran dentro del ámbito interpretativo del jazz dominante, al ser totalmente ajeno para la mayoría de los escuchas.
- También, los avances tecnológicos, y la actual facilidad de obtención de la información han llevado a una aceleración de conocimiento de las formas musicales, no solo cercanos a la región de cada músico interesado en la creación dentro del jazz, sino lleva a un conocimiento mundial del movimiento jazzístico. Actualmente es posible conocer lo que se está creando en cada lugar del mundo, nutriendo de nuevas ideas a los jazzistas contemporáneos.
- La evolución del jazz se ha dado de manera tan acelerada que, en la actualidad, podemos observar que las nuevas creaciones, ya no se tratan de la invención de estilos, para ubicar alguno en la denominación de “dominante”, sino que se ha dado la aceptación de la mezcla de varios estilos, no solo del jazz, sino también de otros tipos de músicas, desde sonoridades prehispanicas, hasta combinaciones electrónicas, con el objetivo de la búsqueda de algo distinto. El jazz actual ya no se denomina por las características antes aceptadas, sino que se puede ubicar desde lo más tradicional hasta lo más vanguardista, casi inaceptable por algunos.

CAPÍTULO III. EL JAZZ EN MÉXICO

3.1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL JAZZ EN MÉXICO

Como se mencionó al principio del capítulo anterior, en el que se revisó la historia del jazz, en sus inicios hubo una influencia por parte de bandas de viento mexicanas, de las cuales John Storm Roberts ha investigado y mencionado en su libro *El toque latino (el impacto de la música de América Latina en los Estados Unidos)*, y Alain Derbez hace referencia a este texto:

“En 1884-1885 Nueva Orleans fue sede de la Expansión Mundial Industrial y del Algodón. Participaron muchos países, pero ninguno de manera tan generosa como México. El gobierno mexicano envía a la banda del Octavo Regimiento de Caballería, que fue el éxito del evento. Tocó en la inauguración y en todos los actos de importancia... Muchos músicos importantes de las primeras eras del jazz, catalogados como criollos, eran de origen mexicano. Entre ellos está el clarinetista Oriundo de Tampico. Su hijo dio clases a muchos clarinetistas destacados en Nueva Orleans.”⁵⁷

Y claro, como sucede siempre, o casi siempre, lo que movió el interés por enviar a Nueva Orleans a la banda del Octavo Régimen de Caballería, fueron razones económicas:

“Siendo México desde 1869 uno de los más importantes países productores de la fibra, además de fabricante textil de importante reconocimiento mundial... con sus grandes fábricas en Michoacán, Zacatecas, Oaxaca, Tlaxcala y Puebla... por esos motivos, el presidente Díaz envió a los casi 100 músicos que integraban la banda del Octavo Régimen de Caballería, dirigida por el entonces capitán encarnación Payén, para que con sus presentaciones en el pabellón mexicano mostraran a los sajones, no solamente lo relativo al algodón, sino también la calidad de nuestros músicos que en ese viaje marcaría una perfecta influencia con su forma y estilo de interpretación a las bandas estadounidenses...”⁵⁸

De este suceso importante, en los comienzos del jazz en la ciudad de Nueva Orleans, ya se había hecho mención, de lo referido en el libro de *La historia del jazz* de Ted Gioia. Entonces la música mexicana ha sido una importante pieza de las partes que conformaron el jazz desde sus inicios, para después hacerse presente el género como tal en nuestro país.

La llegada del jazz a México, no difirió mucho, en la temporalidad, al nacimiento del jazz en Estados Unidos, esta música se hizo presente en México alrededor de los años veinte, pero, resultó ser un golpe fuerte para la sociedad mexicana de aquellos años, se le consideraba una música poco estética, y con alusiones violentas y sexuales, no logro ser bien aceptada por muchos, pero no era de extrañarse, por su naturaleza, como vimos en la aproximación cronológica del jazz, nunca ha sido aceptado por un gran público.

En la década de los años veinte, México se encontraba atravesando un fuerte movimiento nacionalista, impulsado por José Vasconcelos, que en 1921 dirigió el decreto de creación de la Secretaría de

⁵⁷ Derbez, Alain. *El jazz en México, datos para esta historia*. Ed. Fondo de Cultura Económica, 2008. México, P. 338-339

⁵⁸ *Ibidem*, 343-344

Educación Pública, este movimiento marcó los inicios de una ideología con la que ahora podemos caracterizar lo denominado “mexicano”. Se pretendía llevar el nacionalismo a todos los ámbitos educativos, incluyendo las artes.⁵⁹

Alain Derbez, en su libro *El jazz en México, datos para esta historia*, hace mención de la propia opinión de José Vasconcelos a cerca del jazz, y su llegada a nuestro país, citando una parte del tercer tomo de sus memorias:

“... la boga del folclor, iniciada por nosotros, como un comienzo para la creación de la personalidad artística nacional en grande, falta de empuje constructivo y de programa completo, ha caído en lo popular comercializado. Canción producida a centenares, como los jazzes, los blues, los tangos y rumbas, del mercado de Norteamérica. Arte de embrutecimiento, ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revestida al valar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood. Lo popular como base para el salto a lo clásico, había yo recomendado (...) aquel movimiento ha caído en el plebeyísimo que hoy comparte con los toros, la atención de un público degradado. El jazz lo prohibí (...) lo desterré de las escuelas.”⁶⁰

Vasconcelos, bajo sus propias menciones, daba a conocer el rechazo que sentían hacia la música jazz, o hacia cualquier música que no fuese “mexicana”. El impulsado movimiento nacionalista de esta época, pareció tener buenos resultados, pues entre muchas opiniones en contra del jazz, tenemos la de Miguel Lerdo de Tejada, que fue obtenida en una entrevista por Jacobo Dalevuelta, en 1921, y de la cual Alain Drebez hace referencia.

Lerdo de Tejada, culpaba la llegada del jazz a México, de dejar sin trabajo a los músicos, a los instrumentistas, cuando, en una lectura más avanzada en el libro de Alain Derbez, que basa su construcción en entrevistas realizadas a un gran número de jazzistas destacados en esta actividad en nuestro país, estos músicos exponen como principal problema el poco apoyo musical por parte de autoridades encargadas de otorgar permisos a los lugares donde la música surgía.

No se culpa, totalmente, al nacionalismo de la poca actividad de nuevas propuestas en jazz en esta época, pero si fue un gran influyente de esta ideología y del rechazo de este género por mucha gente. Pero hay que recordar que el jazz siempre ha sido una música propositiva, poco aceptada por muchos, no solo en México, sino también en Estados Unidos, no correspondía a una música propiamente Norteamérica, pues como se revisó en el apartado de aproximación cronológica al jazz, es una música naciente de muchas culturas, y casi siempre apartada del patriotismo que siempre vemos impulsado por los dirigentes de nuestros gobiernos.

Se dice que la actividad principal que comenzó a generar un público para el jazz en la década de los años veinte, fue la inserción del género a las salas de cine y de bailes. En la década de los años treinta el cine hollywoodense ya se presentaba, en su mayoría, de forma sonora, pero en México, en estos años aún las películas eran silentes con música en vivo que se llegaba a abrir, ahí mismo, la organización de parejas de baile. Algunas de las agrupaciones que acompañaban estas proyecciones cinematográficas se encuentran: Jazz Band Escalante, Black Bottom Jazzers, Jazz Band Alcázar,

⁵⁹ Ver: Monroy Casillas, Ilihutsy. *Recibimiento social y opiniones políticas sobre el jazz en México, 1920-1935*. http://www.correodelmaestro.com/publico/html5042014/capitulo6/capitulo_06.html

⁶⁰ Derbez, Alain. *El jazz en México, datos para esta historia*. Ed. Fondo de Cultura Económica, 2008. México, P. 110-111

Orquesta Clásica Escobar, México Jazz Band, Jazz Band León, la marimba La oya Guatemalteca, La Banda de Velázquez Moreno, Winter Garden Jazz Band y los Diablos del Jazz.⁶¹

“La discutible moralidad de los bailes jazzísticos y su prohibición en la Ciudad de México dieron pie a que José Gómez Ugarte, “El Abate Benigno”, publicara unas rimas humorísticas en El Universal el día 9 de mayo de 1921.”⁶²

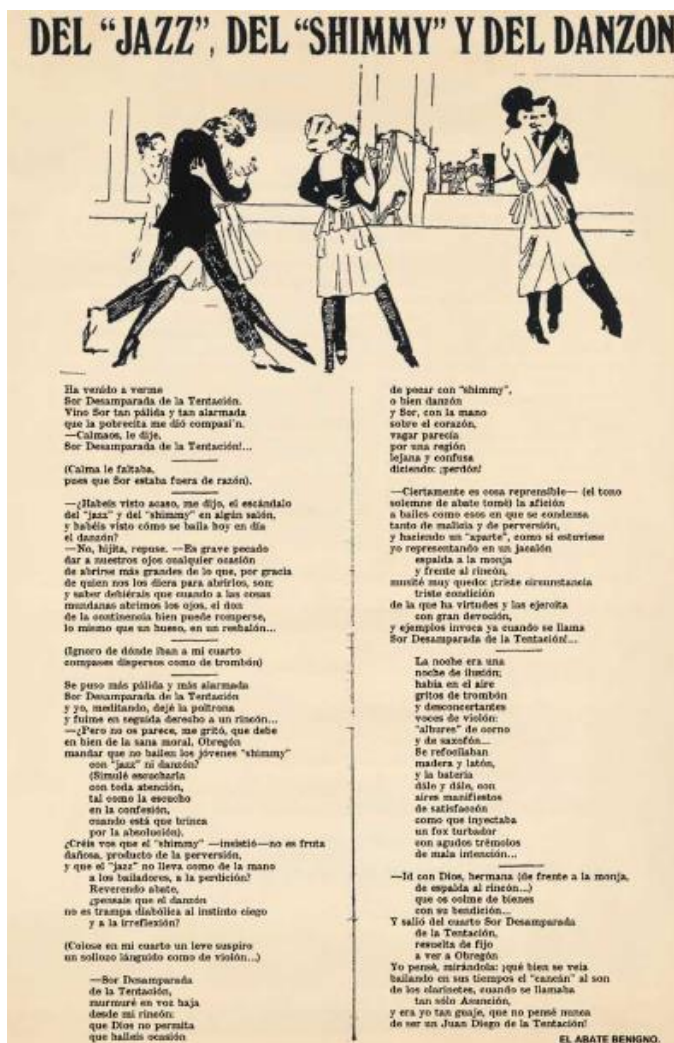


Ilustración 5: Rimas humorísticas escritas por José Gómez Ugarte “El Abate Benigno” como resultado de la prohibición de los bailes jazzísticos en los años veinte. Escrito para El Universal el 9 de mayo de 1921. Fuente: Monroy Casillas, Ilihutsy. Recibimiento social y opiniones políticas sobre el jazz en México, 1920-1935. http://www.correodelmaestro.com/publico/html5042014/capitulo6/capitulo_06.html

La presentación de películas musicalizadas en vivo, propicio un público naciente para el jazz. Aquí el programa cinematográfico de la sala de cine Granat, en la ciudad de México, en el año de 1931, con la música a cargo de la orquesta Jazz Band Escalante.

⁶¹ Ver: Monroy Casillas, Ilihutsy. *Recibimiento social y opiniones políticas sobre el jazz en México, 1920-1935.* http://www.correodelmaestro.com/publico/html5042014/capitulo6/capitulo_06.html

⁶² Ídem



Ilustración 6: Programa cinematográfico, de la sala de cine Granat, en ciudad de México, año 1931. Donde se anuncia a la Orquesta Jazz Band Escalante, como la encargada de musicalizar en vivo las presentaciones. Fuente: Monroy Casillas, Iihutsy. Recibimiento social y opiniones políticas sobre el jazz en México, 1920-1935. http://www.correodelmaestro.com/publico/html5042014/capitulo6/capitulo_06.html

Al término de la década de los años veinte, se podía distinguir que la comunidad de músicos en nuestro país estaba dividida en dos grandes grupos, en cuanto a su opinión acerca de la llegada del jazz a México, los puramente nacionalistas y los antinacionalistas, los primeros, repudiaban totalmente al género naciente, invadidos por la ideología nacionalistas, como se vio en la opinión de Lerdo de Tejada en 1921, mientras que los antinacionalistas no estaban ni a favor ni en contra del nuevo género, sino que aceptaban por igual cualquier clase de propuesta musical.

Alguien que claramente repudiaba el jazz es el periodista Jerónimo Coignard, que publica para el Universal Ilustrado del 24 de marzo de 1927, lo siguiente:

“Es curiosa la idea que ha concebido un grupo compacto de músicos serios para rendir homenaje a la memoria de Beethoven: se propone hacer que callen por una semana las orquestas de jazz, lo que a juicio de ellos bastará para que México sea reconocido como el país más culto del mundo, en materia de arte musical y para que dé el más alto ejemplo de buen gusto. Ojalá fuera tan fácil adquirir títulos de cultura y de buen gusto, como lo suponen estos músicos serios y compactos. Nosotros seríamos los primeros en regocijarnos de que bastaran para ellos cosas tan sencillas como torcerles el cuello graznador a las bandas de jazz. Lo malo es que padecen, por desgracia, una lamentable equivocación los músicos compactos y serios. Ni el jazz tiene algo que ver con la música, ni a Beethoven le habría

importado sus estridencias, entre otras razones poderosas, porque era sordo, a prueba de cacaraqueos jazzistas. Nosotros creemos que sería faltar al respeto al maestro Bonn Unir su memoria con la atronadora realidad del jazz band... ”⁶³

Es claro el sentimiento de nacionalismo que se tenía en esos años, pero también de adulación a la música sería a la música clásica, y repudio total hacia otro tipo de música que dentro de esta ideología no entrara en esta categoría, y peor aún que tuviera un origen marginal.

Otra opinión de este tipo es del músico Mascagni, que se dio a conocer en El Universal en el año de 1926, donde declara que el jazz es horrible, y el saxofón tiene un sonido enfermizo para los oídos humanos, plantea que los sonidos del jazz son sonidos repugnantes semejantes a los ruidos de animales.

A cerca del jazz en México en los años 30, y 40s, no se tiene mucha información, ya que no hubo un movimiento considerable de esta actividad. También cabe mencionar que lo que se producía de jazz como tal en México, no eran obras o estilos particulares, sino que la mayoría de los ejecutantes del género solía seguir el patrón del jazz del que hasta entonces se tenía existencia en Estados Unidos, más que como una propuesta, visto como una reinterpretación del jazz dominante de estas épocas, por lo general, de los primeros estilos, Nueva Orleans, Chicago y Nueva York, pues incluso en los 40's el bebop no fue tomado mucho en cuenta, sino hasta un tiempo después.

Puede ser que el estancamiento de la creación musical de este género en esta época, haya sido, en gran parte, y entre otros eventos, por el impulso nacionalista en comienzos de los años veinte.

Por la poca propuesta de estilos de jazz en México, no entraremos en detalles de esteticidad para pasar directamente a las cuestiones existentes que giran en torno a la actividad improvisatoria en nuestro país.

En la década de los cincuenta muchos músicos consideraron como un grave problema la llegada del rock, y es que muchos de ellos dejaron de ser contratados por el nuevo gusto naciente, y la accesibilidad de pago a los interpretes del nuevo género. En una entrevista realizada a Chilo Moral en octubre de 1992, realizada por Radio Educación, e incluida en el acervo de entrevistas de Alain Derbez, menciona lo siguiente:

“... pensamos mucho en los cincuenta. El nivel musical que teníamos era muy elevado. Había grandes arreglos populares, había grandes orquestas, había un movimiento musical importante en todos sentidos. Con la llegada del rocanrol se formaron grupos chicos de muchachos, que se compraban una guitarra, le abrían el volumen, se aprendían cuatro pisadas y ponían a la gente a bailar. Los empresarios se dieron cuenta de que les convenía, ya que les podían pagar a ellos lo que gastaban con un solo músico, así que empezó la fiebre y el deterioro más fuerte. Las orquestas comenzaron a desaparecer y los grupos a invadir. Ese cambio hubiera sido bonito si hubiese habido preparación. Los muchachos no estudiaban música al ver la facilidad para ganar dinero y cubrir su ego de músico, con lo que hacían se conformaban... El gusto del público se deterioró, se acostumbró a lo más fácil, hasta llegar al grado en el que andamos ahora en la música popular...”⁶⁴

⁶³ Derbez, Alain. *El jazz en México, datos para esta historia*. Ed. Fondo de Cultura Económica, 2008. México. P. 308-309

⁶⁴ *Ibidem*, 506

Recordemos que la década de los sesentas en México, significo una ruptura radical, socialmente. En nuestro país los eventos de impulso juvenil, las nuevas modas, venían acompañadas de cierta “tolerancia”, por parte del gobierno, “tolerancia” que a su vez escondía unas tremendas ansias de represión. Recordemos que es en esta década cuando surge el free jazz en Estados Unidos, y que esta forma musical no era vista solo como una manera de crear nuevas sonoridades, sino que el entendimiento de esta música estaba cargado de ideas libertarias y de rechazo al sistema gobernante.

Esto claramente influyó sobre el pensamiento de los jazzistas en México que intentaban obtener un entendimiento de lo que el jazz significaba. Alain Derbez hace referencia a lo mencionado por Ajay Hable:

“El jazz ha servido... y seguirá sirviendo para fines culturales y políticos (no segregación, descolonización, derechos civiles y lucha por la igualdad, para el acceso a la auto representación, para el control de los medios de producción y así sucesivamente)...”⁶⁵

De igual forma se presenta la opinión de Miguel Bermejo:

“Yo creo que el jazz ha sido apagado en México porque el sistema no acepta nunca nada que esclarezca al individuo, que le haga cobrar conciencia de la realidad en la que vive.”⁶⁶

Una opinión de Lucien Malson:

“... el jazz... ha logrado dirigirse a eso que en nosotros tenía sed de vigor... solicita... la porción más libre de nosotros mismos, expresando el drama negro, ha representado las inquietudes y los anhelos de un mundo trastornado, musicalmente hablando ha descrito y continúa describiendo, una historia apasionante...”⁶⁷

El jazz, tanto en Estados Unidos como en México, significo en la década de los sesentas (en Estados Unidos desde su nacimiento) abiertamente una forma de libertad, y rechazo a la clase dominante, y a la clase política.

Muchos de los jazzistas mexicanos, dan su opinión acerca de esta actividad desarrollada en México, y nos hemos podido percatar de que muchos de ellos afirman que existen situaciones que limitan el desarrollo de esta, un ejemplo que se encuentra en el libro de Alain Derbez, es lo escrito por Evodio Escalante, esto lo escribe para la introducción “De la libertad en pequeñas dosis (notas del jazz nacional)” de Antonio Malacara:

“La tarea de la crítica, del registro de la cultura del periodismo que quiere informar y preservar, es darle una permanencia a la fugacidad intrínseca de ese arte de nuestro tiempo llamado jazz. Una fugacidad, y habría que agregar de inmediato, pensando en el contexto mexicano, una precariedad. La condición del jazz mexicano es sumamente precaria. Lo mismo por el lado de los apoyos oficiales, que por el lado de la iniciativa privada: faltan recursos, faltan estímulos culturales, pero también materiales. Los músicos de jazz se las ven negras para sobrevivir, o bien tienen que entrarle a todo... En el mundo del jazz las oportunidades son muy escasas, el medio muy competido, y sobretodo, cuesta

⁶⁵ *Ibíd*em, 51

⁶⁶ *Ibíd*em, 52

⁶⁷ *Ibíd*em, 171

*mucho trabajo sobrevivir y mantenerse en la línea, sin hacer concesiones a lo gratuito, a lo comercial...*⁶⁸

Este es uno de los problemas principales que los músicos de jazz observan en la década de los sesentas, la falta de estímulos, de apoyos económicos (podría ser por eso de lo que Miguel Bermejo hablo, “*el sistema no acepta nunca nada que esclarezca al individuo*”), para que los músicos dedicados únicamente al jazz puedan subsistir solo de esta actividad. En la actualidad las cosas han cambiado un poco, el jazz ha comenzado a ser aceptado, se ven un número considerable de festivales de jazz en el país, y el género está comenzando a acaparar escena. Pero este fenómeno de precariedad dentro de un estilo musical determinado, no cesa, ahora esté fenómeno (anteriormente también) se ha direccionado hacia la improvisación libre, en el país en general, pues muchos estados, aún tienen este rechazo, o nulo apoyo a los nuevos proyectos de improvisación en el jazz.

En parte, se responsabiliza a los poderes de cada época, del apoyo, mucho o poco, que se le da jazz. El impulso que en cierta medida da el gobierno a determinadas actividades, muchas veces determina el desarrollo de dicha actividad. Juan José Calatayud, en una entrevista que se le hizo en 1991 para radio educación, menciona:

*“... ya sabes que cuando hay un funcionario al que le gusta el jazz, entonces ya la hicimos temporalmente...”*⁶⁹

También López Moctezuma hace mención de las trabas a causa de cuestiones burocráticas, al desarrollo del jazz, en 1965 en un artículo escrito para *lunes de Excélsior*.

Se sabe que para el año de 1957 en la ciudad de México existían varios lugares donde tocar jazz, pero una noche fue asesinado el primo de Ernesto P. Uruchurtu, lo que causo que éste convocara a recortes de horario para los centros nocturnos, lo que resulto perjudicial para los músicos de jazz, que por lo general, tocaban por las noches.

Una anécdota, que pone a la luz los obstáculos impuestos muchas veces por asuntos burocráticos, compete a Pericás, quién menciona que:

*“...Hubo un burócrata... que giró una orden indicando que de equis fecha en adelante los combos de jazz debía dedicarse exclusivamente a tríos, porque de los cuartetos en adelante metían tanto ruido que molestaban a los vecinos de varias cuerdas a la redonda. El ignoratazo funcionario... ignoraba que, con su absurdo mandato, además de impedir que uno o varios jazzistas se ganaran la vida horadamente, estaba retrasando el movimiento musical...”*⁷⁰

Otro suceso que algunos músicos entrevistados por Alain Derbez dicen que pudo haber truncado un tanto el desarrollo del jazz en la década de los sesentas fue la intervención del rock. Los músicos de jazz que solía presentarse en bares y otro tipo de lugares, fueron reemplazados por este nuevo género musical. Ahora los jazzistas solo podían *tocar jazz cuando se pudiera*, según la opinión de Juan José Calatayud. Él hace mención de como a veces los concursos musicales suelen ser también una limitación para el desarrollo de la música, después de haber sido jurado para un concurso en 1981, menciona que la mayoría del jurado voto a favor de un grupo musical tradicional y además comercial,

⁶⁸ *Ibíd*em, 44-45

⁶⁹ *Ibíd*em, 195

⁷⁰ *Ibíd*em, 222

lo que entre los espectadores causó indignación, ya que entre los competidores se encontraban propuestas innovadoras.

Algo parecido sucedió con mi cuarteto de música, en octubre del 2015. Enviamos una grabación de una canción para un concurso de jóvenes músicos, que se llama *Ritmo Joven*, un concurso a nivel nacional que constaba de distintas etapas, la primera, era enviar en forma digital nuestra propuesta, nosotros presentamos un tema de jazz, que remitía un poco al hard bop, el concurso no tenía limitaciones de género, era aceptado cualquier tipo de género, nosotros fuimos eliminados desde la primera etapa. Poco tiempo después, nos enteramos que el ganador final del concurso, fue una propuesta de reguetón, lo que nos hizo comprender porque fuimos descalificados desde la primera etapa, y darnos cuenta del tipo de música al que se le pretende dar impulso.

Pero de igual forma, como sucede muy comúnmente, el público no se enteraba fácilmente de la existencia del jazz en México, solo unos pocos seguidores. Se sabe de la existencia en esa época, del programa de radio *Panorama del Jazz*, donde lo que se presentaba en este programa de radio, era prácticamente tomado, por el público, como el único jazz, ya que había poca música grabada y además era bastante caro conseguir estos discos, si es que se pretendía conseguirlos.

Con las pocas posibilidades que existían de acceder a información que validará o rechazara estos supuestos, los aficionados, muchas veces, aceptaban estas verdades como únicas, limitando la apertura de conocimiento de la riqueza que estaba teniendo la evolución de este género en esta época. De igual forma, alrededor de la década de los setentas, en un canal de televisión, que era designado como televisión universitaria, existía el espacio para la difusión del jazz.

A pesar de lo expresado por los jazzistas de esta década, de sus protestas por el poco apoyo que se les da a los proyectos de este género, sabemos que, en ciudad de México, existía sitios a donde poder asistir a escuchar esta música, a comparación del resto del país, en su libro Alain Derbez menciona algunos de estos sitios, aunque fuesen pocos, pero los había. En la actualidad en la ciudad de Guanajuato es poca la actividad que se tiene en torno al género, y ni se diga en municipios aledaños, pero existe.

Incluso en esta década se dio un fenómeno en el mundo de las artes, relacionado al jazz, la unión de distintas artes con este. Era común encontrar muestras artísticas combinadas en un solo evento, como eran el jazz, el teatro la poesía y la pintura, incluso en el cine estuvo muy presente, en la época del “cine dorado” en México. Algunos ejemplos de ello son: el fotógrafo Pedro Cervantes, realizando su trabajo en 1933; el espectáculo poético-teatral en 1963 *Jazz Palabra*; se sabe también de un espectáculo en 1970 llamado *Jazz palabra opus 2*, estos dos combinando la pintura la poesía y el jazz; el pintor Jazzamoart, realizando su trabajo con inspiración en el jazz en 1988.

Por lo que he observado, este dinamismo de combinaciones artísticas que incluyen la improvisación y el jazz se sigue dando incluso en esta época. En la ciudad de Guanajuato en la actualidad se comienza a ver este tipo de representaciones, incluso yo y mi compañero musical participamos para la propuesta de performance de otro artista local, y en junio del 2017, presentamos nuestra propuesta de free jazz, en el Circuito Independiente de Arte, donde hubo actividades de las distintas artes, performance, pintura, escultura, instalación, y cabe mencionar que dentro de las presentaciones musicales, también estuvo Isaac Díaz, un joven con una propuesta musical de noise, y representación

de performance, algo que era poco usual ver en esta ciudad. En ciudad de México es muy común encontrar estas formas de arte unidas a la improvisación libre.

Una limitación que se ha podido observar a partir de la información recaudada por Alain Derbez, a través de sus entrevistas realizadas a algunos jazzistas en México, es el miedo. ¿Miedo a qué? Al rechazo de una gran parte del público, a que sus nuevas propuestas no sean aceptadas por la mayoría y resulte difícil vender el proyecto con la finalidad de “subsistir”. Entre los jazzistas que evitaron extenuar su verdadera afición a las nuevas sonoridades se encuentra Calatayud, quien menciona que, *para mantenerte dentro del jazz, hay que hacer ciertas concesiones*, y hace referencia a una anécdota, de bar en el que en algún momento de su vida trabajó como músico...

“... de repente me fue a suplir un grupo del que me reservo el nombre, porque no es una crítica, y cuando regrese me dijeron que ya nos los mandara porque la gente se salía, ya que no le entendían a su música, entonces ahí hay un miedo a que te hagas de la fama de que ya no te den trabajo. Por eso tocas cosas accesibles.”⁷¹

Recurrir a las “claves del éxito”, por el miedo a no volver a ser contratado en un sitio. ¿Qué hacen entonces los músicos con sus deseos de exteriorizar sus verdaderas ideas para la creación musical?, al parecer exteriorizar su música donde no sean escuchados, o donde sus ideas no pongan en peligro su estabilidad económica.

Calatayud, hace mención también de lo siguiente, que al parecer es la situación principalmente observada por los jazzistas que compete a una limitación, para el correcto desarrollo de esta actividad:

“... independientemente de la calidad de la exposición musical, lo popular por lo general es convertido como tal por personas que están ocupando determinados trabajos de difusión. Ninguna grabadora, tiene interés de grabar jazz, las radiodifusoras no se han interesado en difundirlo, y en la televisión menos...”⁷²

Claro que hoy en día esta situación ha cambiado, no mucho, pero sí, y cabe mencionar que ahora es mucho más sencillo que los interesados en el jazz sepan lo que está sucediendo respecto a esta actividad en todo el país, incluso fuera de él, pues con la accesibilidad a internet nos es posible observar, incluso a tiempo real, lo que sucede en una sesión de improvisación en el distrito federal, así como en Morelia, o Chiapas, si estas en la ciudad de Guanajuato, solo hace falta el propio interés del músico, por querer saber que sucede en el resto del país. Sin embargo, en la década de los ochenta esto significó una deficiencia en el desarrollo musical, pues los interesados en el jazz no tenían fácil acceso al conocimiento de lo que, en materia, se estaba creando.

Otros varios jazzistas se han preocupado por la misma circunstancia, el hecho de que en nuestro país no se les tome en serio a los jazzistas mexicanos, dicen ellos, y que se les discrimine, por intentar tocar una música que “no les pertenece” por no ser estadounidenses. Pero en la actualidad, ¿qué actividad es realmente originaria de la región en que se practica?, sí, es cierto que existen en el mundo comunidades originarias, practicantes de sus propios cultos, con sus propias músicas y danzas, y, aun así, no son originales desde sus inicios, en un mundo que está en constante movimiento, en constante

⁷¹ *Ibíd.*, 205

⁷² *Ibíd.*, 367

evolución y que estos cambios están presentes cada vez de forma más acelerada, las actividades de una región tienen impacto en otra, y en otra.

Esta limitación mencionada por algunos jazzistas de esa época, y de esta (al parecer sigue siendo un problema) es el “malinchismo” que nuestra sociedad tiene bastante arraigado, Alain Derbez habla de lo escrito por Pericás, acerca del “malinchismo en el jazz”:

“...A los grupos mexicanos se les niega el derecho de anunciarse en periódicos, marquesinas, en radio y televisión, en contraste con la manga ancha que se tiene a los grupos extranjeros, por el malinchismo en jazz, que los considera geniales por venir de otra parte. Este malinchismo se puede observar también a la hora en que se desarrolla un show, si el grupo que actúa es importado, nuestra pobre gente guarda sepulcral silencio... si por el contrario el grupo que está en el set es mexicano, todos ríen, platican, sueltan palabrotas...”⁷³

Hernán Hecht, habla sobre este malinchismo en el jazz, en una entrevista realizada por Antonio Malacara para el periódico la Jornada en 5 de mayo del 2003:

“... obviamente hay una falta de iniciativa y de confianza hacia el jazz... Siento que las identidades no tienen considerado al jazz como elemento popular y cultural al mismo tiempo... Todo el mundo se queja de que no hay foros, que no hay conciertos, que el jazz en México no existe... especialmente yendo a ver Eurojazz... el lugar lleno y todas las personas dicen: “por fin algo para escuchar”, pero casi ninguna de ellas está enterada de lo que pasa en el jazz en México. Nada más los de siempre” ... hay gente que podría rechazar cualquier cosa que tenga que ver con México. No tiene que ver exclusivamente con el jazz, creo que es un cuestión cultural... podría decirse que es malinchismo genético o que es la duda existencial, el pánico a tener que ser realmente profundo con lo que uno hace y con lo que es...”⁷⁴

Hernán Hecht, hace también esta referencia al malinchismo, por no valorar lo que de jazz mexicano se hace, así como se refiere a un principal problema que es la pereza de los propios mexicanos a hacer su trabajo con verdadera entrega y calidad, a no tener el compromiso necesario para dar el siguiente paso en las formas de creación dentro de este tipo de música, se esperan a que alguien más ponga en acción algún festival de jazz, en lugar de hacer la propuesta de alguno, la creación de uno nuevo, esto es algo que probablemente ha hecho mucha falta en la ciudad de Guanajuato, a pesar de ser considerada una ciudad con un gran número de actividades artísticas, muchos museos, galerías, exposiciones, incluso teniendo una escuela de artes dentro de la propia ciudad, es poca la actividad de propuestas para este tipo de festivales.

Así mismo, otros músicos dan su opinión acerca de la poca iniciativa que tienen los músicos de jazz para hacer que los hechos sucedan, llevar la actividad al espacio donde la necesitan. El pianista Alejandro Corona, menciona lo siguiente:

“Cada quien tiene que hacer lo suyo, crear espacios, tocar puertas, crear el interés, y que realmente la gente de instituciones o particulares abran clubes, creen la necesidad. A la gente le gusta el jazz,

⁷³ *Ibíd.*, 223

⁷⁴ Malacara, António. *Jazz*. La Jornada. México D.F. lunes 5 de mayo de 2003.
<http://www.jornada.unam.mx/2003/05/05/07an1esp.php?printver=1&fly=>

simplemente hay que dárselo. Pero yo no he podido vivir del jazz en México, tengo que hacer muchas cosas más”⁷⁵

Entonces Alejandro Corona dice que, sería suficiente con crear, el propio músico de jazz, los medios para que se dé la actividad, ser propositivo y ocurrente para crear eventos, incluso festivales para dicha música. Pero al mismo tiempo habla de cómo él mismo no ha podido sobrevivir solo de tocar jazz, teniendo que recurrir a otros medios para asegurar su sustento.

Cristóbal López, hace mención del papel que cumple el jazz como fenómeno social, así como habla de la importancia y compromiso que tiene un músico de jazz (y no solo un músico de jazz, sino todo aquel que se considere artista) al momento no de interpretar música, sino de crearla, respondiendo a su propia ubicación temporal, respondiendo a sus propias vivencias y conocimientos, sin la necesidad de recurrir a “fórmulas del éxito” que les aseguren algún tipo de estabilidad, que si bien resulta ser económica, no es así en cuanto a la satisfacción de crear para un artista.

Los problemas económicos particulares de cada jazzista, y particulares de cada músico, de cada artista, muchas veces son los que los impulsan a recurrir a la interpretación musical del jazz comercial, por miedo a perder, quizá, su única forma de sustento, complementando su propia satisfacción de expresión en otras ocasiones, en otros horarios, que no se interpongan a las actividades que proporcionan ganancias.

Otro de los miedos que tienen muchos de los músicos aquí en México, es el de que los jóvenes les quiten el empleo, por lo que la mayoría de ellos tienen la idea de no transmitir su conocimiento musical, en lugar de seguir desarrollando su técnica, para estar en constante evolución y respondiendo a las exigencias de un mundo en incesante movimiento, en 1990 el bajista Abraham Laboriel, menciona acerca de esto:

“En México, antes de partir a los veintiún años, solía preguntarles a los músicos de jazz, cómo hacían lo que desarrollaban como jazz, la respuesta era simple: “lo descubrí por mí mismo, y tú debes hacer lo propio”. Un buen día otro músico me explicó la causa de esa actitud incomprensible: “en México, hay mucha inseguridad porque hay escases de trabajo y piensan que si te enseñan les quitarán el empleo; en cambio sí descubres cosas por ti mismo, al menos –piensan- no te ayudaron”⁷⁶

Esta actitud mediocre que muchos músicos, que se autodenominan “maestros”, sigue siendo visible, al menos si en otras ciudades, en el lugar que nos concierne analizar, la ciudad de Guanajuato, me he percatado de este tipo de actitudes, donde un maestro hace la crítica a antiguos maestros suyos, recordando lo que alguna vez le dijeron: “*crea alumnos y te quitarán el hueso*”, recordando esta frase a manera de crítica, me percaté de que aunque no lo mencione, él se encuentra en la misma postura, exterioriza ese miedo de que alguien “le quite el hueso”.

Esto lo observo, pues llega un momento en cada uno de sus alumnos que ya han llegado a cierto nivel de aprendizaje, él decide no seguir enseñando cosas nuevas, incluso comienza a detener el proceso de aprendizaje o a hacerlo tedioso, desmotivando a los alumnos, incluso con frases como: “*toquen como sea, de todos modos, ustedes ya no van a hacer nada de su vida*”, o, en sesiones de

⁷⁵ Derbez, Alain. *El jazz en México, datos para esta historia*. Ed. Fondo de Cultura Económica, 2008. México. P. 272

⁷⁶ *Ibidem*, 331

improvisación, haciendo comentarios como “y para que se suben a la jam, si no saben tocar”. Es posible que esta actitud, que hace visible ante los demás, no sea algo consiente, pero ello no quiere decir que no afecte de forma emocional a los alumnos, alejándolos un poco de esta actividad, desmotivándolos.

Muchos jóvenes, que deciden tomar en serio el estudio del jazz, y no solo el estudio sino su desarrollo (y ocurre lo mismo con la improvisación libre), que va más allá de lo que en una licenciatura en jazz se aprende, se atreven a salir de sus localidades, ya sea para ir al distrito federal a buscar clases, o simplemente el movimiento que se encontrará un poco más actualizado ahí que en el resto de la república, o deciden simplemente salir del país, impulsados por esta misma búsqueda.

En el año de 1982 Alain Derbez, en una entrevista realizada a Tino Contreras, le hace la pregunta de qué es lo que llega a sentir por sus alumnos, a lo cual Tino responde lo siguiente:

“Pues, ¿qué voy a sentir?... es como si fueran mis hijos en cierto sentido. Hay que lanzarlos al mundo, ¿cuándo?... cuando estén más preparados, cuando estén listos para volar, porque quedarse en México es fatal, por eso muchos jazzistas mexicanos no han trasendido, se han quedado en el mismo marasmo. No hay lugares, televisión, discos... Se aburren de que no haya posibilidades económicas para pasar una vida cómoda.”⁷⁷

Uno de los problemas que Tino Contreras ha observado en su estadía en México, es que en nuestro país la comunicación entre los jazzistas es muy pobre, por lo general la convivencia entre grupos no suele ser de sana competencia, sino, como ya se mencionó en algunas páginas anteriores, de miedo a que les roben el “hueso”. Tino Contreras menciona lo siguiente, continuando con la entrevista que le hizo Derbez:

“En Argentina los músicos conviven, independientemente de cual sea la corriente sobre la que se vayan de jazz. Aquí en México la problemática es que el jazzista no convive. No hay comunicación. En Buenos Aires me bastó vivir dos años para comunicarme con toda la gente de ahí. Hice muchos amigos, como en Brasil. Aquí nunca de los nunca conviven... En México estamos al revés, no se apoya al músico de aquí, sino que vienen grupos de los Estados Unidos y se les dan escenarios que a nosotros no nos dan. Por eso hay tanta amargura entre los músicos mexicanos de jazz...”⁷⁸

En la actualidad esto ha cambiado un poco, ya no es tan evidente el problema de la falta de apoyos a los jazzistas mexicanos, bueno, apoyos económicos sí, ya que ahora se les prestan los lugares para presentar conciertos durante los festivales de jazz en los distintos estados, pero el apoyo económico que se les otorga para el desarrollo de los festivales es muy poco, y los organizadores tienen que buscar otra clase de patrocinadores.

Lo que sí es un hecho, es que al menos en la ciudad de Guanajuato, este problema de la “no convivencia”, separa a los pocos músicos que existen, se ve una clase de segregación entre grupos cuando varios músicos se presentan en las sesiones de improvisación, lo cual, platicando con un grupo de jóvenes con intereses por acercarse a esta música, me comentan que no tienen la confianza de acercarse al ámbito por el “ambiente negativo” que generan las personalidades pedantes de los

⁷⁷ Ibídem, 373

⁷⁸ Ibídem, 374

músicos que tienen más años en esta práctica, no más “talento” o habilidad, solo más tiempo, o por ser originarios de este municipio.

Yo he notado este tipo de personalidad, sin caer en percepciones prejuiciosas de ningún tipo, al asistir a las sesiones de improvisación que se llevan a cabo regularmente en el municipio de Guanajuato, existe un evidente rechazo por parte de las personas con más años en el ámbito, hacia jóvenes, músicos emergentes, que saben improvisar, pero que nunca han estado en una escuela de música.

Esto parece ser lo que más molesta a estas personas, pues en algunas ocasiones llegan a pensar “¿por qué esta persona que no estudio toca con el mismo nivel técnico y teórico que yo que estuve más de 7 años en una escuela?”. Este tipo de personas han significado un elemento importante en la desmotivación hacia los músicos jóvenes, al lograr hacerlos sentir que no tiene los suficientes elementos para poder ser músicos.

Menciona Alain Derbez que, en el año de 1980, se escucha en un programa de radio en la ciudad de México, en Bellas Artes en radio, una conversación entre los locutores acerca del crítico de jazz fallecido Arcadio Parra, después de hablar sobre la gran actividad de Arcadio llevo a cabo en materia de crítica en el jazz uno de los locutores menciona lo siguiente:

“... El jazz en México tiene muchas posibilidades las ha tenido siempre, y siempre también se deja de hacerle caso, viene el olvido, y los que vuelven a hacer algo, siempre creen que están partiendo de cero. Y además del problema de que no hay foros o centros en donde tocar, le agregas la falta de unión entre los mismos músicos, la ausencia de una crítica coherente que marque caminos distintos, que posibiliten que el nivel del jazz evolucione y no sea solo un discurso destructivo. Arcadio lo dijo siempre: la crítica no tiene que servir como parapeto para destilar veneno o para favorecer a unos y anular a otros. En México hay buenos jazzistas que por razones distintas nunca han tenido acceso a los medios de comunicación, y han sido excluidos por quienes en ese momento tienen la decisión final para promocionarlos. Y en cuanto a los lugares donde tocar, son mínimos. Además pagan muy mal...”⁷⁹

Esto, en el año de 1980, ahora, lo único que ha cambiado es que cada músico, tiene la posibilidad de ser su propio promotor, con el acceso gratuito que todos podemos tener a las redes sociales, y el correcto uso de ellas, es aquí que recordamos que hoy en día, puedes encontrarte en la ciudad de Guanajuato, y estar actualizado de lo que está sucediendo en cuanto al jazz y la improvisación libre en el resto del país, principalmente en el distrito federal, que es donde encontramos actividad constante más de una vez a la semana.

En cuanto a lo demás mencionado por el locutor en ese año, las cosas no han cambiado tanto, y como se mencionó un poco atrás, los músicos están separados por una cuestión cultural en la que temen por la pérdida de su “hueso”⁸⁰, en la que es más sencillo hablar mal del músico que está comenzando a ser tu competencia, en lugar de estudiar para competir sanamente, en un mundo que tiene que estar en constante evolución, y en la que si no se hace de esta manera, se está perjudicando el avance en las formas de creación, la evolución en este género musical.

⁷⁹ *Ibíd*em, 399-400

⁸⁰ “Hueso”, es el término que los músicos mexicanos utilizan para referirse al trabajo del cual obtienen remuneraciones económicas.

El tan mencionado “hueso”, y lo que se tiene que hacer para no perderlo, es quizá, y ha sido en la historia del jazz en México, una de las principales razones que obstaculizan la evolución creativa en el jazz.

Esta se convierte en una de las principales limitaciones que existen para que la música basada en la improvisación, el jazz principalmente, logren una evolución que se refleje en nuevas propuestas musicales basadas en este género. Se convierte en un problema la búsqueda de un sustento económico, relativamente estable, y en una insana competencia entre los músicos, que ven en segundo término, o en ninguno, el valor estético de su obra.

Algo que menciona Alain Derbez, y que resulta ser un problema igualmente en la ciudad de Guanajuato es que:

“... otra de las constantes entre los que se acercan a hablar de jazz, músicos o no músicos, jazzistas o jazzófilos, es no aceptar fácilmente que algo puede no saberse, se tiene que saber todo, y si no se sabe es porque no ha de valer la pena y se acabó. Esto propicia a que músicos mexicanos no vayan a conciertos de otros músicos mexicanos, pero que rechacen su música sin haberla oído, propicia que críticos mexicanos, no vayan a conciertos de músicos mexicanos o escuchen... discos de músicos mexicanos y que no lean o escuchen las opiniones de otros músicos mexicanos, aunque eso sí, puedan preguntarse... ¿qué diablos hace el músico en ese festival, si no tiene nada que hacer ahí? O se descalifique a algún colega con comentarios del tipo de “y ese tipo, ¿qué puede decir si ni inglés sabe”. Esa actitud, impide que se reconozca cualquier trabajo con justicia...”⁸¹

En Guanajuato, me percaté de este tipo de actitud, referente hacia la agrupación de improvisación libre *Electroarkaicos*, integrada por Oscar Escalante y Ricardo Serrano. Con el tiempo que tengo de conocer el trabajo de estos “ruidistas”, había observado una especie de estancamiento de ideas y técnica por parte de ambos, situación que cambió con la llegada de Alfonso Muñoz a Guanajuato, este saxofonista español, improvisador libre, significó un parte aguas en la música de *Electroarkaicos*, contribuyó a la evolución de su música, y significó un elemento de inspiración y motivación para otros jóvenes interesados en esta música.

Sin embargo, al platicar con un jazzista de algunos años de carrera en Guanajuato e invitarlo a una de las presentaciones de estos tres improvisadores, y de jóvenes improvisadores con pocos años de experiencia, entre ellos yo, recibí una respuesta un tanto negativa, diciéndome, que él no tocaba con novatos y que se aburría porque ellos siempre tocaban igual, a lo que respondí que no era así, que se notaba una evolución en la música de estos improvisadores, y que consideraba importante ir a escucharlos.

Claro que este músico siguió negando mi invitación. Esta pequeña anécdota, afirma esta mala convivencia entre los músicos, los hace encerrarse en un círculo donde solo existen ellos, y donde intentan convencer a sus allegados de ello, limitando su propia experiencia estética, de la cual podría beneficiarse, nutriéndose de diversas ideas.

Así mismo, Alain Derbez menciona la opinión de Raúl Rosa, a cerca de este problema, en la década de los ochenta, en nuestro país:

⁸¹ *Ibíd*em, 404

“El ambiente del jazz es muy complejo... hay mucha división entre los músicos, no hay intercambios o aportaciones entre ellos. No hay tampoco reconocimiento de la labor de nadie. Los grupos de jazz como tales son mínimos, y nadie quiere aventurarse a hacer su propia música. Desgraciadamente hay mucho villamelón debido a que, siendo el jazz un género ecléctico, cualquier cosa puede ser jazzada, y si lo tocas entonces ya te crees jazzista.”⁸²

Esto resulta ser muy común en la ciudad de Guanajuato, por ser un lugar pequeño, con poca actividad, y con poco conocimiento “formal” de la actividad jazzística, las personas que tienen más tiempo, o que son originarios del lugar, suelen muchas veces hablar de manera desprestigiante de otros jazzistas que como mencionábamos son considerados su competencia en el desarrollo de la actividad.

Esto ha causado que muchos de los jóvenes que tienen el interés por esta actividad, o que inician un acercamiento a ella, en la búsqueda de algún profesor de teoría o técnica en su instrumento, duden de acercarse a algunos posibles buenos maestros, o si es el caso de que ya estén tomando clases con ese profesor, duden de lo que les ha sido enseñado, con la intención de lograr dejar sin alumnos a ese profesor, y de desprestigiarlo incluso con conocidos, amigos, o familiares pertenecientes a programas, por ejemplo del Instituto Estatal de la Cultura y el Arte en Guanajuato, donde, desgraciadamente, algunas veces, sigue siendo algo común, le tienes que caer bien a alguien que pertenezca a este programa para que te facilite la programación de fechas para tocar dentro de las actividades que se llevan a cabo en los diferentes municipios que conforman el estado de Guanajuato.

Claro que el trabajo de cada músico habla por sí mismo, y cuando en algún lugar alguien ha desprestigiado al músico que ha trabajado, se ha esforzado y tiene alguna propuesta innovadora, éste no se conforma con ser rechazado en ese lugar, sino que busca la manera de dar a conocer su trabajo, y si no es en ese lugar, muy seguramente en otro lugar será bien aceptado.

Aproximadamente en la década de los 70, se comienza a hacer presente el free jazz en México, y no es que antes no se hiciera este tipo de jazz, sino que era una práctica de tipo *undergrond*, y fuera de cualquier búsqueda de remuneración económica. Es música que prácticamente no es sencillo comercializar, y como anteriormente, algunos músicos opinaron, es preferible dejar el estudio de otro “tipo de armonías” para los ratos libres de los músicos, para su tiempo privado.

No fue así para el saxofonista Henry West, quien en el año de 1980 menciona lo siguiente en una entrevista hecha por Enrique Velasco, y que Alain Derbez documenta:

“... Me decidí por radicar en México. Venía en plan de hacer mi música con otros de manera profesional. La música no se puede hacer sola, es cosa de grupo siempre. Pagaba los ensayos y aun así me fallaban los músicos o llegaban músicos con años de estudio en el conservatorio sin posibilidades reales de leer o tocar lo que yo les pedía... finalmente me conecté con el baterista Miicky Salas... conocí a Ana Ruiz y se hizo el primer trío. Estábamos tocando rock y de pronto algo pasó. Nos pusimos a tocar nuestra música, a improvisar libremente, a hacer música libre. Fue el conecte.”⁸³

Esta situación con la que Hery West se encontró a los primeros intentos de conformar una agrupación, también es un problema en la actualidad en la ciudad de Guanajuato, hay poco, casi nulo compromiso por parte de la mayoría de los músicos, no tengo la seguridad de que eso solo sucede en la ciudad de

⁸² *Ibíd*em, 582

⁸³ *Ibíd*em, 440

Guanajuato, pero durante las actividades de conciertos del festival de jazz de León 2017, que se llevó a cabo del 24 al 30 de abril, platicando con un joven participante de nombre David Estrada, guitarrista de 30 años de edad, y comentando sobre la actividad de improvisación en este municipio me comentó: “...he escuchado que los músicos en Guanajuato son muy inconstantes, no tienen compromiso, hacen una agrupación y la abandonan al poco tiempo...”, me hizo pensar en que tenía razón, aquí en Guanajuato, algunas personas, que gustan de jugar con el tiempo de los músicos, suelen iniciar agrupaciones para después desaparecerlas, sin razón aparente, o, caso contrario, alguien inicia una agrupación con determinada instrumentación, determinado número de músicos, pero después los músicos dejan de ir a los ensayos, y la actividad pierde constancia, de ello hablaremos más adelante, mientras tanto, continuemos con Hery West y los inicios, abiertamente, del free jazz en México, donde se ha demostrado que el trabajo que se realiza de forma honesta y disciplinada, dan buenos resultados, y no hay por qué temer a la pérdida del “hueso”, por el miedo de no agradar a la gente.

“Sí, yo soy muy ambicioso, me fijo una meta, un logro. Procuero poner mi ambición en algún lugar y la dirijo hacia él sin avergonzarme de ello. Si yo quisiera ser el mejor músico del mundo sé que fracasaría rotundamente, pero sé lo que quiero hacer: mi música, con Ana y Roberto lo hicimos y hay prueba de ello. Don encajó perfectamente para ello.”⁸⁴

En el año de 1974, el trompetista de free jazz, que trabajó en varias ocasiones junto a Ornette Coleman, Don Cherry, aceptó trabajar junto con este trío, después de haber escuchado su propuesta musical, después de haber interpretado su propia música, música de Henry West.

Uno de los problemas más graves que han sido evidentes en nuestro país, no solo para el desarrollo del jazz, sino para la música en general, es la misoginia que se ha vivido durante décadas, y que se vive también en la actualidad, aunque de otras maneras, o de formas no tan agresivas.

Pocas son las mujeres que se han desarrollado en el ámbito jazzístico, una de ellas es la pianista Olivia Revueltas, quien pasó gran cantidad de situaciones que afirman la problemática del machismo, cuando una mujer tiene intenciones de ser alguien representativo en este medio. En el año 2006, en una carta que Alain Derbez escribe como respuesta a Manuel Martínez, quien le pregunta por la importancia de Olivia Revueltas en el desarrollo del jazz en México, Derbez incluye una pequeña anécdota descrita por Olivia, unos años antes donde menciona:

“Bien corría el año de 1978 en la ciudad de México. Yo surgía por primera vez al medio, y mi primer trabajo profesional “del diario” fue precisamente con Tino Contreras a la batería, Ray Negrete –en esta ocasión al sax alto-, un muchacho al que apodaban el muerto al sax barítono, la Enchilada en la trompeta (de los hermanos conocidos como los Fakires, y Enrique Valdez al contrabajo. Pues bien, ese trabajo me lo ofreció Tino Contreras diciéndome: “oye chaparrita, nada más que es un bar de mala muerte, pero es el único foro de jazz que pude conseguir”. Mi respuesta fue: “no te preocupes mi tinaco, si de verdad soy músico, sé que debo tocar donde sea” ... Ahí tocamos por dos meses de las siete a las nueve y media de la noche... Pues bien, una noche... salimos apresurados Valdez y yo, bajamos al antro, pero él tenía tanta prisa porque tenía que llegar a otro hueso que por más que corrí no lo pude alcanzar. Él ya se había adelantado a la caja para cobrar y para llegar a ella había que cruzar por entre las mesas en una absoluta penumbra. Cuando pase sentí de parte de los comensales

⁸⁴ *Ibíd.*, 441

una bola de manos sobre mi cuerpo. Me aterró, no tenía yo idea de que era lo que pasaba... Entonces, como algo que me salió de lo más profundo de mis entrañas, levanté el alma con un gran coraje empapado de dignidad y surge de mí una voz ronca que yo desconocía y gritó con toda la dignidad de que soy capaz: “! con permiso, soy músico y voy a pasar!” (me imagino ahora que esto de las manos del público era porque así acostumbraban a pasar las señoritas del local para conseguir a sus clientes, o que se yo) y de inmediato, ante mi voz tan grave, y como si emanara yo de una nube de energía que los repeliera, cesó lo de las manos, y se me dio el paso franco. Llego a la caja, que por cierto estaba muy alta, y yo tan chaparrita, lo cual solo me permitía ver la corbata del cajero. Y poniendo mi mano sobre éste y con púlpito le digo con esa voz que traía: “Señor, vengo a cobrar”, y me dice el señor corbata: “¿Y usted qué? Usted es vieja, ¿viene a cobrar qué?... y esta vez mi voz surge como un verdadero tornado: “Si soy vieja señor, y además soy músico, y vengo a cobrar, soy la pianista de Tino Contreras” ... hubo un silencio y luego agregó el señor corbata: “ha pues ya cambia la cosa. Yo no sabía que el señor Contreras tuviera una vieja como pianista... Oye fulano, que esta señorita es la pianista del jazz, ¿Cuánto se le paga?... y ya, sonó la caja registradora. Fiiuuuuuuu, que susto más grande, pensé, quedé toda temblorosa...”⁸⁵

Esta es solo una anécdota de lo que las mujeres jazzistas tienen que sufrir en un entorno cultural que parece no estar preparado para ver a las mujeres desarrollándose en actividades “no comunes para mujeres”. A mí me ha sucedido algo similar en la ciudad de Guanajuato, no fue algo tan grave como la situación de Olivia Revueltas, sin embargo, la misoginia se sigue viviendo, en épocas tan distintas y en ciudades diferentes.

Yo comencé a trabajar como saxofonista, acompañando al pianista Jorge Presa, en el restaurante Valadez, un restaurante muy conocido, por su contexto “elegante” ubicado frente al Teatro Juárez, en este lugar comencé a trabajar en el mes de marzo del 2017 eventualmente, por cortos periodos, vacaciones, o días ocasionales, cubriendo al saxofonista de planta, Alexander.

Desde las primeras veces que me presenté en el restaurante, comencé a sentir el acoso por parte de algunos meseros que, en ese lugar trabajan, el acoso no es tan evidente, pues el sitio requiere de mantener determinada imagen, pero la intención de acoso por parte de algunos de ellos he podido sentirla, y he podido cargar con ello, pues entiendo la cultura en la que estoy envuelta, y el problema de misoginia existente.

Sin embargo, este es un problema que ha truncado, también un poco el desarrollo y evolución de estilos, dentro del jazz en la ciudad de Guanajuato, de lo cual hablaré más adelante.

En torno a esta temporalidad se tienen también las opiniones de algunos jazzistas, entre ellos Francisco Téllez, quien en el año de 1980 creó la primera licenciatura en jazz en la escuela Superior de Música. De Francisco Téllez, se critica un poco, el hecho de que, en tan solo cinco años de trabajo, conforme un cuarteto que estuvo en constante cambio de integrantes, al grado de haber llegado a ser formado por, alrededor de 67 músicos, a lo cual él menciona:

⁸⁵ *Ibidem*, 643-646

“Es que en el cuarteto hay quienes se van y dejan el grupo por cincuenta pesos más que alguien les ofrezca en otra parte, porque les ofrecen un hueso aquí, o una mejor tocada en cualquier lugar. No hay manera de retenerlos si aquí pagan una miseria...”⁸⁶

Como ha ocurrido casi siempre, en la ciudad de Guanajuato, en México en general, los músicos no presentan un verdadero compromiso a las agrupaciones que integran, y todo pareciera ser por una cuestión económica, los músicos están en la búsqueda constante de su propia supervivencia, pero, entonces surge una pregunta, ¿por qué hay músicos que están más bien en la búsqueda de realizar una propuesta nueva y de calidad buena calidad?, es aquí donde evocamos lo mencionado por Samuel Ramos en su libro *Filosofía de la vida artística*, donde nos dice lo que es un artista, y un genio artístico, donde nos recuerda que aquel que presenta la verdadera necesidad expresiva de algo original, busca los medios necesario para desarrollarse.

En esa conversación donde se encuentra el pianista Francisco Téllez, se encuentra también el guitarrista Miguel Bermejo, quien comenta lo siguiente a cerca del problema que existe, de falta de compromiso en las agrupaciones, a causa del muchas veces nombrado “hueso”:

“Existe mucho miedo... vivimos en una sociedad de miedo. El desarrollo individual falta desde que uno está en la escuela. Para dar una solución al jazz en México, hace falta fortalecer las bases de la educación. Cambiar la mentalidad al individuo para que deje de ser tan comodín. Así surgirá una estructura del jazz mexicano, que es inexistente hasta ahora. El jazz en México se ha dado, nada más que como una imitación del jazz gringo. No hay una escuela de jazz que puedas reconocer como mexicana. Hay algunos jazzistas, sí, gente como Ramón Negrete, que ha sabido, como saxofonista, enfrentarse al jazz, o el saxofonista Alejandro Campos, o el contrabajista Agustín Bernal, el pianista Fernando Hernández o yo mismo, que componemos música, y empezamos a atisbar la posibilidad de un jazz verdaderamente de aquí.”⁸⁷

Esto es una realidad en México, fue una realidad, las agrupaciones que se formaron de “jazz” no eran más que una copia del jazz ya existente, no existía propuesta de algún nuevo estilo, sino la copia, y a veces mal copiada de los estilos que, en su mayoría se desarrollaron en los Estados Unidos, no había razón aparente para ello, si como hemos visto anteriormente, el jazz en México nace, casi a la par que el jazz en Estados Unidos.

En diciembre del 2016, mientras se llevaban a cabo las actividades que formaban parte de la VIII Clínica Intensiva de Jazz de Guanajuato, a la cual tuve la oportunidad de asistir los seis días que hubo de actividades, en una clase impartida por el saxofonista tenor Federico Hülz, éste menciona, que el jazz en México, que se realizaba en años pasados, no presentaba propuesta alguna, y que ello comenzó a cambiar a partir del año 2010, donde empezaron a surgir diversas agrupaciones, con propuestas de estilos propios, de ello continuaremos hablando un poco más adelante.

En la conversación antes citada, continúa el pianista Francisco Téllez mencionando:

“Lo importante es vivir de la música, de hacer tu música... con ello se sobrepasan las penurias económicas. Musicalmente te vas superando con tu propio trabajo. Ya solo falta, para que este sea conocido, una verdadera difusión, en la radio, sobre todo, a los jazzistas no nos toman en cuenta. Estoy seguro de que si viviéramos en Australia nos haría más caso, los productores no nos hacen caso

⁸⁶ *Ibíd.*, 542

⁸⁷ *Idem*

para grabar discos; los críticos de jazz jamás frecuentan los lugares a donde tocamos, pero eso sí, a la primera oportunidad hablan mal de nuestra música sin siquiera haberla oído. Los propios compañeros jazzistas no asisten a los conciertos de otros, etcétera. En la actualidad se puede decir, que empieza a haber compañerismo, porque empiezan a surgir grupos jóvenes que colaboran unos con otros. A ver cuánto dura. Claro que la situación es difícil porque no hay lugares donde tocar, sobre todo si lo que quieres tocar es música propia... Yo de vez en cuando toco algo mío, pero depende de quien esté integrando el conjunto, puedo ir armando mi repertorio. Si se acerca un músico más orientado hacia el free jazz, por ejemplo, como Robert Mann, entonces ponemos algo más acorde con lo suyo. Si se acerca otro más bebopero, ponemos otra cosa, etcétera. Así ampliamos el repertorio, y con ello creo que de alguna manera evolucionamos.”⁸⁸

A esto, expresado por Francisco Téllez, Jazzamoart opina:

“Cómo se va a evolucionar... si no puede obtenerse nunca un entendimiento común, un lenguaje, ¡imagínate, sesenta y siete músicos en un cuarteto que tiene cinco años de formado!”⁸⁹

Este tipo de desacuerdo suele ser muy común, incluso en la actualidad, en la ciudad de Guanajuato existe la misma cuestión. “Jazzistas”, que se autonombran los creadores de jazz en Guanajuato, llevan casi el mismo discurso que Jazzamoart hablando del lenguaje en el jazz, sin embargo, habría que llegar a un acuerdo más profundo de a lo que Jazzamoart se refiere.

Yo concuerdo con lo expresado por Francisco Téllez, quizá sea cierto, en parte, lo que dice Jazzamoart, que no se puede avanzar trabajando con tanta gente, que no se llega a un acuerdo de establecer un lenguaje determinado que cada miembro en la agrupación reconozca, esto, hablando grupalmente, sin embargo, hablando del desarrollo musical de cada músico, se evoluciona de mejor manera cuando se tiene una perspectiva más amplia de lo que son las propuestas de otros músicos, lo que son sus lenguajes, y quizá, después, al poder formar una agrupación más estable, esta podrá, por fin, presentar una propuesta original, ya que la formación de sus músicos no fue sobre una misma, única, dirección, sino que hubo la oportunidad de tener un desarrollo más completo, fortaleciéndose de muchas perspectivas.

En una conversación que tuve la fortuna de tener con el saxofonista Alfonso Muñoz⁹⁰, Don Malfon, él me hablaba de que suele viajar constantemente, a los lugares principales del movimiento del free jazz y la improvisación libre, me hablaba de que esto resulta ser una necesidad casi básica para su propio desarrollo.

Y es que si se quieren proponer cosas nuevas, si se quiere estar en constante evolución en los proyectos musicales, en el desarrollo propio del músico, es necesario conocer mucho lo que en la actualidad se hace, de lo que te interesa, es necesario nutrirse de esa información de lo que sucede en el resto del mundo para tener una perspectiva amplia de lo que quieres llegar a proponer, tener una comparativa lo más concreta posible, de lo que está siendo tu propuesta, de si estas siendo original o solo estas siendo una copia más de lo que ya ha sido creado.

⁸⁸ Ibídem, 543-544

⁸⁹ Idem

⁹⁰ A el saxofonista español de free jazz e improvisación libre, decidí no hacerle entrevista, sino documentar anécdotas suyas, a manera de plática más íntima, con la finalidad de generar en la confianza de decir las cosas que servirán para esta investigación.

A cerca de ponerse de acuerdo, determinado número de músicos que trabajen juntos, de llegar a tocar bajo un mismo lenguaje, en la década de los ochentas, jóvenes que estudiaban jazz, comenzaron a desarrollar talleres de estudio. Según Agustín Bernal, esta es la táctica más afectiva de lograr un lenguaje en común entre los ejecutantes del género. Otro ejemplo de una agrupación que comenzó funcionando como taller, fue el dirigido por Gerardo Bátiz, el grupo Isla.

En la ciudad de Guanajuato algo parecido a esto sucedió. Al iniciarse la agrupación de *La Orquesta Juan de los Reyes y su Bandototota de Jazz de Guanajuato*, se comienza a la par de los ensayos para esta banda. Sin embargo, en cuanto a lo que pude observar, considero que, en intento de enseñanza de un determinado lenguaje musical, por personas que quizá no tengan un deseo verdadero de enseñar, sino de estar rodeado de personas con menos nivel para elevar quizá su ego, pudiera ser en algunos casos contraproducente. De esto el saxofonista noruego Frode Gjerstad, precursor del free jazz en Noruega, hace mención a esta problemática, en la entrevista que le fue realizada.

Depende de con qué intención verdadera se realizan este tipo de talleres, pues a pesar de justificarlos con la necesidad de una comprensión del lenguaje común, puede llegar a ser “peligroso” si la persona que imparte el taller, en realidad busca no solo un acuerdo en el lenguaje, sino la propia manipulación de los alumnos para que desarrollen el lenguaje que él quiere, unificándolos, y provocando la pérdida de la individualidad en la forma de expresión.

Es decir, en lugar de que en un proyecto musical integrado por determinado número de intérpretes solistas, se escuche la particularidad del lenguaje que cada uno está desarrollando, su propio sonido, sus propias ideas, se cae en el error de desmotivar a la búsqueda interna de lo propio, con frases como: “eso no es bebop, no se escucha ninguna frase de Charlie Parker”.

Pero bajo la experiencia de Gerardo Bátiz y Agustín Bernal, al parecer la formación de un taller previo a la formación de la agrupación les llevo a obtener buenos resultados, lo que demostraría que el taller se llevó a cabo de manera profesional sin limitaciones expresivas, pero con el acuerdo de permanecer dentro del lenguaje jazzístico.

En el año de 1989 Héctor Infazón, da una opinión sobre la actividad jazzística que se observaba en esa época:

“Dedicarse al jazz implica una dedicación total, es una forma de vida. Es integrarse prácticamente a un estilo de vida. Ésta es la disposición del grupo. Yo creo, en las condiciones de México, el jazz es un estilo virgen, entiéndase por eso que no ha sido aún explotado; creo que la posibilidad de dedicarse de lleno al jazz existe... en nuestro país se ha confundido el término improvisación, con la falta de preparación. La improvisación no quiere decir anarquía, es toda una disciplina, es toda una formación técnica, un conocimiento, que va a desembocar en una improvisación, pero con toda una información previa... si no hay calidad no va a pasar nada, y seguiremos en la penumbra y en los mitos.”⁹¹

El hecho de que en nuestro país se confunda el término improvisación con falta de seriedad, de profesionalidad y de experiencia, se convierte en un problema para que los estilos musicales que tienen su base en esta actividad sean tomados en serio, y por lo tanto decidan pagar por escuchar este

⁹¹ *Ibidem*, 575

tipo de música. Otra opinión de ello, del mismo año, que difiere con la opinión de Héctor Infazón de poder dedicarse exclusivamente al jazz, es la de Agustín Bernal, quien menciona:

“Nosotros queremos dar una nueva imagen del jazzista, una imagen de estudio, de un músico dedicado, serio... No se puede vivir del jazz, te da, pero no se puede vivir decentemente, con palomazos y todo, ganas un sueldo magro, pero queremos dar lo mejor al público mediante innovaciones en el género, que propicien el gusto y la cultura musical.”⁹²

Aunque difiriendo con la opinión de Héctor, de poder dedicarse completamente al jazz, una particularidad en la opinión que tienen en común es el hecho de la búsqueda de la calidad en su música, y la creación innovadora, que es necesaria en este género, y en todas las representaciones artísticas, que como se ha mencionado con anterioridad, no hubo mucha propuesta de estilos propios, dentro del jazz realizado en México, durante las décadas anteriores.

El 27 de abril del 2017, tuve la oportunidad de entrevistar al licenciado en letras hispanas Antonio Malacara, que estuvo en la feria del libro de la ciudad de Irapuato, presentando su libro *Atlas del Jazz en México*. El afirma que la principal razón por la que existen pocos recursos para el jazz, por parte del estado, es que este tipo de música es “lo más “clásico” de la música popular, y lo más “popular” de la música clásica” afirma, que esta es la razón por la que no se le ha dado la suficiente importancia por parte de los dos tipos de música. Se dan apoyos a músicas populares, así como se brindan apoyos a proyectos de música clásica, pero al encontrarse el jazz en medio de ambas, éste es ignorado, y no se le dan los apoyos necesarios. El jazz no es considerado una música seria, pero tampoco se encuentra en la posición de identificación con un público mayor, para considerarse popular.

Pablo Espinoza opina lo siguiente:

“En México, ha habido épocas, pero no corrientes, grupos y músicos excelentes, pero no han dejado evidencias de algo. No es suficiente con ser buen músico. En la historia del jazz universal no hay ningún clásico mexicano. Solamente el grupo Sacbé ha logrado cierta penetración tradicional con base en elementos jazzísticos mexicanos; año con año, veda o no, introduce en el mercado del jazz obras mexicanas, pero en términos generales no ha logrado definir un estilo.”⁹³

Un grupo que ha hecho la propuesta de una fusión de la música tradicional de su país con el jazz es el grupo de Gabriele Alegría, Afroperuvian, originarios de Perú, esta agrupación toma los elementos de su música folclórica aunándolos con componentes particulares del jazz. Acerca de México, no solo Pablo Espinoza lo menciona, sino que algunos otros músicos han opinado que podría crearse una buena propuesta tomando los elementos particulares de la música prehispánica, y unirlos a elementos jazzísticos, con la finalidad de crear un puro estilo “mexicano”. Sin embargo, en mi opinión con el hecho de que se cree propuestas innovadoras, aunque no tuvieran elementos “mexicanos”, sería muy válido, no por ello dejaría de ser mexicano.

En la década de los ochentas, parecía ser un problema la falta de continuidad que se le daba a los proyectos de jazz, en la actualidad las cosas no han cambiado mucho, pues las nuevas propuestas que surgen en todo el país son creaciones de un estilo propio de cada agrupación, sin embargo, en la ciudad de Guanajuato, la falta de continuidad y compromiso por parte de los miembros, incluso por

⁹² Idem

⁹³ Ibídem, 575-576

parte de los líderes de agrupaciones sigue siendo un problema, y no permite el avance a nivel grupal de cada proyecto. Pocas son las agrupaciones que se encuentran estables, pero por el hecho de ser agrupaciones nuevas, no se tiene aún un referente significativo de duración y de nivel de creación musical que puedan aportar a este género.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

Para concluir con este capítulo, se ha hecho una propuesta cronológica, de las situaciones que, según la revisión de datos realizada hasta el momento, y el aporte de algunas entrevistas, han intervenido en el desarrollo evolutivo del jazz y la improvisación libre en México.

Hasta esta fase de la investigación, se ha tenido la oportunidad de entrevistar a la mayoría de los músicos del primer grupo, y la información obtenida de ello confrontada con parte de la información obtenida de bases documentales, principalmente de Alain Derbez, me han dado la posibilidad de generar esta tabla, donde se propone una cronología del jazz en México. De las entrevistas revisadas del libro de Alain Derbez, y complementadas con algunas de las entrevistas que realicé, se han agregado a esta tabla de cronología las constantes observadas en las opiniones de los músicos entrevistados, y que ellos consideran que son limitaciones para el desarrollo de esta música, así como agrego eventos que considero de importancia, como el de 1882, 1900 y la creación de la licenciatura en jazz en 1980.

Cronología de situaciones que han intervenido en el desarrollo evolutivo del jazz en México	
1882	Se presenta la banda mexicana del Octavo Regimiento de Caballería a la sede de la Expansión Mundial Industrial y de Algodón, en Nueva Orleans.
1900	Los músicos de la banda del Octavo Regimiento de Caballería, regresan a México con nuevas ideas musicales, creando los primeros ritmos de jazz en México.
1920	Al desarrollo del jazz se interpone el movimiento nacionalista.
1930	Se comienza a generar un público para el jazz debido a las salas de baile y de cine silente, con música en vivo.
1950	Llega el rock a México, afectando a músicos de jazz, debido a que dejaron de ser contratados, porque resultaba más accesible pagar a bandas de rock.
1960	Free jazz: es relacionado a la ideología de libertad y esclarecimiento de la conciencia y la individualidad.
1970	La misoginia en nuestra cultura ha detenido los procesos de creación, al no tomar en cuenta las ideas inventivas de muchas mujeres.
1980	Se crea la primera licenciatura en jazz, en la escuela superior de música. Por Francisco Téllez.
	No existen propuestas nuevas, que puedan considerarse nuevos estilos.
	Algunos intentan unificar el lenguaje, y algunos otros aceptando la propuesta de lenguaje de muchos músicos.
	El "malinchismo", presupone la falta de apoyos a los músicos mexicanos, y falta de objetividad crítica entre los propios músicos, con otros músicos.
	A causa de ello, los músicos que buscan reconocimiento a sus propuestas, tienen que salir del país.
1990	El miedo al rechazo del público, y al verdadero compromiso en una actividad (pereza), truncan la invención de nuevas propuestas musicales.
	Hay un careciente compromiso por parte de los músicos, a causa de la búsqueda de una forma de subsistencia más eficaz.
	Se culpa al malinchismo por la falta de apoyos a músicos mexicanos.
2000	El malinchismo, y la falta de compromiso por parte de los propios músicos, es la principal causa de demora evolutiva en el proceso de creación musical. Y se admite que es el propio músico el que tiene que generar los medios para el desarrollo de su actividad.
2010	Se comienza a ver realmente la iniciativa de algunas agrupaciones, con propuestas innovadoras basadas en el jazz.

Tabla 2: Cronología de situaciones que han intervenido en el desarrollo evolutivo del jazz en México. Fuente propia, con datos obtenidos de entrevistas, y de las bases documentales: Giogia, Ted. *Historia del jazz*. 1998. Y Derbez, Alain. *El jazz en México. Datos para esta historia*. 2008.

En la siguiente tabla, se muestra también una propuesta de división en cuatro etapas, de la cronología de situaciones que han intervenido en el desarrollo evolutivo del jazz en México. La primera etapa corresponde a los años 1900-1929 y se propone el título de *Reconocimiento del jazz en México y primeras problemáticas*, pues, como pudimos ver anteriormente en este periodo existen determinadas situaciones que propicia el nacimiento del jazz en México y en Estados Unidos, complementando este origen un país con el otro. En este periodo se comienza a dar a conocer este género, pero no alcanzo una gran popularidad, a causa de las primeras problemáticas, principalmente el rechazo por muchos del género por la ideología nacionalista.

La segunda etapa corresponde a *Segundas problemáticas*, y abarca el periodo de 1930-1969. En esta etapa encontramos que el principal problema que observan los músicos entrevistados por Alain Derbez, así como expertos del jazz en México, sigue siendo, en los primeros años de este periodo la ideología nacionalista, y a partir de la década de los años cincuenta, la llegada del rock a México, que según estas entrevistas, propicio el desempleo de muchos jazzistas al ser más barato contratar una banda de rock que una de jazz, sin importar, dicen ellos, la calidad estética de las agrupaciones.

La tercera etapa corresponde a *Terceras problemáticas*, y abarca el periodo de 1970-2002. Aquí encontramos diversas situaciones que han intervenido, negativamente, en mayor medida, y positivamente, en menor medida. Dos intervenciones positivas son: 1- en 1980 la creación de la primera licenciatura en jazz, 2: un periodo de aprendizaje, por medio de la formación de talleres de improvisación. Pero la intervención de situaciones negativas (según las entrevistas recaudadas por Alain Derbez) son mayores. 1: la misoginia, en esta cultura, ha retardado los procesos de creación, al no ser tomadas en cuenta, las ideas inventivas de muchas mujeres, 2: el malinchismo presupone la falta de apoyos gubernamentales a músicos mexicanos, así como afecta la objetividad crítica entre los propios músicos, y críticos de jazz, 3: el miedo al rechazo del público, y a causa de ello la pérdida de un ingreso económico, relativamente estable, evita la creación de propuestas musicales innovadoras, 4: la falta de verdadero compromiso por parte de los músicos, la pereza, truncan la invención de nuevas propuestas.

La cuarta etapa corresponde a *Nuevas propuestas musicales*, y abarca el periodo del 2003 a la actualidad. Es a partir de estos años que en verdad han surgido nuevas propuestas, por parte de un gran número de músicos, que residen en ciudad de México, así como el jazz ha incrementado su popularidad por medio de festivales que se llevan a cabo en todo el país, comienza a haber una mayor aceptación por este género y el miedo a presentar algo nuevo está empezando a perderse.

ETAPAS DEL JAZZ
SITUACIONES QUE HAN INFLUIDO EN EL DESARROLLO DEL JAZZ EN MÉXICO



Ilustración 7: Etapas del jazz, situaciones que han influido en el desarrollo del jazz en México. Fuente propia, con datos obtenidos de entrevistas, y de las bases documentales: Giogia, Ted. *Historia del jazz*. 1998. Y Derbez, Alain. *El jazz en México. Datos para esta historia*. 2008.

CAPÍTULO IV. FACTORES QUE INTERVIENEN EN EL DESARROLLO DE LA MÚSICA BASADA EN LA IMPROVISACIÓN

4.1. APROXIMACIÓN AL PANORAMA DEL JAZZ EN GUANAJUATO

Explicar cómo fue la llegada del jazz a la ciudad de Guanajuato, podría resultar algo difícil, ya que, como hemos visto anteriormente, este fue un fenómeno que comenzó en nuestro país a la par que, en Estados Unidos, es complicado explicar su llegada a Guanajuato, pues la música que la gente representaba, con base en la improvisación, que podría llamarse jazz, no precisamente era llamada de esa forma. En entrevista con el saxofonista y profesor de la materia de arte sonoro, de la carrera de artes visuales de la Universidad de Guanajuato, Emmanuel Ontiveros, me comentó a cerca de este fenómeno hace algunos años, en el año 2005, aproximadamente, cuando él llegó a la ciudad de Guanajuato, comenta que había música e improvisadores de jazz, claro, no académicos, no con la formación profesional de músicos de jazz, es decir músicos autodidactas, que adquirieron la habilidad de improvisar.

En el libro de Antonio Malacara, *Atlas del jazz en México*, hace una recopilación de reseñas acerca de la situación del jazz en cada estado, y municipios del país, y en cuanto a lo que sucede con el jazz en la ciudad de Guanajuato, publica la opinión de Omar Córdova Azuela (músico Guanajuatense con licenciatura en jazz de la Escuela Superior de Música), el cual hace una pequeña mención de la supuesta llegada del jazz a la ciudad de Guanajuato. Así como de la percepción de la problemática existente en torno a este género musical, y posibles factores que impedían el desarrollo de esta música.

Se dice, entonces que la llegada del jazz a la ciudad de Guanajuato se dio, aproximadamente en la década de los ochenta, o esta fue la percepción de su llegada, al ser reconocibles melodías copiadas del jazz tradicional que se había dado en la década de los veinte y treinta, y se cree que esa influencia musical se dio debido a que la ciudad de Guanajuato era un destino turístico, es decir que quizá pudo haber llegado a la ciudad algún estadounidense como turista. Pero recordemos que, en la capital del país, este fenómeno comenzó a darse, también en los años veinte, así que no precisamente pudieron ser estadounidenses los que trajeran este tipo de música a la ciudad de Guanajuato, sino que pudo haber sido incluso músicos de la ciudad de México, o incluso Guanajuatenses que volvían de Estados Unidos. (Esta cuestión queda abierta para una posible investigación histórica, a mayor profundidad, sobre las músicas “alternativas” que se daban en el país y específicamente en la ciudad de Guanajuato).

En cuanto a las posibles problemáticas que existían para el desarrollo de este tipo de música en la ciudad de Guanajuato, Omar Córdova menciona que la principal problemática era el “desequilibrio” entre la teoría y la técnica para practicar la improvisación en este género musical. Se podría decir que la problemática que sale a la luz se queda en una etapa muy superficial, ya que, como hemos revisado con anterioridad, las problemáticas que se han detectado son más referentes a un fenómeno social, que provocan fases de estancamiento de los procesos creativos, que, a cuestiones más técnicas, sin

embargo, estas cuestiones un tanto superficiales, pueden corresponder a la punta del iceberg de esos fenómenos sociales.

La principal problemática que se consideraba es que los músicos no estaban lo suficientemente capacitados para hacer música, que, al no tener maestros de un estilo en específico, el jazz no se podía dar adecuadamente, pero en entrevista con Emmanuel Ontiveros, éste nos dice que no era esta la situación que se daba en la ciudad de Guanajuato. Menciona que efectivamente existía un movimiento musical, llámese jazz, llámese improvisación libre, de igual forma, el multinstrumentista, escultor y pintor, Oscar Escalante, menciona que antes había más ensambles de jazz, así como los lugares para tocar este tipo de música eran mayores a los que se encuentran hoy en día, pero que este movimiento musical se fue difuminando.

Era un movimiento musical libre, es decir, no había quien juzgara, de forma subjetiva (con prejuicios) si lo que se estaba construyendo estaba bien o estaba mal, simplemente, los músicos respondían a sus necesidades creativas, quizá tocando lo que habían escuchado alguna vez como jazz, improvisando y conviviendo entre ellos para lograr hacer música con base en la improvisación. Emanuel Ontiveros comenta, que esta forma de hacer música, se comenzó a dispersar, a partir de la llegada a la ciudad, de personas expertas en este género que comenzaron a juzgar la forma de tocar de cada músico, a decir qué sí puede ser considerado jazz y que no.

Al platicar con personas de la ciudad de Irapuato, inmersas en el mismo quehacer artístico, se me comentó que una etapa de resección de esta música, la interrupción temporal de sesiones de improvisación, se dio a partir de que las mismas personas “profesionales” de la ciudad de Guanajuato, comenzaron a acudir a estas sesiones de improvisación, e hicieron críticas un tanto destructivas de la manera de tocar de todos los jóvenes que tenía interés en la práctica de esta música, con comentarios como: *“Eso no es jazz, ¿para qué te subes a la jam si no sabes ni tocar?”*. Este tipo de comentarios, de personas que se dicen profesionales, pueden llegar a quebrantar el ánimo de los jóvenes que están comenzando a adentrarse a una actividad musical, puede llegar a destruir la motivación de cada uno, y llegar a generar inseguridad de la propia creatividad que cada uno desarrolla. Provoca el distanciamiento de la actividad y como consecuencia, se dan estas etapas de inacción.

Sería interesante imaginar lo que las agrupaciones de músicos tocaban en base a la improvisación, y a como se pudo haber desarrollado, si su práctica no hubiese sido criticada a partir de juicios de valor propios de una sola persona autodenominada “profesional”. Recordemos un poco el jazz que se dio en Estados Unidos, y como se popularizaba un género y nacían otros, que en un principio eran negados como jazz, algunas veces por ser totalmente distintos a lo que estaba en auge en determinada época. Recordemos las propuestas innovadoras de los jazzistas de la Costa Oeste, que crearon y generaron ruptura, a tal grado que algunas veces se les sigue negando el título de jazzistas, recordemos a Charles Mingus, recordemos a Eric Dolphy. Y sin tener que irnos tan lejos, temporalmente hablando, tomemos un ejemplo de lo que sucede con la improvisación libre en la actualidad, lugares donde se ha dado más fuere este movimiento musical, a veces pareciera ser un poco repetitivo, o más bien se puede categorizar determinado estilo de tocar esta música, a diferencia de lugares donde se da este movimiento, que se encuentran un poco más aislados, donde no se ha tenido la influencia constante de un tipo de música en específico, y cómo se supone que debería ser tocada. Pero no hay que olvidar, que, en entrevista con algunos profesionales de la práctica, han dicho que siempre es mucho mejor, para el desarrollo personal en esta música, acercarse a lugares donde el movimiento

musical se da con más fuerza, aprehender de esos músicos, para generar tus propias ideas. Esto no quiere decir que la música deje de ser innovadora en sitios aislados, sino que las condiciones contextuales pueden favorecer en gran medida esta práctica, además, con los avances tecnológicos y los medios de difusión en el universo digital, ahora, más que nunca, es muy posible estar cerca de la música que se está haciendo en cualquier parte del mundo.

En la experiencia que he tenido la oportunidad de adquirir, estando inmersa en la búsqueda de sonoridades alternas, primero dentro del jazz, después en la improvisación libre y haciendo mi propia propuesta de agrupación colectiva, que une estos dos tipos de música, puedo decir que el interés y motivación que surge de una persona, de querer crear música nueva, puede ser totalmente aniquilada por circunstancias de este tipo, sucesos de índole psicológica, que pegan directamente en la motivación. En lo personal, me vi sumergida en esta problemática al haber aceptado, y tomado muy personal, comentarios (no críticas constructivas) sobre mi forma de improvisar y hacer música. Razonando la situación, no fue doloroso solo por cuestiones de golpes en el ego, como podrían muchos pensar, sino, concretamente por el rechazo que los músicos sienten hacia otros que estén haciendo propuestas musicales nuevas. Personas que después de mostrarse como los únicos jazzistas, con título de jazzistas, de la ciudad y sus cercanías, les es prácticamente imposible aceptar el hecho de que músicos autodidactas, decidan tocar esté género, o géneros relacionados a la improvisación. Puedo decir que el hecho de haberme adentrado en el análisis de esta investigación me ayudo a conocer cómo funcionan determinados procesos creativos, y que estéticamente, posee más valor una obra que propone algo nuevo, que la repetición, una y otra vez de un estándar, por el miedo a perder popularidad.

Citando lo recopilado por Antonio Malacara, a cerca del jazz en Guanajuato y sus posibles problemáticas se dice que:

“La escena era pequeña. Bien sabido era que la música en vivo siempre fue sometida y rebajada a música de fondo, en donde constantemente era más importante la plática del público que la labor de expresión de un músico. Los músicos debían desplazarse a ciudades como León, Irapuato y San Miguel de Allende, o aventurarse inclusive, a otros estados, como San Luis Potosí o Querétaro, para buscar más foros en donde laborar. Cotidianamente encontraban irregularidades en los salarios, los cuales siempre fueron bajos o inclusive inexistentes.”⁹⁴

Actualmente la cuestión de salarios en el jazz y la improvisación libre sigue siendo la misma, y siguen siendo pocas las agrupaciones que se dediquen a tocar jazz, aun así, existen lugares donde se pueden presentar propuestas musicales y recibir un pago “decente”, por ejemplo, está el restaurante *Casa Valadez*, donde yo estuve presentándome ocasionalmente, y de lo cual hablaré un poco más adelante, está el *Foro 81*, donde se obtienen recurso de la venta de entradas para los eventos, está el museo *Gene Byron*, donde igualmente se cobran las entradas a los conciertos, y el restaurante *Casa Cuatro*, que funciona de la misma manera. Así que, en cuestión de remuneración económica, existen posibilidades para las agrupaciones con propuestas nuevas, incluso a agrupaciones no tan propositivas. Igualmente, algunos de los músicos siguen saliendo de la ciudad a presentarse en ciudades vecinas, sin embargo, muchas de las propuestas no son originales, realmente no hay propuesta alguna. En la actualidad son pocas las agrupaciones de este género, las que están

⁹⁴ Malacara Palacios, Antonio. *Atlas del jazz en México*. Ed. Taller de Creación Literaria. En el Borde, Lineas y Versos Para Incitar al Vuelo. 2016. Pág. 114

presentando propuestas musicales innovadoras, una de ellas es la agrupación *Freeaks*, con integrantes originarios del estado de Guanajuato, donde todas sus canciones son creaciones nuevas, la agrupación de la ciudad de León *Mut*, dirigida por el fagotista Francisco Balboa, cuya base conceptual es el canto de las aves, y la imitación del sonido de estas, *Torvic Trio*, de Guanajuato también es una de las agrupaciones con música propia, y *Los inoxidables*, de Guanajuato, *Cuarteto Solar*, de la ciudad de León. Estas son las agrupaciones que actualmente han presentado música propia, y que si no se han presentado en lugares donde puedan recibir un salario, es porque realmente no es lo que están buscando. Creo que hay una extraña confusión acerca de ser músico para poder crear una obra, y ser músico con el único objetivo de obtener remuneraciones económicas, cuestión que puede intervenir, a veces negativamente en procesos creativos, cuando se está en la única búsqueda de esto.

Los lugares que anteriormente he mencionado, donde se toca jazz, si son adecuados para gente que está en la disposición de escuchar con atención, a veces el público está dispuesto a escuchar en un lugar donde esta avisado que es justamente para ese fin. En cambio, en *Casa Valdez*, al ser un restaurante, de los más caros de la ciudad, por cierto, la gente no se siente con la obligación de escuchar con atención la música que suena, que, por cierto, son estandars, no propuestas originales, y dependiendo del pianista que se encuentre, muchas veces no se escucha la propuesta de los músicos ni en sus improvisaciones, en este sitio, la gente sí considera el jazz que se toca, como música de fondo, sin embargo, el pago como músico de este restaurante es bien remunerado. Aquí entra en el músico la dura decisión de elección entre una buena paga, y la satisfacción de tocar lo que verdaderamente lo entusiasma.

El jazz, como anteriormente hemos visto, ha sido una música un tanto discriminada, por el hecho de no aprenderse en una escuela formal, al menos en la ciudad de Guanajuato, pues como sabemos, solo se encuentra aquí la escuela de música clásica de la Universidad de Guanajuato, y si en la actualidad se le ha dado algo de crédito a este tipo de música, el problema continúa en la improvisación libre, por ejemplo, donde la mayoría de los músicos son autodidactas, ya que para poder ser un músico de este tipo de música, necesariamente se requiere de una constante búsqueda y aprendizaje, que difícilmente un profesor podrá enseñar de manera formal.

Se habla de algunos músicos que, aproximadamente en la década de los setentas, se vieron en la práctica de esta música, dentro de la ciudad de Guanajuato...

“Fueron varios los músicos que incursionaron en dichas prácticas, entre el final de los años setenta y principio de los ochentas, entre los que se encuentran Eduardo Trueba, Ángel Machuca, Manuel Asencio, José Luis Valdez, Raúl Aranda, Ubaldo Miranda, Gabriel Hernández C., Javier Stephens, Manuel Vidaurri, Jesús Gonzáles, Enrique Diemecke, Raúl Negrete, Leo Ochoa, Julio Velázquez, Marcos Orozco, Armando Portillo, Jesús Ferrusco, Armando y Ezequiel Delgado... de igual forma coexistió la participación de diversos extranjeros que colaboraron, para el desarrollo del género, entre los que resaltan, Reginald Robotham, Andrea Jackson y Paul Jeenny.”⁹⁵

Recordemos que las mezclas culturales, muchas veces son parte importante para el desarrollo de la música, así como de muchas artes. Pero se cree que José Martínez Zapata, fue, principalmente, quien despertó el interés por el jazz en la ciudad de Guanajuato.

⁹⁵ Ídem

Se adjudica la llegada, formal, del jazz a Guanajuato, al taller impartido por este músico, de teoría del jazz e improvisación, como mencionábamos antes, adjudicar la llegada del jazz a una fecha específica pudiera ser un tanto arriesgado, ya que, de igual forma, pudo haber existido jazz, sin haber sido reconocido como tal, sin embargo, lo que se defiende es el hecho de que con este taller impartido es la primera vez que la teoría del jazz es enseñada como tal en esta ciudad. A partir de haber sido impartido este taller, varios ensambles de jazz surgieron, tales como *Las teclas negras del sincopado*, *Suite jazz band*, y un grupo formado con estudiantes de la Universidad de Guanajuato y dirigido por José Martínez Zapata, y en los años noventa se crean los grupos *Blue Forest* y *Los 7 fantásticos*. Pero se considera que después de esto llega otra etapa de desequilibrio entre teoría y práctica, por falta de un seguimiento académico, ya que, sin un profesor, los músicos interesados en esta práctica solo tenían las referencias de los que se pudiera presentar en el Festival Cervantino y lo que se podía escuchar en los discos que se conseguían.

En la actualidad las cosas no han cambiado mucho, me refiero, a la forma en la que los músicos interesados en el jazz aprenden, tienen que salir de la ciudad a los lugares donde se encuentra más fuerte este movimiento musical, pero, hoy en día, los avances tecnológicos en comunicaciones, hacen esta tarea más sencilla, un interesado en aprender este tipo de música, puede encontrar infinidad de clases en internet, de forma gratuita, o incluso, puede ponerse en contacto con los músicos que le interesan para solicitar clases a larga distancia, por skype, o similares.

Otra problemática identificada en este texto es la de la “mala competencia” que, si recordamos, este ha sido un grave problema siempre, en la cultura mexicana. Se menciona que:

“Siempre existió y ha existido una frontera del conocimiento interna en el Estado; eran contados los músicos que colaboraban juntos y que pertenecían a ciudades diferentes. En el caso de San Miguel de Allende, la ciudad tiene una afluencia de turismo nacional y extranjero que recurre a la residencia por las comodidades que ofrece. San Miguel siempre ha sido la ciudad que mejor representa el género e incluso tiene su propio festival. Han pasado por ahí muchísimos músicos extranjeros como Ken Basman o Gabriel Hernández, y algunos otros locales, como San Miguel Jazz Cats, con músicos que gestionan el desarrollo y la práctica del jazz, como Antonio Lozoya y Víctor Monterrubio... Pero ninguno de ellos suele compartir, regularmente, actividades en otras zonas del estado.”⁹⁶

Como ya había mencionado con anterioridad, en el apartado del panorama del jazz en México, esta problemática, del no compartir, o de estar encerrados, los músicos en su propia actividad (a veces sin actividad alguna), desprestigiado el trabajo de los demás músicos, ha estado muy presente en todo el país, según lo que se ha revisado hasta el momento, principalmente en el libro de Alain Derbez, no es una problemática que represente únicamente a los músicos de la ciudad de San Miguel de Allende, es un problema cultural que se vive en todo, o la mayor parte del país.

En la ciudad de Guanajuato es un problema de actualidad, ya que músicos del género que llevan años en la práctica de éste, y que se han visto afectados por este fenómeno, propagan la misma ideología, al desprestigiarse, siempre que les es posible, a sus contemporáneos en la actividad, no solo de municipios vecinos, sino de la propia ciudad de Guanajuato, como mencionaban los músicos entrevistados por Alain Derbez, puede ser que esto se deba, al miedo que tienen esos músicos de que alguien más les quite el trabajo que existe, los pocos foros donde se puede tocar, y si a eso se le suma,

⁹⁶ *Ibidem*, 115

que pretenden seguir siendo músicos de esos foros sin propuestas nuevas, recurren a la mala competencia de desprestigiar a los demás. En el tiempo que llevo inmersa en esta actividad, puedo decir que sí, se ha vuelto un problema que trunca el desarrollo de este tipo de música. Afortunadamente existen jóvenes a los que poco les importa el hecho de acaparar un “hueso”, y les motiva la propia actividad de crear.

Un ejemplo, de cómo este fenómeno afecta el desarrollo de la actividad es, que músicos que estén interesados en trabajar con otros que realizan la misma actividad, entran en duda de hacerlo, al escuchar comentarios subjetivos, que desprestigian su labor, es decir, hacen caso del comentario de una persona que se autodenomina profesional en el área, no por la capacidad creativa que pueda desarrollar, sino por el hecho de tener un título profesional, y se pierden de la oportunidad de poder trabajar con más gente, adquiriendo nuevas experiencias, y ampliando su perspectiva en los procesos de creación.

Otro ejemplo, es lo que puedo decir en mi propia experiencia, al haber estado trabajando ocasionalmente, como saxofonista de remplazo en el restaurante *Casa Valadez*, estuve siendo acompañada por varios pianistas, a quienes no mencionare de nombre, el pianista de base, y dos pianistas de remplazo.

Los primeros días que estuve en el restaurante con el pianista de base, solía hablarme muy mal a cerca de uno de los pianistas de remplazo, a tal grado que comencé a creer las cosas que me decía, cosas del tipo “él no sabe tocar nada”, “a todo el mundo le cae mal en el restaurante”, “ya sabes, es él”, haciendo referencia con estos comentarios a que el pianista era mal improvisador, mal músico y mal compañero de trabajo.

Al pasar el tiempo, llegó el momento en el que me toco ser acompañada por el pianista de remplazo, de quién se hablaba muy mal, prejuiciosamente me espere lo peor de él, y mi sorpresa fue, que, sin lugar a duda el pianista de remplazo improvisaba en el género mucho mejor que el pianista de base, además de ello, me comento de sus proyectos musicales particulares y de que es multinstrumentista.

Caí en cuenta de que el pianista de base se valía de los malos comentarios acerca de los demás músicos, y no de su propio trabajo. Otro ejemplo es que un buen día al llegar al restaurante me encuentro con que el pianista de base estaba molesto conmigo, yo no sabía la causa, hasta que se revelo que le molesto que yo estuviera tocando con mi propio trío, como diciendo que no puedo estar tocando este género si no es con él, o como diciendo que ninguna agrupación nueva de jazz, tiene el derecho de presentarse en la ciudad de Guanajuato. Como venganza de su molestia, ese día se me trato en el restaurante de forma humillante (de lo cual no entraré en detalles), por el hecho de no ser yo un músico de jazz con título. Después de eso pedí mi renuncia en el lugar.

En la ciudad de León Guanajuato, el movimiento jazzístico es más grande que en la ciudad de Guanajuato, a pesar de ser esta una ciudad “cultural”, reconocida en todo el país, a ello adjudico el hecho, de que, en León, no existe una figura “representativa” del jazz, no hay quién determine que es lo que sí puede ser jazz y que no, quizá por ser esta una ciudad más grande. Las agrupaciones nacen para crear música, sin el temor de ser criticados, ya que todos ellos se consideran capaces de crear música. En esta ciudad la comunidad que se vive entre los músicos de este género es un poco más fuerte, es la “sana competencia”, lo que ha dado la pauta a un desarrollo más amplio de esta música.

En el año del 2011, nace en la ciudad de Guanajuato, la Primera Edición de la Clínica Intensiva de Jazz de Guanajuato, una propuesta de Omar Córdova, al regreso de la ciudad de México, después de concluir con sus estudios de la licenciatura en Jazz, dice, con la intención de formalizar los estudios del género musical en la ciudad de Guanajuato, y para que existiese un equilibrio entre la teoría y la práctica de este.

Hasta la fecha, han sido 8 las ediciones que se han formado de esta clínica, impartida por una gran cantidad de músicos de jazz profesionales, entre los que se encuentran el contrabajista Alonso López Valdez, el guitarrista Adrián López Valdez, el baterista Rivelino Quiroz, el flautista Polen Iñaqui, el saxofonista Federico Hülz, por mencionar algunos de ellos.

La llegada de la Clínica Intensiva de Jazz de Guanajuato, y los conciertos que los profesores e invitados profesionales ofrecen, dio pauta al interés, cada vez mayor, de jóvenes por tocar este tipo de música, se puede decir que fue un suceso positivo para que este movimiento musical tomara más fuerza en el estado de Guanajuato, ya que, no solo los pertenecientes al municipio asistieron a las clínicas, sino personas de todo el estado.

Ahora los jóvenes interesados en el género, podían recibir, de forma más sencilla, información valiosa acerca de cómo estudiar improvisación, entre ello armonía, teoría y práctica del jazz, de aquí nace, igualmente, el interés por generar agrupaciones nuevas, (no propuestas nuevas, sin embargo, al menos se encuentra el interés) ya que los atraídos por esta música, ahora podía relacionarse con más personas con sus mismos intereses.

Sin embargo, problemas de “mala competencia” prevalecen, pero si una sola persona intenta decir que lo que se está tocando no tiene validez, ahora son un gran número de profesores los que pueden intervenir y dar su opinión acerca de ello. La perspectiva es más amplia, y los comentarios subjetivos quedan un poco de lado.

En el año 2014, en el café *Escala Humana*, dirigido por Adrián García Alba y Alejandra Ramírez Gutiérrez, se impartió un taller gratuito de improvisación y jazz, los lunes de cada semana, al final del taller se hacían sesiones de improvisación de jazz, y alguna que otra vez, sesiones de improvisación libre. El taller era impartido por el guitarrista guanajuatense Cesar Gonzales, quien siempre estuvo preocupado porque este género llegará a cada vez a más personas, y quién, por su forma de referirse, estaba totalmente apasionado por esta música. El aprendizaje de Cesar Gonzales siempre ha sido, como él lo mencionó en entrevista, autodidacta, pero su asistencia a la mayoría de las clínicas le dio la posibilidad de asentar las bases necesarias, técnicas y teóricas, para, a partir de ello gestar su desarrollo profesional. La duración del taller de improvisación en el café *Escala Humana*, fue de casi 2 años, y se vio interrumpida debido a que el lugar tuvo que cerrar. Después de un tiempo el taller volvió a retomarse en el *foro inundación*.

La labor que Cesar Gonzales llevo a cabo en esta época, significo una reactivación del jazz en Guanajuato, ya que, en ese año, las sesiones de improvisación de jazz, que tenían lugar en el bar *Cabaret Voilter*, lugar que hoy en día ya no existe, comenzaron a decaer, se decía que por el desinterés de la gente que sabía improvisar, o que habían aprendido a improvisar con la llegada de la clínica de jazz, aunque se puede suponer que este desinterés, o desmotivación, fue propiciado por el fenómeno de la mala competencia del que ya hemos hecho mención.

El café *Escala Humana*, significo, por la constancia que se intentó tener siempre en los talleres y sesiones de improvisación, y la factibilidad que se daba, uno de los lugares al que más jóvenes, con interés en este género, acudían. Un gran número de ellos formaba la *Orquesta Juan de los Reyes y su Bandototota de Jazz de Guanajuato*, dirigida por Omar Cordova. En este taller semanal, más las clínicas, muchos de ellos comenzaron a instruirse en la práctica improvisatoria. A este taller, acudía gente de otros municipios, a pesar de que tenían que trasladarse, resultaba factible para ellos que el taller fuera gratuito, además de ello, en este lugar surgió la agrupación *Freeaks*, que, desde su origen, ha estado en la constante búsqueda de sonoridades alternas a las establecidas, hoy en día haciendo una mezcla de jazz, composición espontánea e improvisación libre, con una formación de origen de Trombón, saxofón alto, bajo eléctrico y congas, que actualmente ha cambiado a contrabajo, saxofón alto y batería.

Otra opción para comenzar a aprender a improvisar son las clases particulares que ofrecía Omar Córdoba en su casa. Yo asistí durante aproximadamente un año y medio a tres de las clases que impartía, solfeo, armonía e improvisación, no había mucha diferencia a lo que Cesar Gonzales enseñaba o lo que se podía aprender de las clínicas, pero como he mencionado antes, los prejuicios que se pueden llegar a tener a partir de escuchar comentarios malos de otros profesionales, me hizo creer que no era suficiente lo que estos podían enseñarme.

Decidí dejar de asistir a estas clases cuando me di cuenta de que el avance que comencé a tener, originó en el director, un sentimiento de “celo profesional”, ya que el avance de los alumnos implicaba que habría más de un solista improvisador en las presentaciones de la orquesta, (como hemos visto que ha sucedido muy comúnmente en la cultura mexicana, en la revisión de las entrevistas realizadas por Alain Derbez) al grado de anular mi participación como solista en algunas presentaciones de la *Orquesta Juan de los Reyes y su Bandototota de Jazz de Guanajuato*, habiendo tenido un número considerable de ensayos previos a esas presentaciones en los que yo tenía solos asignados en determinadas piezas musicales.

Puedo decir que mi avance, así como el de Adrián Alba, quien comenzó estudios de improvisación un semestre antes que yo, contagio a otros músicos que tenían más tiempo en la orquesta, algunos, pertenecientes a la escuela de música de la Universidad de Guanajuato, pero con intereses en otros tipos de música, dando lugar a un proceso creativo generado por la motivación y reconocimiento del trabajo de los compañeros.

En una etapa en la que el nivel musical estaba incrementando en la orquesta, en que la mayoría de los integrantes improvisaba, ésta desapareció por la decisión aparentemente inexplicable del director, en enero del 2017. Lo mismo ocurrió con la agrupación de jazz tradicional la *Comadreja Dixieland Jazz Band*, integrada por un número más pequeño de músicos, que nace a partir de la participación de estos en la orquesta, cada uno con habilidades improvisatorias, el clarinetista Rémi Partouche, el flautista y director Omar Córdoba, el guitarrista Cesar Gonzales, el trompetista Oliver León, los percusionistas Iván Árias y Amad Araujo, el trombonista Adrián Alba y yo como saxofonista soprano.

La *Comadreja Dixieland Jazz Band*, era, como ya he mencionado, una agrupación de jazz tradicional, que como vimos en el apartado de la historia del jazz, se refiere a un grupo de músicos que van improvisando todos juntos, pero divididos en funciones específicas, es decir, se trata de una improvisación colectiva, un tanto intuitiva, un tanto “libre”, donde clarinete, flauta y saxofón soprano,

van adornando la melodía, con un gran número de notas en tiempos más reducidos, el trombón va acompañando la armonía y la melodía, va rellenando de forma más sutil, la trompeta va haciendo la melodía y variaciones de esta, el bombo los bajos y la tarola va marcando el tiempo.

Recordemos un poco que el jazz tradicional de los años veinte, era ejecutado más como improvisación libre, se trataba de una improvisación grupal donde la trompeta proponía una melodía y los demás la seguían, cada uno en su función específica, ya que la mayoría de los músicos no habían estudiado música, muchos no sabían de solfeo o de armonía, pero sabían de escuchar, y sabían de imaginaria musical, sabían complementar a la perfección la música que escuchaban sonar, una habilidad que, como Alonso López me comento en una entrevista, se ha ido perdiendo por el hecho de academizar este género, ya que ahora los músicos memorizan las notas que tienen que tocar para que se escuche “bonito”, pero la intención de cada canción se va perdiendo, así como la habilidad de escuchar y copiar en el instante en el instrumento.

En la *Comadreja Dixieland Jazz Band*, este tipo de opciones para improvisar se convirtieron en un problema, ya que, hice la propuesta de hacer un esfuerzo en nosotros mismos, los integrantes de la agrupación, a que intentáramos desarrollar la habilidad de la improvisación libre grupal, bajo el lenguaje del jazz tradicional, de esta manera, nuestra ejecución se vería más fluida, más natural y más “digerible” para nuestros escuchas, confiaba en que funcionaría, por la habilidad que note en cada uno de los integrantes, claro que ello suponía que ya no se necesitaría de alguien que estuviera dirigiendo la participación de cada uno en nuestras presentaciones, y ese fue el problema.

Después de que hice la propuesta note la molestia de esta persona, que dijo, “claro que no va a funcionar, mira, hagamos el ejercicio para que veas que no funciona”; se hizo el ejercicio y, gracias a la concentración y disposición de los compañeros, por llevar nuestra actividad un paso más allá, dio buenos resultado, lo que molestó mucho más a la persona. Después de ello me di cuenta de que la *Comadreja Dixieland Jazz Band* iba a presentarse en un restaurante, presentación de la cual nadie me aviso, por lo que supuse mi despido de la agrupación, y después de ello, ya no volvió a haber ensayos de este grupo.

Este tipo de “mala competencia” o “celo profesional”, podríamos decir que es uno de los principales factores que intervienen, negativamente, en el desarrollo de esta música, pero como en la anécdota que acabo de mencionar, no es lo único que interviene. Los músicos estaban motivados y con la mejor disposición de seguir avanzando en la música basada en la improvisación, a tal grado, que después de la desaparición de estas dos agrupaciones, la mayoría de nosotros, y todos los integrantes de la *Comadreja*, optaron por seguir en actividades que implicaran la improvisación, y algunos de ellos, incluso, crearon sus propias propuestas musicales.

Sin importar los factores negativos que pudieran mermar el desarrollo de esta música en Guanajuato, todas estas personas lograron avanzar en sus proyectos personales con mayor fluidez y libertad, ahora más que antes que tenían una figura de restricción en cuanto al lenguaje del jazz, y del cómo debían hacerse las cosas, como si el jazz fuera una fórmula que se repitiera hasta el infinito, siempre igual, como si el jazz solo fuese copiar frases de Charlie Parker, para que pueda ser validado por un profesional de jazz. Recordemos la frase que una vez dijo el pianista Thelonious Monk:

“Si realmente entiendes lo que significa el bebop, entonces también entiendes lo que significa la libertad.”

A continuación, abordaremos el panorama que actual en la ciudad de Guanajuato respecto a la actividad que se realiza en torno a la improvisación en el jazz y la improvisación libre, para ello tomaremos como instrumentos de recopilación de datos, la entrevista abierta y la observación participante, resultados que serán complementados con la revisión teórica que hasta ahora se ha realizado.

4.2. PANORAMA ACTUAL DE LA MÚSICA BASADA EN LA IMPROVISACIÓN EN LA CIUDAD DE GUANAJUATO

Para poder abordar el panorama de la música basada en la improvisación, el jazz y la improvisación libre en la ciudad de Guanajuato, se ha hecho trabajo de campo, ya que se está realizando una investigación desde las artes, y lo que nos corresponde es un análisis etnográfico de un proceso social, que se manifiesta en determinadas actividades artísticas realizadas en la ciudad de Guanajuato y cuya base es la improvisación musical. Para ello se han usado determinados instrumentos de recolección de datos, los cuales nos ayudan a tener una perspectiva mucho más amplia de lo que sucede, no valiéndonos solo del análisis documental que se ha hecho previamente, sino, tomando en cuenta otros instrumentos que nos acerquen a un entendimiento más claro.

A lo largo del tiempo que ha tenido de duración esta investigación, se ha hecho trabajo de registro de campo, a través de la observación participante, tomando, en algunos casos, el papel de participante observador, y tomando notas de campo y registro fotográfico, de audio y de video, con la intención de documentar las diversas actividades que se llevan a cabo en la ciudad de Guanajuato, que fluctúan entre el jazz y la improvisación libre, de esta forma, puedo describir estas actividades, teniendo otro referente, más que mi propia memoria.

La información que obtengo de registrar estas actividades, es complementada con la elaboración de entrevistas, para de éstas obtener datos concretos, para intentar comprender, desde la perspectiva de cada músico, **¿cuáles son los factores que intervienen, positiva o negativamente, en el desarrollo de la música basada en la improvisación?** Para ello se hace una serie de entrevistas abiertas a tres grupos de músicos, el primer grupo es formado por profesionales de la improvisación, tanto en el jazz como en la improvisación libre, estas personas no viven en la ciudad de Guanajuato, sin embargo, su corta estadía en la ciudad es importante, pues ha sido para impartir algunas clases, así como ofrecer conciertos, y como hemos visto, el hecho de traer este tipo de música a la ciudad de Guanajuato, resulta ser un factor positivo en el desarrollo de esta actividad dentro de la ciudad. El segundo grupo de músicos entrevistados es el de semiprofesionales activos en la ciudad de Guanajuato, y el tercer grupo es de músicos principiantes en estas formas musicales, pero activos en el desarrollo de esta música y con propuestas musicales nuevas.

Los criterios que se han tomado en cuenta para la selección de músicos y su acomodo en uno de los tres grupos, son el tiempo de trayectoria profesional, así como la cantidad de obra realizada. Para el primer grupo se toman en cuenta músicos cuya trayectoria profesional va más allá de 10 años, y tienen obra grabada, para el segundo grupo se toma en cuenta que estén desarrollando esta actividad en la ciudad de Guanajuato y que tengan 5 años o más de trayectoria, y para el tercer grupo, de músicos

principiantes se considera que estén realizando estas actividades en la ciudad de Guanajuato. Cabe mencionar, que el termino de principiantes, es usado, solamente para determinar el tiempo que estos jóvenes tienen realizando esta actividad, no por ello debe verse de forma despectiva ya que algunas de las propuestas musicales de estos son originales y con gran valor estético, el hecho de nombrarlos principiantes no desacredita el valor de sus creaciones.

Las entrevistas realizadas, fueron grabadas en formato de audio WAV, con una grabadora ZOOM H2n, *Handy Recorder*, y posteriormente transcritas y analizadas para el entendimiento de este fenómeno social, desde la perspectiva de cada uno de los músicos, las entrevistas son adjuntadas en la parte final de este documento, pág. 117, y, al tratarse de entrevistas abiertas se contemplan tres preguntas principales, pero ello no rige el flujo de la entrevista, ya que, lo que buscamos es hacer un acercamiento a historias de vida y obtener datos particulares, desde la perspectiva de cada uno de los músicos entrevistados. Se hace una pregunta que nos acerca a un entendimiento de historias de vida, la pregunta es **¿Cómo fue tu acercamiento a la música?**, esto con la finalidad de saber, si el interés por la música es influenciado por su contexto socio cultural, o se trata de una elección realizada en su juventud o en otra etapa de la vida. La segunda pregunta, es la principal, que arroja los datos necesarios para el entendimiento de nuestro tema de estudio, **¿Qué factores influyen, positiva o negativamente, en desarrollo de la música basada en la improvisación?** Principalmente en el jazz y la improvisación libre. La tercera pregunta es **¿Cómo se da este proceso en la ciudad de Guanajuato?** y se pregunta solo a aquellos músicos que tienen cierto tiempo viviendo en la ciudad de Guanajuato, y que tienen una perspectiva de lo que sucede aquí, esta pregunta nos delimita un territorio, que en este caso es la ciudad de Guanajuato y que funciona como ejemplificación de este fenómeno social.

A continuación, presento un listado de los músicos entrevistados, y los datos más relevantes a cerca de su trabajo profesional, con ello, entenderemos el criterio de selección de estos artistas. Cabe mencionar que todos ellos están activos en la escena del jazz y la improvisación libre en México, con reconocimiento en todo el país y algunos a nivel mundial, por lo que considero pertinente que la importancia de su labor quede asentada en este documento.

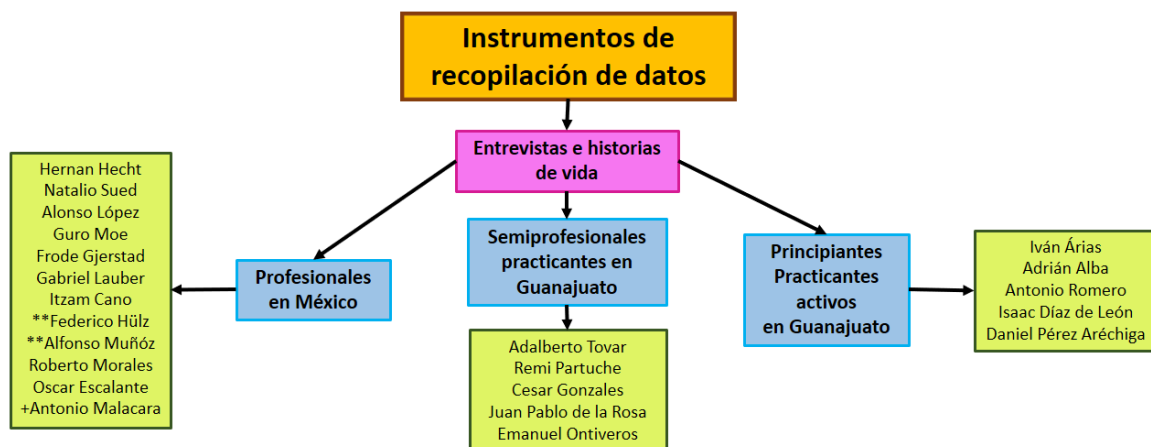


Ilustración 8: Instrumento de recopilación de datos, entrevista abierta e historias de vida. Listado de músicos entrevistados. (** músicos que no fueron entrevistados, pero que accedieron a tener una plática sobre el tema principal), (+ no es músico, pero escribe sobre jazz en México).

Más adelante en el apartado de entrevistas, se adjunta la entrevista transcrita y la descripción del trabajo que estos músicos entrevistados han realizado, destacando lo más relevante para haber sido seleccionados para ser entrevistados.

El proceso que se llevó a cabo para el trabajo de campo de entrevista abierta fue:

1. como primer paso, haber realizado un cuestionario que me acercará lo más posible, a conocer, desde la perspectiva de cada músico, los factores que intervienen en el desarrollo evolutivo de la música basada en la improvisación, principalmente del jazz y la improvisación libre, así, como conocer un poco sobre lo que acerca a un individuo al estudio de este tipo de música, y se buscaba también ejemplificar este fenómeno en una delimitación territorial, que en este caso es la ciudad de Guanajuato, lugar donde, desde la década de los ochenta, se interpreta música basada en la improvisación.
2. Como segundo paso, se hizo la selección de los músicos, a partir de una serie de requisitos establecidos, para poder integrarlos en uno de los tres grupos de músicos entrevistados.
3. Después se aplicó la entrevista abierta a cada uno de los músicos, grabándola en formato de audio WAV, con una grabadora ZOOM H2n, *Handy Recorder*.
4. Se prosiguió a la transcripción de la entrevista, para que pueda ser adjunta en el debido apartado de este documento, y a la par, se iban seleccionando los datos concretos, para el análisis de nuestro tema de estudio.
5. Los datos seleccionados al transcribir la entrevista, fueron sintetizados en una tabla, subdividida en, factores positivos y factores negativos, y al lado de cada uno, los músicos que están de acuerdo con esas respuestas.
6. Se tomaron los datos obtenidos de la primera tabla para realizar una gráfica de porcentajes de acuerdo a las respuestas más repetidas.
7. A partir del análisis de las respuestas más repetidas, con la primera gráfica de porcentajes, se lleva a cabo trabajo de síntesis de esos datos, al agrupar respuestas que conceptualmente pertenezcan al mismo origen y facilitar el análisis.

A continuación, se adjuntan las tablas realizadas para el análisis de los datos obtenidos a partir de las entrevistas realizadas. En esta tabla observamos que los datos se agrupan en dos columnas, una para conocer los factores positivos y los factores negativos, del lado derecho de cada columna se encuentran los músicos que están de acuerdo con estas respuestas.

FACTORES QUE INTERVIENEN EN EL DESARROLLO DE LA MÚSICA BASADA EN LA IMPROVISACIÓN			
FACTORES POSITIVOS	PERSONAS QUE ESTÁN DEACUERDO	FACTORES NEGATIVOS	PERSONAS QUE ESTÁN DEACUERDO
No existen limitaciones	Todos- 22	Solo en tu mente. Estado mental y emocional, para que no existan excusas.	Todos- 22
Escuchar mucha música distinta genera motivación	Sued. Roberto. Alonso Remi. Adrián. Daniel Cesar. Iván. Isaac Antonio. Itzam. Alonso 12	Cultural, no se desarrolla un gusto, por algo que nunca has escuchado. Es común que la gente quiera encasillar lo que está escuchando, en un género específico.	Sued. Itzam. Oscar Cesar. Remi. Daniel 6
Tocar con honestidad y entrega, gusta a cualquier público abierto a tener experiencias nuevas.	Sued. Hernan. Adalberto. Oscar. Cesar Adrián. Isaac. Daniel. Ivan. Alfonso. Antonio 11	La música de improvisación es catalogada, despectivamente, como música sin sentido	Sued. De la Rosa 2
Disciplina y práctica, tanto individual como colectivamente. constante búsqueda de lenguajes, sonoridades, conocer personas y ser autodidacta. (personalidad inquieta)	Sued. Hernan. Alonso Itzam. Roberto. Oscar Adalberto. Cesar. Rosa Adrián. Isaac. Daniel Iván. Adrián 14	En la impro, a veces no se sabe qué hacer con tanta libertad. Puede ser caótica, como la vida común, saber que no se trata de uno mismo sino de la música en común.	Sued. Hernan. De la Rosa. Daniel. Emanuel 5
Ir a donde se hacen las cosas, o hacer que sucedan, generar públicos, las facilidades del internet facilitan la difusión	Sued. Hernan. Roberto Oscar. Adalberto. De la Rosa. Isaac. Adrián Alfonso. Moe 10	La improvisación libre no es aceptada porque no está institucionalizada, no consigues prestigio, estatus ni título, que es lo que piden para obtener un trabajo.	Sued. Frode. De la Rosa Alfonso 4
Entender que en la improvisación no se trata de uno mismo sino de la música en común. Poder acomodarse a lo que se puede, no a lo que queremos	Hernan. Roberto. Alfonso Moe 4	Problema, época de exceso de información, no se aprehende, por el hecho de tenerla a la mano	Hernan. Alonso 2
Tener experiencias y no sabiduría, la sabiduría depende de muchos estratos para avanzar, las experiencias reales son más válidas. Cultivarse siempre	Hernan. Frode. Itzam. Roberto. Cesar. Adrián Remi. Alfonso. Moe. Oscar 10	Por ser tan válida, la improvisación libre, puede haber farsantes	Alonso. Remi. Roberto Rosa. Daniel 5
Quienes no se han academizado tienen una pureza de ideas, y empleo consciente del oído. No hay prejuicios sobre la armonía, por lo tanto más apertura en la creación	Alonso. Oscar. Isaac. Daniel 4	La gente que rodea a los músicos, no les da el impulso necesario. No se apoya, porque "el jazz es lo más clásico de la música popular y lo más popular de la música clásica".	Malacara 1

FACTORES POSITIVOS	PERSONAS QUE ESTÁN DE ACUERDO	FACTORES NEGATIVOS	PERSONAS QUE ESTÁN DE ACUERDO
Avanzar, incluso, rediseñando las músicas de las localidades con el código del jazz	Malacara 1	Mostrar caminos nuevos asusta, tanto al público, como a tus colegas	Roberto. Adrián. Daniel Isaac 4
Los aportes electrónicos enriquecen porque hicieron cambiar la música, impro libre	Frode. Gabriel. Emanuel. Daniel. Isaac 5	Mala competencia en gto	Roberto. Remi. Adrián 3
Seguir la idea de tu cabeza, aunque sea diverso a la academia	Frode. Gabriel. Itzam Isaac. Daniel. Moe Alfonso 7	No aprecio por la música en vivo,	Oscar 1
Disfrutar la música, que sea lo que te hace feliz	Frode. Itzam. Hernan Oscar. Moe. Cesar Isaac- Alfonso 8	Las instituciones de gobierno quieren homogeneizar, no apoyan propuestas nuevas	Cesar. Adrián. Remi 3
Ver y valorar lo que se crea, aunque sea gente no academizada, contribuye al desarrollo natural de la música	Daniel. Alfonso. Moe Adrián 4	Falta de coherencia entre lo que quieres tocar y la sonoridad de tu instrumento	Remi. Cesar 2
Autoconfianza	Cesar. Remi. Adrán. Isaac. Daniel. Hernan. Alfonso 7	Gto, pereza, no hay muchos músicos, no compromiso, falta de comunicación clara	Remi. Adrián. Ivan Emanuel 4
El límite siempre se va extendiendo, biológicamente la mente humana funciona así, se amplía al sobrepasarlos	Cesar. Daniel. Adrián Hernan. Itzam Alfonso 6	La cultura está en manos de políticos ignorantes y la ciudad se ve regida por valores superficiales, folklor, religión etc.	Remi. Adrián 2
En Gto, si hay mucha participación por parte de los improvisadores	De la Rosa. Isaac Daniel 3	La enseñanza musical por parte de profesores que no tocan	Frode. Adrián 2
Aprender a abordar la competencia de las nuevas generaciones, entender que el arte avanza y saber disfrutarlo y aprender de él, arte joven	Oscar. Adrián. Daniel 3	Limitaciones físicas, falta de preparación en la técnica	Roberto. Cesar 2
Ver el ruido como elemento del discurso musical, abre un gran panorama en la creación	Daniel. Oscar. Alfonso. Isaac. Daniel 5	Economía. Los instrumentos pueden ser caros. Si te dedicas de lleno puede no haber tiempo para tener otro trabajo que si sea remunerado.	Adrián. Itzam 2

Tabla 3: Factores que intervienen en el desarrollo de la música basada en la improvisación. Primera tabla para análisis de resultados de entrevistas abiertas. Fuente propia

Después de hacer trabajo de síntesis en esta tabla, se prosiguió a intentar sintetizar un poco más estas respuestas, haciendo ahora una tabla de porcentajes, para después poder reducirla un poco más, para facilitar el análisis.

Del lado izquierdo, de la siguiente tabla de factores que intervienen positivamente en el desarrollo de la música basada en la improvisación, observamos, la división en porcentajes, de las respuestas obtenidas, el porcentaje es obtenido a partir de la repetición por 2 o más personas de una misma respuesta, del lado derecho se muestra la respuesta que representa al porcentaje correspondiente en la gráfica.

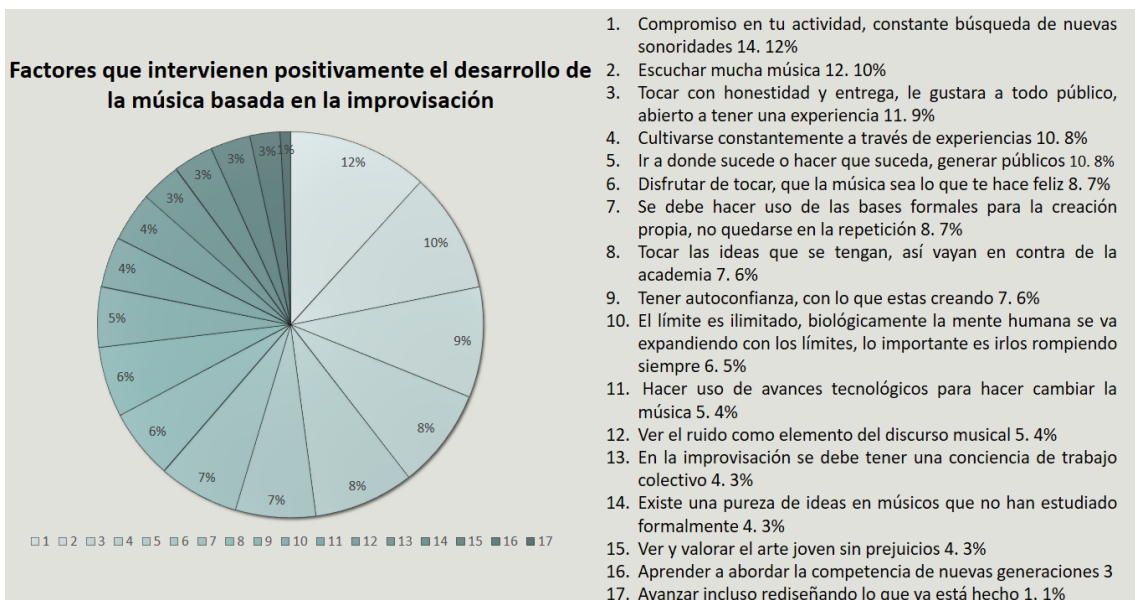


Tabla 4: Factores que influyen positivamente en el desarrollo de la música basada en la improvisación. Primera tabla síntesis. Fuente Propia.

Para sintetizar un poco más estas respuestas, las agruparemos por concepto, que abarque así mismo varias respuestas, obteniendo así que a la respuesta 1, que es la que más se repite, se puede aunar la respuesta 2, 4, 5, 6, 10 y 17, compartiendo el concepto de COMPROMISO, y entrega total hacia la actividad musical. El segundo concepto es AUTOCONFIANZA, y lo comparten las respuestas 8 y 9. El tercer concepto es GENERAR PÚBLICOS, y es parte de la respuesta 3. El cuarto concepto es hacer uso de los AVANCES TECNOLÓGICOS, como parte de la respuesta 11. El quinto concepto es hacer uso del RUIDO COMO ELEMENTO DISCURSIVO en la creación musical, respuesta 12. Generar la CONCIENCIA DE TRABAJO COLECTIVO, respuesta 13. Apremiar y VALORIZAR EL ARTE JOVEN, sin prejuicios respuestas 14, 15 Y 16.

- 1- COMPROMISO
- 2- AUTOCONFIANZA
- 3- GENERACIÓN DE PÚBLICOS
- 4- USO DE AVANCES TECNOLÓGICOS
- 5- USO DEL “RUIDO” COMO ELEMENTO DISCURSIVO EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL
- 6- GENERACIÓN DE CONCIENCIA DE TRABAJO COLECTIVO
- 7- VALORIZACIÓN DEL ARTE JOVEN

Podemos relacionar estos factores en la siguiente tabla de porcentajes, para entender cuáles son los más repetidos por los músicos entrevistados.

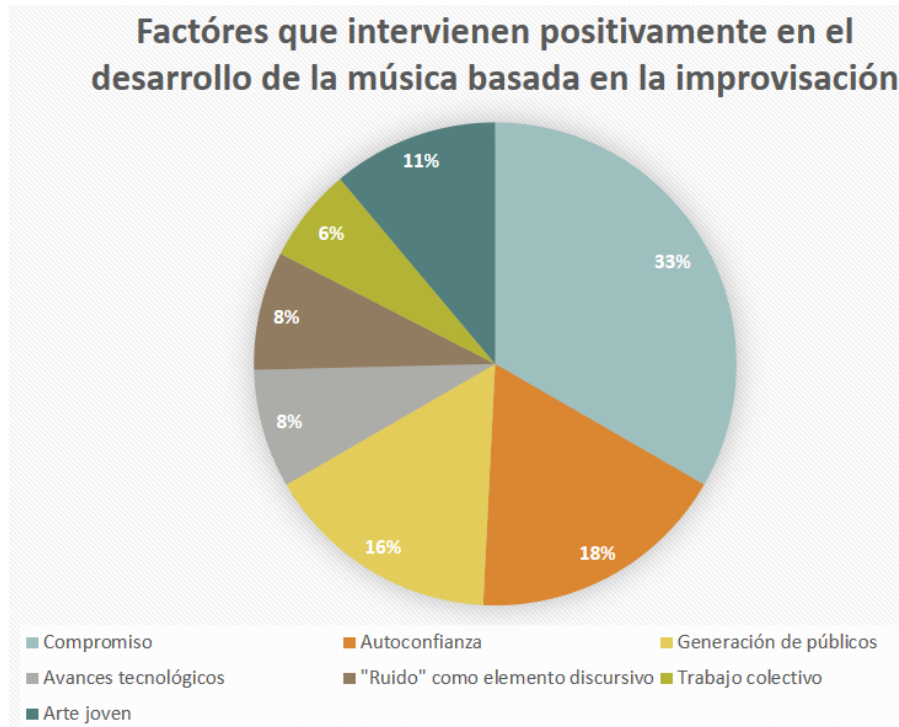


Tabla 5: Factores que intervienen positivamente en el desarrollo de la música basada en la improvisación. Segunda tabla de porcentajes, síntesis. Fuente propia.

Del lado izquierdo, de la siguiente tabla de factores que intervienen negativamente en el desarrollo de la música basada en la improvisación, observamos, la división en porcentajes, de las respuestas obtenidas, el porcentaje es obtenido a partir de la repetición por 2 o más personas de una misma respuesta, del lado derecho se muestra la respuesta que representa al porcentaje correspondiente en la gráfica.

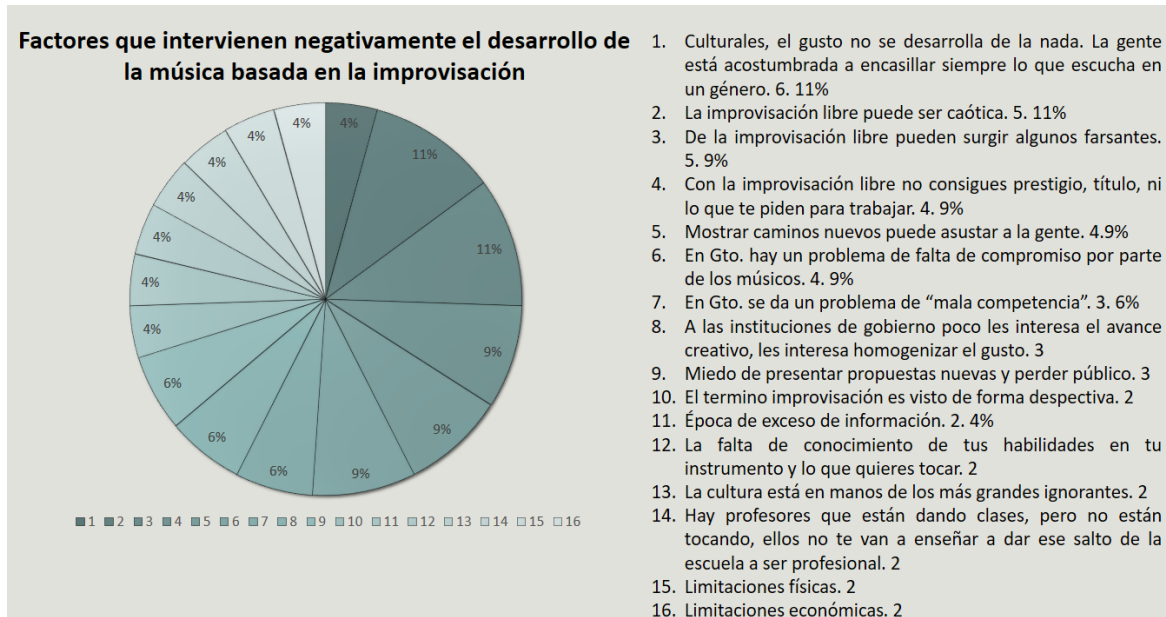


Tabla 6: Factores que influyen negativamente en el desarrollo de la música basada en la improvisación. Primera tabla síntesis. Fuente Propia.

Al igual que en la tabla anterior, se agruparán estas respuestas, buscando que se logró sintetizar aún más el análisis, obteniendo así tres factores principales que pueden intervenir negativamente en el desarrollo de la música basada en la improvisación. **CULTURAL**, que comparte las respuestas 1, 4, 10 y 13, ya que se sabe que el gusto de la mayoría de la gente va a ser influenciado por su entorno, así mismo, al ser la improvisación una actividad con la que no se consigue prestigio, ni título, ni seguridad de empleo, es rechazado y visto de forma despectiva por la mayoría de la gente, y cabe mencionar que en nuestro país las instancias culturales le dan prioridad de apoyos a la música folclórica y música clásica, a pesar de que estas no sea propuestas nuevas. **CAOS**, se dice que de la improvisación libre pueden salir muchos "farsantes", pues como no hay restricciones de quien puede y quien no tocar este tipo de música, no se pide ninguna clase de nivel para tocar esta música. **MIEDO**, este miedo, por parte de los músicos, a perder público, y por parte del público a escuchar algo diferente. **FALTA DE COMPROMISO** a la actividad, por parte de los músicos. **MALA COMPETENCIA**, elemento, que como podemos recordar, era el factor principal, externado por los músicos entrevistados por Alain Derbez, pero que ahora, en las entrevistas realizadas tiene menor importancia. **EXESO DE INFORMACIÓN**, con la evolución de los medios de comunicación, obtener la información es muy sencillo por lo que muchos músicos dejan de aprehender este conocimiento. **FALTA DE CONOCIMIENTO**, de las habilidades técnicas y creativas de cada músico. **LIMITACIONES FÍSICAS**. **LIMITACIONES ECONÓMICAS**. **ENSEÑANZA** en la improvisación musical.

- 1- CULTURAL
- 2- ECONÓMICO
- 3- FÍSICO
- 4- CAOS
- 5- MIEDO
- 6- FALTA DE COMPROMISO

- 7- MALA COMPETENCIA
- 8- FALTA DE AUTOCONOCIMIENTO
- 9- EXCÉSO DE INFORMACIÓN

Podemos relacionar estos factores en la siguiente tabla de porcentajes,

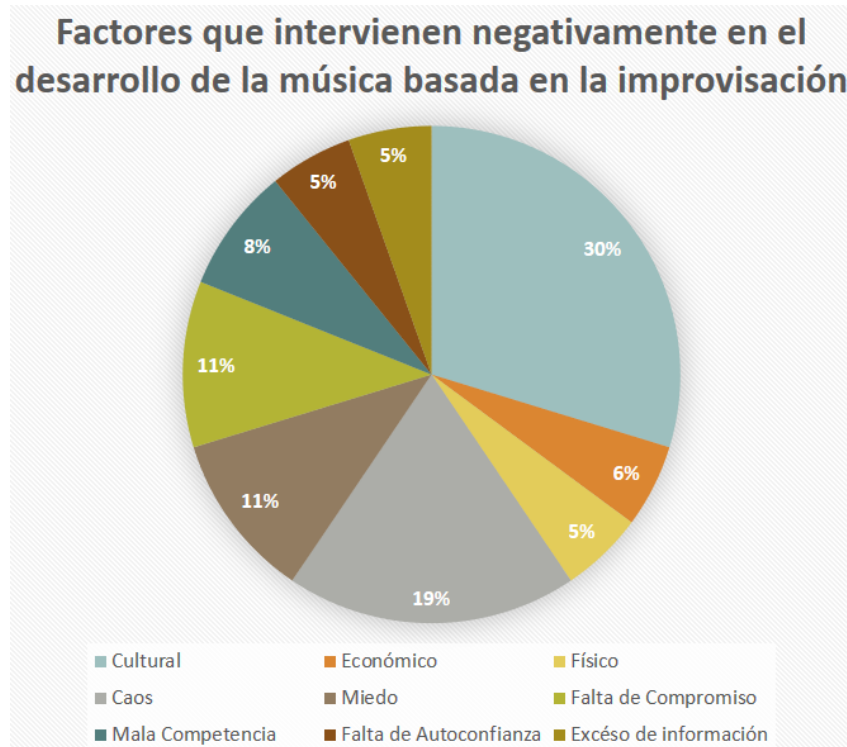


Tabla 7: Factores que intervienen negativamente en el desarrollo de la música basada en la improvisación. Segunda tabla de porcentajes, síntesis. Fuente propia

Tenemos como resultado de estas entrevistas abiertas, un listado de los principales factores, internos o externos al propio músico, que intervienen en el desarrollo de la música basada en la improvisación:

- 1- Cultural (Factor externo)
- 2- Económico (Factor externo)
- 3- Mala competencia (Factor externo)
- 4- Uso de avances tecnológicos (Factor interno y externo)
- 5- Exceso de información (Factor interno y externo)
- 6- Caos (Factor interno y externo)
- 7- Salud física (Factor interno)
- 8- Compromiso (Factor interno)
- 9- Autoconfianza (Factor interno)
- 10- Autoconocimiento (Factor interno)
- 11- Generación de públicos (Factor interno)
- 12- Ruido como elemento discursivo (Factor interno)
- 13- Valoración y aceptación del arte joven (Factor interno)
- 14- Conciencia de trabajo colectivo (Factor interno)
- 15- Miedo (Factor interno)

Destacamos que de estos los factores, principalmente los externos, los hemos encontrados presentes como factores que intervienen en el desarrollo evolutivo de la música, desde nuestro análisis histórico del jazz, y nuestro análisis del jazz en México, sin embargo, los factores internos, son poco mencionados en estos estudios históricos, lo que nos indica, que los factores internos, en nuestra época, tienen más peso, y más responsabilidad en el proceso evolutivo musical personal, por el hecho de encontrarnos en una época donde los avances tecnológicos facilitan procesos de autopromoción musical, es decir, factores como la “mala competencia” a la que muchos músicos entrevistados que estaban en auge en las décadas de los 80s y 90s hicieron referencia como uno de los factores que afectaban negativamente estos procesos, en las entrevistas abiertas para este estudio ese factor tiene menor peso que los factores que intervienen a nivel personal.

Factores como la salud física, compromiso, autoconfianza y autoconocimiento, son elementos internos que impulsan el desarrollo evolutivo de la música creada a nivel personal, e incluso grupal, tomando en cuenta el factor de conciencia de trabajo colectivo. Los factores de autoconfianza y autoconocimiento influyen directamente en la generación de públicos, ya que, como se ha mencionado anteriormente, los músicos profesionales proponen que la creación musical que es interpretada con un buen nivel de profesionalidad agrada a cualquier clase de público, siempre y cuando este público se encuentre en disposición y apertura a tener una experiencia estética nueva. La valoración y aceptación del arte joven, son factores favorables para el desarrollo individual, en cuanto ayudan a combatir el factor de “mala competencia” es decir, se aspira a generar una conciencia de aceptación del nuevo arte, a fin de no ser visto como rivalidad de lucha por el trabajo remunerado, sino como elemento enriquecedor para el propio proceso creativo del individuo.

CONCLUSIONES GENERALES

En el primer capítulo, hicimos una explicación introductoria, para el entendimiento de la actividad improvisatoria, en el jazz y la música o improvisación libre, concluyendo que, la improvisación se da en muchos géneros y estilos, no solo dentro de la música, sino en muchas, o todas las artes. La improvisación musical corresponde al arte de crear música en tiempo real, puede ser totalmente libre o ejecutarse bajo ciertas reglas preestablecidas. En cuanto al jazz, la improvisación se encuentra delimitada por una melodía y una estructura armónica, a excepción del free jazz, que, a partir de la década de los sesentas, dejó de lado la estructura armónica, para darle mayor importancia a matices en base a explosiones enérgicas. En la música libre, existe la improvisación libre, ejecutada de manera colectiva o de manera solista, y la improvisación dirigida, donde la composición compete al director, y los ejecutantes solo tienen la libertad de elección de notas, y en algunas ocasiones de rítmica. La improvisación libre, se divide en composición espontánea, improvisación experimental y noise, según la intencionalidad de ejecución de la obra de improvisación. Se puede entender a la improvisación libre, como la forma de creación musical de nuestra época, ya que su evolución, junto con la del ser humano se ha dado a la par, y por corresponder a la música más libre que existe las verdaderas ideas creativas del ser humano son exteriorizadas y comprendidas por otros seres humanos, es decir, será comprendido por casi cualquier tipo de público.

En el segundo capítulo, se hizo una aproximación al entendimiento del desarrollo evolutivo del jazz, en Estados Unidos, desde su nacimiento hasta la actualidad, con la finalidad de ubicar los eventos más significativos, que influyen en el desarrollo de esta música, concluyendo que:

- En la creación de nuevas formas de jazz, se ha observado la unión de distintas culturas. Los músicos más abiertos al panorama ecléctico, y sin prejuicios raciales, han concebido sonoridades vanguardistas.
- Históricamente la evolución del jazz, se ha dado a la par de la aceptación del estilo, considerado en cada época como el jazz dominante. Es decir, con la aceptación social a determinada sonoridad, nace la contraparte, los músicos que se oponen a la popularización del estilo, indagando en la exploración de nuevas formas musicales.
- Los cambios socio económicos de cada época influyen en los cambios estilísticos del jazz, en la instrumentación utilizada, en el desarrollo armónico, en la formación de una agrupación, incluso en la ocupación territorial de la mayoría de los músicos. La economía influye directamente en la transformación y el desarrollo de las formas musicales.
- Los avances tecnológicos han influido en la aceptación de determinados estilos, a lo largo de la historia, beneficiado a los exponentes del estilo dominante, al que se le da impulso a través de los medios de difusión, así como también han perjudicado a los músicos que no se encuentran dentro del ámbito interpretativo del jazz dominante, al ser totalmente ajeno para la mayoría de los escuchas.
- También, los avances tecnológicos, y la actual facilidad de obtención de la información han llevado a una aceleración de conocimiento de las formas musicales, no solo cercanos a la región de cada músico interesado en la creación dentro del jazz, sino lleva a un conocimiento mundial del movimiento jazzístico. Actualmente es posible conocer lo que se está creando en cada lugar del mundo, nutriendo de nuevas ideas a los jazzistas contemporáneos.

- La evolución del jazz se ha dado de manera tan acelerada que, en la actualidad, podemos observar que las nuevas creaciones, ya no se tratan de la invención de estilos, para ubicar alguno en la denominación de “dominante”, sino que se ha dado la aceptación de la mezcla de varios estilos, no solo del jazz, sino también de otros tipos de músicas, desde sonoridades prehispánicas, hasta combinaciones electrónicas, con el objetivo de la búsqueda de algo distinto. El jazz actual ya no se denomina por las características antes aceptadas, sino que se puede ubicar desde lo más tradicional hasta lo más vanguardista, casi inaceptable por algunos.

En el tercer capítulo, se hace una aproximación al desarrollo histórico del jazz en México, de lo que se concluye que este desarrollo puede observarse en 4 etapas principalmente:

- La primera etapa corresponde a los años 1900-1929 y se propone el título de *Reconocimiento del jazz en México y primeras problemáticas*. En este periodo se comienza a dar a conocer este género, pero no alcanza una gran popularidad, a causa de las primeras problemáticas, principalmente el rechazo por muchos del género por la ideología nacionalista.
- La segunda etapa corresponde a *Segundas problemáticas*, y abarca el periodo de 1930-1969. El principal factor que interviene en el desarrollo de este género, es el nacionalismo, impulsado por José Vasconcelos en 1921.
- La tercera etapa corresponde a *Terceras problemáticas*, y abarca el periodo de 1970-2002. Aquí encontramos diversas situaciones que han intervenido, negativamente, en mayor medida, y positivamente, en menor medida. Dos intervenciones positivas son: 1- en 1980 la creación de la primera licenciatura en jazz, 2: un periodo de aprendizaje, por medio de la formación de talleres de improvisación. Pero las intervenciones negativas son mayores. 1: la misoginia, en esta cultura, ha retardado los procesos de creación, al no ser tomadas en cuenta, las ideas inventivas de muchas mujeres, 2: el malinchismo presupone la falta de apoyos gubernamentales a músicos mexicanos, así como afecta la objetividad crítica entre los propios músicos, y críticos de jazz, 3: el miedo al rechazo del público, y a causa de ello la pérdida de un ingreso económico, relativamente estable, evita la creación de propuestas musicales innovadoras, 4: la falta de verdadero compromiso por parte de los músicos, la pereza, truncan la invención de nuevas propuestas.
- La cuarta etapa corresponde a *Nuevas propuestas musicales*, y abarca el periodo del 2003 a la actualidad. Es a partir de estos años que en verdad han surgido nuevas propuestas, por parte de un gran número de músicos, que residen en ciudad de México, así como el jazz ha incrementado su popularidad por medio de festivales que se llevan a cabo en todo el país, comienza a haber una mayor aceptación por este género y el miedo a presentar algo nuevo está empezando a perderse.

En el cuarto capítulo se propone la aproximación al entendimiento del panorama actual de la música basada en la improvisación en la ciudad de Guanajuato, haciendo un análisis descriptivo del desarrollo de esta actividad en la actualidad, así como se realiza el análisis de las entrevistas abiertas aplicadas concluyendo en una lista de factores que intervienen en el desarrollo de la música basada en la improvisación, los factores son:

- 16- Cultural (Factor externo)
- 17- Económico (Factor externo)
- 18- “Mala competencia” (Factor externo)

- 19- Uso de avances tecnológicos (Factor interno y externo)
- 20- Exceso de información (Factor interno y externo)
- 21- Caos (Factor interno y externo)
- 22- Salud física (Factor interno)
- 23- Compromiso (Factor interno)
- 24- Autoconfianza (Factor interno)
- 25- Autoconocimiento (Factor interno)
- 26- Generación de públicos (Factor interno)
- 27- Ruido como elemento discursivo (Factor interno)
- 28- Valoración y aceptación del arte joven (Factor interno)
- 29- Conciencia de trabajo colectivo (Factor interno)

Recordemos lo que fue planteado en un principio en la hipótesis. En esta se proponía, que eran 4 los factores que intervienen en el desarrollo de la música basada en la improvisación, principalmente en el jazz y la improvisación libre, en la ciudad de Guanajuato.

1. Mercado musical
2. Público
3. Enseñanza musical
4. Motivación

Se observa que, de estos 4 factores, 3 de ellos competen a factores externos al individuo y solo 1, la motivación, es un factor interno, pero como vimos en el último capítulo, con el análisis de datos resultantes de las entrevistas abiertas realizadas, los factores internos, en la actualidad, son los que influyen de forma más directa en los procesos creativos para el avance natural de la música, es decir, el mercado musical, que se proponía, era directamente influenciado por el público, ya no es un elemento que condicione el desarrollo musical, no fue así, en los resultados de las entrevistas realizadas por Alain Derbez, y la causa más evidente, en este caso, es de la diferencia de épocas y la evolución tecnológica que compete a nuestra época, por el hecho de que, el músico, se convierte en su propio promotor musical, y su propio generador de públicos, cosa que es posible en esta época, gracias a los avances tecnológicos, y el correcto uso de las redes sociales para estos fines. Así mismo, la enseñanza musical, vista desde la academia, se proponía como un factor que interviene de forma negativa en el desarrollo de la música basada en la improvisación, pues, como Dereck Bailey había propuesto, el hecho de especializarse en un solo lenguaje musical limita la creatividad y la búsqueda de nuevas sonoridades, no quiere decir que esto no sea así, solo que, en la mayoría de los casos, la decisión por encerrarse en un solo lenguaje musical, aunque sea el que les fue enseñado en la academia, es de los propios músicos, y esta regla se rompe cuando el alumno toma la decisión de tomar esa enseñanza musical, solo como la base para su propio desarrollo profesional. La educación musical puede limitar la creatividad en este sentido, pero la decisión de limitarse al desarrollo creativo es principalmente personal. Además de ello, retomamos el tema de los avances tecnológicos, en la actualidad, se puede escuchar música, casi de cualquier parte del mundo, según el interés del alumno, aspecto principal en el estudio de cualquier lenguaje musical.

De acuerdo a los resultados de este análisis, concluimos que los factores que intervienen, en el desarrollo evolutivo de la música basada en la improvisación son de carácter interno y externo: cultural, económico, exceso de información, y “mala competencia”; los factores internos son: la salud

física, compromiso, autoconfianza, autoconocimiento, autovaloración y aceptación del arte joven y generación de conciencia de trabajo en equipo; los factores interno-externo son: el correcto uso de los avances tecnológicos, la comprensión consiente del caos (entendido en la improvisación libre), la generación de públicos, y el uso del ruido como elemento del discurso musical.

Veremos que para que exista el desarrollo evolutivo natural en este tipo de música, se requiere primero de la aceptación cultural, es decir, se necesita que hayan pasado una sucesión de hechos que marquen un camino previo hacia este tipo de música, hecho que en la ciudad de Guanajuato se han dado satisfactoriamente, lo que nos indica que a nivel cultural, la aceptación y reconocimiento de este tipo de música está comenzando a darse satisfactoriamente, dando la pauta, a un desarrollo aún más avanzado de esta música. El factor económico, es un factor externo que afecta a nivel personal, es decir, en algunos casos, veremos que se prefiere hacer uso de la música para la obtención de remuneraciones económicas, lo que afecta de igual forma al desarrollo musical. El exceso de información se ve como un factor externo, que afecta a nivel personal, ya que puede llegar a ser distractorio, para los objetivos que se pretenden en la búsqueda del desarrollo evolutivo musical. La mala competencia, es uno de los elementos mencionados más comúnmente, pero como hemos mencionado es uno de los que menos afecten en la actualidad, ya que, haciendo uso adecuado de los factores internos, esta tiene poca relevancia en el desarrollo evolutivo musical. Salud física, compromiso, autoconocimiento y autovaloración, son factores internos, que influyen directamente en el desarrollo evolutivo musical, ya que, al ser factores, que el propio individuo puede ser capaz de controlar (a excepción de la salud física), dependerá de estos elementos, para que exista un avance musical significativo, al menos a nivel personal, lo que paralelamente, hará surgir otros factores, como la generación de públicos, y cambiar un poco factores culturales, aunado a la generación de conciencia de trabajo, hará de este un desarrollo colectivo, y la aceptación y valoración del arte joven, favorecerá a la construcción del propio desarrollo evolutivo personal, y a contrarrestar la “mala competencia”, ya que si se llega a apreciar este arte por profesionales de edades más avanzadas, el propio trabajo personal es retroalimentado por ideas más actuales que propician el desarrollo musical, y la creación acorde a cada temporalidad. La comprensión consiente del caos en la improvisación libre, favorece en cuanto, como espectador, se puede llegar a comprender determinado tipo de improvisación libre, y como improvisador, desarrollar la conciencia de entender este desorden dentro de su propio orden, para intervenir de forma adecuada en ese determinado desorden. El correcto uso de los avances tecnológicos, facilitaran la ruptura de la “mala competencia”, que viene a intervenir en un plano territorial, es decir, afecta en cuanto es usada en determinado territorio, pero el uso la tecnología, y medios de difusión ayuda a pasar de esa territorialidad a un plano cibernético, con amplitud mundial, lo que impulsa el desarrollo musical por estar en contacto casi con cualquier punto focal donde se desarrolla este tipo de música.

Así mismo, destaco que el análisis realizado, fue una aproximación al entendimiento del desarrollo evolutivo de la música basada en la improvisación, principalmente en la ciudad de Guanajuato, y como tal, se abarco, solo lo obtenido de los instrumentos de análisis de datos, propuestos en la metodología, haciendo trabajo de síntesis y retroalimentación con cada uno de ellos, para tener una perspectiva lo más amplia posible, de este fenómeno social. A pesar de ello en el desarrollo de la investigación se encontraron temas de interés, que por cuestiones de tiempo no pudieron ser desarrollados pero que pueden abrir otras líneas de generación del conocimiento, tales como:

Sucesos que pueden ser entendidos desde la neurociencia, y que se encuentran directamente relacionados con el proceso creativo en la actividad improvisatoria, tales como:

- Los procesos cognitivos en la improvisación, para comprender el proceso creativo en esta actividad.
- Los procesos precognitivos, en la actividad de la improvisación libre colectiva, para comprender el proceso creativo que está sujeto a la participación de dos o más personas.
- Los procesos neuronales de empatía, entre los músicos en la improvisación colectiva, ya que estos estudios existen solo para las artes escénicas y son estudiados entre el actor y el público.

Otros temas de interés, más directamente relacionados al arte musical:

- El uso del ruido como elemento discursivo en la composición musical, que puede ser entendido desde las actuales estéticas del error.
- El entendimiento de la improvisación libre, como forma de creación colectiva de la música actual.

Para finalizar, quiero externar mis agradecimientos al posgrado en Artes de la División de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guanajuato, y al apoyo económico del programa CONACYT, pues sin su correspondiente apoyo esta investigación no hubiera sido posible.

FUENTES DOCUMENTALES

BIBLIOGRAFÍA

- Herbert, Read. *Arte y sociedad*. Edicions 62 S. A., Provenza 278. Barcelona-8, 1969.
- Derbez, Alain. *El jazz en México. Datos para esta historia*. Editorial, Fondo de cultura económica, 2ª ed. México, 2012.
- Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. Editora, Esposa-Calpe. Argentina, S. A., 1950.
- Lincoln Collier, James. *Jazz. La canción de los Estados Unidos*. Editorial Diana, S. A. de C. V., 1995
- Giogia, Ted. *Historia del jazz*. Editorial Turner. 1998.
- Hemsey de Gainza, Violeta. *La improvisación musical*. Ricordi Americana S. A. E. C. Buenos Aires, 1983.
- Bailey, Derek. *La improvisación. Su naturaleza y ráctica en la música*. Ediciones Trea, 1980.
- Theodor W., Adorno. *Sobre la música*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- López Cano, Rubén. San Cristóbal Opazo, Úrsula. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo nacional para la cultura y las artes en México. Barcelona, 2014.
- Eco, Umberto. *La definición de arte*. Ed. Matínez Roca. Barcelona, 1970.
- J. Levitin, Daniel. *El cerebro musical. Seis canciones que explican la evolución humana*. Ed. Titivillus. 2008.
- Córdova Azuela, Omar Ignacio. *Formas de improvisación musical actuales. Recursos, técnicas y características de la improvisación musical libre*. Tesis para obtener grado de maestro en artes. 2015.

PÁGINAS WEB

- AJL. “10 años del sexteto de Jazz Afro Peruvian.” En AJL: Asociación del jazz de Lima. 20 de septiembre del 2015. Recuperado en: <http://jazzenlima.org/10-anos-del-sexteto-de-jazz-afroperuano/> (Consulta abril 2017)
- Filarmonía. “Entrevista a Gabriel Alegría” 8 jul, 2012. En *Radio Filarmonía 102.7*. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=Nfx8Y-EsieM> (Consulta abril 2017)
- Blanco, Edward. “Carrera Quinta: Carrera Quinta Big Band”. All about jazz. Recuperado en: <https://www.allaboutjazz.com/carrera-quinta-big-band-carrera-big-band-self-produced-review-by-edward-blanco.php> (Consulta 26 de abril del 2016.)
- Actual jazz. “Jazz contemporáneo. Actual jazz 2008/2017. El jazz en todas sus formas y estilos”. 18 de octubre del 2016. Recuperado en: <http://actualjazz.blogspot.mx/search/label/Actual%20Jazz> (Consulta Mayo 2017).
- Maristain, Mónica. “Creo en la música más que en la humanidad: Hernan Hecht, baterista”. Febrero 12 de 2015 – 12:05 am. <http://www.sinembargo.mx/12-02-2015/1247174> (Consulta Enero 2017)

“Natalio Sued”.
<http://www.realbookargentina.com/bio.php?IDCompositor=58&iframe=true&width=680&height=400> (Consulta Enero 2017)

Bonequi, Julian. “Vanguardia de jazz español en México”. Abril 3 2014.
<http://registromx.net/ws/?p=4480> (Consulta Enero 2017).

Alfonsín Rivero, Diego. “Alfonso Muñoz. Saxophonist”. Agosto 6, 2011.
<https://donmalfon.wordpress.com/> (Consulta Enero 2017).