

El jazz en México a mediados del siglo XX

Jazz in Mexico in the middle of the 20th century

por

Ramiro Hernández Romero

Universidad Nacional Autónoma de México, México

azrahero@yahoo.com.mx

El artículo estudia el jazz en México en las décadas de 1950 y 1960. Músicos, espacios de entretenimiento y consumidores de la música proliferaron en un período que llegó a denominarse como “época de oro del jazz en México”. El jazz se instituyó paralelamente con la industrialización y la cultura cosmopolita de origen estadounidense. Al mismo tiempo, nuevas relaciones sociales se manifestaron marcadas por el individualismo, propio de las urbes modernas. La música y el comportamiento social tendrían un lugar destacado en la capital, Ciudad de México, una de las ciudades más importantes del país, debido a su crecimiento económico y desarrollo social.

Palabras clave: México, jazz, rock and roll, existencialismo.

The article studies jazz in Mexico in the 1950s and 1960s. Musicians, entertainment spaces and consumers of music proliferated in a period that came to be known as the “Golden Age of Jazz in Mexico”. Jazz was instituted in parallel with the industrialization and cosmopolitan culture of American origin. At the same time, new social relations were manifested marked by individualism, typical of modern cities. Music and social behavior would take place in one of the most important cities in the country (Ciudad de Mexico) with economic growth and social development.

Keywords: Mexico, jazz, rock and roll, existentialism.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene como objeto examinar el jazz en México en las décadas de 1950 y 1960, período que llegó a denominarse como “época de oro del jazz en México”¹. Asimismo, se pretende recuperar la memoria histórica de una de las expresiones musicales más importantes de nuestro tiempo. En esos años, el jazz fue un repertorio musical habitual

¹ Esta afirmación proviene de las entrevistas que Alain Derbez hizo a algunos músicos, las que registró en su libro *El jazz en México. Datos para una historia*, en la edición de 2001. En la página 346, por ejemplo, habla del asunto cuando se lo pregunta al pianista veracruzano Juan José Calatayud. En la edición de 2012, la más reciente, con el título *El jazz en México. Datos para esta historia*, se mantiene dicha afirmación en las páginas 203 y 204. Lo pude constatar también, luego de las entrevistas que les hice personalmente a algunos músicos. El baterista Gonzalo González “Chalillo” afirmó lo siguiente cuando le pregunté si hubo un período de auge del jazz en México: “Sí, y había como dieciocho lugares de jazz. Duró como diez años, más o menos, y después poco a poco fueron cerrando porque entró muy fuerte la onda del rock and roll”. La afirmación: “época de oro del jazz en México”, registrada por Derbez, me llevó a profundizar en ese período, lo que tuvo como resultado el presente artículo.

en la Ciudad de México. El desarrollo del comercio mediático como la radio, el cine y las empresas grabadoras, generaron las condiciones para el surgimiento y expansión de gran cantidad de músicos que tocaban, entre otros estilos de música popular, el jazz. Del mismo modo, el aumento de la cantidad de gente que asistía a escuchar jazz y la gestación de un mercado masivo de la música de consumo también hizo posible su difusión.

Las relaciones de consumo se manifestaron en una cotidianeidad cada vez más amplia y profunda. Un sector pequeño burgués en ascenso y una música que se arraigaba cada vez más en las relaciones sociales, se establecieron como parte del nuevo proceso cultural. En breves líneas, observaremos los desarrollos del jazz en México a mediados del siglo XX, distinguiendo algunos rasgos que le dieron origen, para luego entrar en su expansión y declive.

I. EL JAZZ EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

Luego del fin de la guerra revolucionaria se inició en México un nuevo proceso de transformación social y político-económico ininterrumpido. Los nuevos grupos de poder (pertenecientes a la pequeña burguesía) se impusieron en el poder del Estado y modificaron las estructuras políticas, económicas, sociales y culturales del país, destacándose la promoción de una política nacional-desarrollista. Se estimuló la industrialización, abriéndose paso a una cultura ideológico-nacionalista. Un nuevo proyecto se implementó y dominó hasta los primeros años de la década de 1950; esto abrió y posibilitó las condiciones para la presencia de nuevas manifestaciones sociales. En lo cultural, el nacionalismo adquirió gran importancia. Desde 1910, luego de iniciarse la guerra revolucionaria, se permitieron nuevos cambios en la vida musical, iniciándose una “etapa prenatalista” (Malmström 2004: 16).

El período nacionalista musical, sin embargo, se dio entre fines de 1920 y los primeros años de 1950. Se distinguió, en parte, por el papel que jugaron la Orquesta Sinfónica de México y el compositor Carlos Chávez en la construcción de una identidad nacional musical apoyada por el Estado. Al mismo tiempo, figuró el influjo cultural cosmopolita y universalista que, en menor medida, tendió a penetrar paulatinamente en la sociedad mexicana; tal es el caso del jazz².

El crecimiento económico en la Ciudad de México (y en el resto del país) hizo posible la llegada de nuevos migrantes procedentes del campo, en busca de mayores y mejores empleos. Al mismo tiempo, el entretenimiento crecía a la par de la economía. Una mayor cantidad de población concentrada en la ciudad también había sido la oportunidad para el desarrollo de esta industria, pues cuanto más gente se aglutinaba en un solo espacio, más fácil y rápido permitía crear una nueva relación acorde a las nuevas condiciones para el consumo. La finalidad no solo era lucrar con las nuevas relaciones sociales, sino también mantener un mayor control de la población. El consumo y el control social eran los principales propósitos de los nuevos grupos para mantener su poder³. Nunca antes había habido tanta gente en un solo lugar. Los grupos de poder articulaban en el comercio mediático un orden social de acuerdo con su visión del mundo. Ya en la década de 1920, esta situación había llegado a un grado de desarrollo que continuó

² Luego lo serían el rock and roll y el blues.

³ Uso el término “control social” en el sentido adorniano. Sobre todo como es asumido en el texto titulado “Sobre el jazz”, publicado por primera vez por Theodor W. Adorno en 1937.

expandiéndose y ampliándose en las siguientes décadas, como en ningún otro momento de la historia de México.

El nuevo contexto mostró que el desarrollo industrial crecía mucho más rápido en la Ciudad de México que en el resto de las ciudades del país. Las transformaciones sociales dieron origen a una sociedad moderna, y generaron, entre otras cosas, nuevas formas de diversión. Al mismo tiempo, el individualismo empezó a introducirse progresivamente en casi todas las relaciones sociales de la sociedad mexicana. El entretenimiento individual de carácter masivo tomaba fuerza, rigiéndose, por un lado, por la cultura cosmopolita y universalista estadounidense, y por el otro, la que provenía del Caribe.

En este sentido, distinguiremos dos expresiones musicales. En primer lugar, la música afroantillana. Aunque esta se originó a fines del siglo XIX, tuvo su apogeo en las primeras décadas del siglo XX. En segundo lugar, tenemos la música estadounidense, la que se posicionó en la segunda década del siglo; entre sus manifestaciones se destacó el jazz. Dichas expresiones musicales proliferaron en el México posrevolucionario, y fueron parte del desarrollo cultural en el proceso de industrialización acaecido en las décadas posteriores.

Estas dos expresiones musicales, sin embargo, no convivieron de manera pacífica en la Ciudad de México, enfrentándose con la música nacionalista que impulsaban los nuevos grupos de poder político. Por el contrario, representaban ideologías encontradas. Durante casi toda la primera mitad del siglo XX la música de jazz sería rechazada por diversos grupos que se adherían o eran opositores al gobierno, yendo desde músicos hasta periodistas, algunos de ellos militantes del Partido Comunista Mexicano (PCM)⁴. El jazz formaba parte del proceso ideológico, político, económico, social y cultural que Bolívar Echeverría llamaría la “versión americana” de la modernidad (Echeverría 2011: 17), en este caso dirigido por Estados Unidos. Dicho proceso se había iniciado en México en el siglo anterior, y no era compatible con lo que pretendían construir algunos grupos locales; no obstante, estas situaciones también representaron las relaciones de fuerza contradictorias que se expresaron en aquel período histórico. La música afroantillana, en cambio, no vivió la misma experiencia. Esta no fue rechazada de manera tajante, e incluso se asimiló a las condiciones de la música regional del país que compartía también raíces africanas.

La migración de cubanos que arribaron a fines del siglo XIX (Moreno 1989: 237) y en las primeras décadas del siglo XX (Dallal 1982: 147), introdujeron la música afroantillana a México. La península de Yucatán y el puerto de Veracruz fueron los lugares en los que no solo vivieron los migrantes cubanos, sino donde se enraizó y desarrolló una nueva cultura musical. Luego, una ola de migración de músicos cubanos y mexicanos a la Ciudad de México permitió una mayor difusión de sus repertorios musicales. El nuevo escenario generó progresivamente una expansión, y en la década de 1930 se conformó un circuito de grupos y orquestas que se manifestó junto con la apertura de salones de baile y cabarets, donde asistían amplios sectores de la población, disfrutando de ritmos y bailes de moda del momento⁵.

⁴ En un artículo publicado por *Frente a Frente*, órgano de información de los artistas afiliados al PCM con el título “Los conjuntos sinfónicos y la situación de los músicos de abril”, se ilustró con una foto de una orquesta de jazz y se decía lo siguiente: “Vestidos de mamarrachos: jazzistas, gauchos, rumberos, etc. para halagar el gusto ramplón de la burguesía –aprovechados por funcionarios sin decoro para su política electoral– desvelados en cabarets ínfimos, luchan desesperadamente por la vida los talentos musicales de México”. Véase Hernández 1936: 15.

⁵ El primer salón se fundó a principios del siglo XX bajo el nombre de Salón Rojo; en 1920 el Salón México, en 1922 el Salón Colonia, y posteriormente Los Ángeles, La Playa, El Riviera, El Eslava, El Pirata y El Salón Azteca, entre otros.

En la tercera década del siglo XX la música que provenía de Estados Unidos adquirió mayor presencia. El éxito comercial de la banda de jazz estadounidense, Original Dixieland Jazz Band, formada por músicos blancos, tuvo un enorme impacto en el país. En ese contexto surgieron una gran cantidad de bandas de jazz que copiaron no solo su conformación, sino las interpretaciones musicales de gran popularidad en Estados Unidos. Entre los exponentes y orquestas que aquel novedoso ambiente se contaban Norman King⁶, Orquesta Escalante⁷, Orquesta Orbe⁸, Tacos Jazz Band, Velásquez-Moreno Jazz, Pennsylvania Orchestra, Merry Boy, The Black Orchestra, Maratón Novelity, Escalante Jazz Band, Torre Blanca Jazz Band, Jazz Band, Jazz Band Ottawa, Los Siete Locos del Jazz, Jazz Band México, La Radio Jazzers, Ángeles y su Jazz Band, México Jazz Band, Orquesta Hidalgo, Marimba Jazz Bandtípica, La Posien, La Principal, Jazz Band Jalisco, Orquesta Melodías Azules y La Carta Blanca (Jara 2001: 63). Los nuevos grupos musicales generaron un ambiente que, en la década de 1920, perfilaban la Ciudad de México con una imagen distinta, con un matiz de contradicción entre lo cosmopolita y lo nacional, dejando atrás la cultura porfiriana afrancesada del pasado, y que al mismo tiempo se relacionaba con la apertura al comercio mediático masivo, principalmente de origen estadounidense.

El México posrevolucionario contaba así, entre otras, con la música cosmopolita de dos regiones distintas que se habían adaptado a la cultura local. La presencia de la música de raíces afroantillanas, sin embargo, adquirió más presencia en México a principios del siglo XX. Es decir, los ritmos afroantillanos ya se habían destacado en el consumo ciudadano y cotidiano, mientras la estadounidense se manifestaba en menor grado; esto además de otros estilos de música popular de moda que también tuvieron presencia, como el vals y el blues. La música era también el campo de batalla⁹ entre dos grupos de poder que se disputaban el control político, económico y cultural: una de carácter nacionalista y otra cosmopolita. No obstante, había también músicos mexicanos que, en el contexto de una cantidad de interpretaciones musicales de carácter local, arreglaban o adaptaban la música estadounidense. Así, las modas musicales que provenían del exterior tenían presencia y popularidad, aunque en diferente grado.

La mayoría de los grupos y orquestas de música masiva antes mencionadas tocaban normalmente en los salones de baile y cabarets. Había otros lugares que gozaban de popularidad, como los teatros de revista, pero que aportaban poco o en menor medida a la difusión de esta música. Uno de los salones de baile de gran masividad fue el Salón Rojo (en las calles de Madero y Bolívar), que funcionó desde los primeros años del siglo XX y hasta bien entrada la década de 1960. El Salón México fue muy frecuentado por los amantes del baile, inaugurándose el 20 de abril de 1920 en la calle Pensador Mexicano. Llegó a ser popular no solo a nivel nacional sino internacional. Allí inició no solo a la práctica del danzón y las danzoneras, sino también a otras interpretaciones musicales como tango, pasodoble, polka, vals, foxtrot y charleston (Garrido 1974: 49). Por su parte El Salón Colonia se fundó el 15 de julio de 1922 (en la calle de Manuel M. Flores 33, en la Colonia¹⁰ Obrera).

⁶ Véase “Cabaret del Hotel Imperial”, *El universal ilustrado. Semanario artístico popular*, XI/540 (15 de septiembre, 1927), p. 80.

⁷ “Sociales”, *El nacional revolucionario*, III/289 (9 de marzo, 1930), p. 3.

⁸ Orquesta integrada por mujeres, que tocaba música afroantillana y estadounidense, lo que se conocía como fox-trot. Ver “Teatros”, *El universal ilustrado. Semanario artístico popular*, XVII/878 (8 de marzo, 1934), pp. 10 y 35.

⁹ Uso esta expresión en el sentido antagónico, cómo la utilizó el historiador Enzo Traverso, quien tituló su libro precisamente *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*.

¹⁰ En México el término “colonia” refiere a un fraccionamiento territorial de la Ciudad de México, es decir, a la división político-administrativa de un barrio o vecindario. El nacimiento de las colonias

Estos salones llegaron a ser muy atractivos. A los turistas nacionales y extranjeros les resultó casi obligado visitar estos lugares (González 1990: 81). El compositor estadounidense Aaron Copland, luego de visitar el Salón México, le dedicó una composición con el mismo nombre, llevándolo a introducir en su producción musical melodías populares mexicanas que se tocaron poco después en los salones de baile.

Además, la presencia de empresas grabadoras estadounidenses instaladas en México dio un nuevo impulso al comercio mediático. Una de las primeras empresas fue RCA Víctor, la que fundó oficialmente en 1935 una planta en la Ciudad de México; sin embargo, desde principios de siglo la multinacional había instalado una filial allí. De la misma manera hubo otras grabadoras, como Okeh Records, que sostuvieron la industria de la música grabada.

La existencia de compañías grabadoras permitió la masificación de la música afroantillana y de la música popular de carácter local o regional desde los primeros años de 1930 y hasta bien entrada la década de 1960 (Moreno 1989: 236). Gran parte de la música grabada era consumida por las elites, pues tenían mayor poder adquisitivo, aunque a medida que se fueron reduciendo los costos de producción y los precios de los discos disminuían, se permitió que sectores populares tuvieran acceso a estos productos, lo que alcanzó luego a muchos rincones del país. Tras fundarse la radio comercial, se facilitó una nueva expansión y difusión de estos repertorios musicales, aunque de manera paulatina.

La ampliación y profundización del comercio mediático dio paso a un mayor control de la población mediante el consumo. Las nuevas relaciones sociales generadas por la radio instauraron formas culturales para el dominio por medio de la mente y el cuerpo, con la finalidad de garantizar el control social. En una sociedad que aglutinó grandes cantidades de población y que posibilitaba una crisis social si se salía de control, la radio fue un mecanismo eficaz de contención. Se gestó no solo una cultura radiofónica, sino también un medio por donde se transmitían los programas para la manipulación. La industria radial exigió además la producción de aparatos receptores, por donde se escuchaban dichos programas, dispositivos que luego se produjeron en masa. Todos los que poseían estos receptores escuchaban el mismo programa musical, recibiendo el mismo mensaje y los mismos códigos de conducta; además, la radio nos instruía cómo debíamos amar. Las nuevas relaciones de consumo obedecían no solo al surgimiento de una nueva mercancía para que el consumidor entrara en un mundo imaginario, sin preguntas y reflexión, sino también a un mayor control social que creció en el período posrevolucionario.

En la década de 1920 se fundaron las primeras radiodifusoras. El primer antecedente fue durante el gobierno de Álvaro Obregón, en el contexto de la Escuela de Minería la Feria Radioeléctrica, la misma por la que el entonces candidato Plutarco Elías Calles dirigió un mensaje al pueblo mexicano. Las empresas radiofónicas privadas, sin embargo, dominaron la industria de la radio. En 1925 existían dos radiodifusoras en el país, y a partir de 1929 se adaptaron las letras XE y XF. En 1930 nació la XEW, una de las radiodifusoras privadas y comerciales más poderosas del país:

La estación que con el tiempo ejerció una labor difusora y rectora del desarrollo del gusto de los oyentes, surgía con una conciencia casi imperialista de sus potencialidades. El discurso inaugural de la orgullosa "Voz de América Latina desde México" no dejaba lugar a dudas: "su alcance, claridad

tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX cuando avanzó la urbanización de la ciudad, el desarrollo industrial y crecimiento económico; la primera fue Colonia Juárez. En las primeras décadas del siglo XX nacieron nuevas colonias como Roma y Condesa, que fueron organizadas para la convivencia de las elites políticas, económicas y culturales; o la Colonia Obrera, para los sectores obreros, campesinos o inmigrantes empobrecidos del interior del país.

y transparencia le permitirían ser la fuerza impulsora de cultura más allá de nuestras fronteras”. [...] En el programa inaugural de la XEW participaron solo artistas de fama tan reconocida como Ortiz Tirado, el tenor Juan Arvizu, Josefina “Chaca” Aguilar, la Marimba Chiapaneca de los hermanos Foquez, la Orquesta Típica de Policía de Miguel Lerdo de Tejada, el compositor Jorge del Moral, Néstor Mesta Chaires, Ana María Fernández y Agustín Lara (Moreno 1989: 85).

La nueva radiodifusora invitó a una importante cantidad de intérpretes para su programación, yendo desde la canción ranchera, como el trío Tariácuri y el Trío Calavera, hasta compositores de la canción romántica, como Agustín Lara o Gonzalo Curiel.

En aquel entonces mucha gente veía en la Ciudad de México un mejor nivel de vida. En ese sentido, los músicos de provincia buscaron en la XEW una oportunidad de encontrar un empleo. Algunos que lograron insertarse consiguieron fama, otros que fueron excluidos vagaron por las calles de la ciudad en busca de un medio para sobrevivir.

La XEQ fue otra de las empresas radiodifusoras importantes de aquella época, iniciando sus actividades en 1938. En su programación incluyó a una gran variedad de intérpretes de la música popular, incluyendo entre otros a Juancito López, Sergio de Karlo (de nacionalidad cubana), Lola Cárdenas, y la pianista y compositora Consuelo Velázquez. La industria radiofónica permitió entonces la consolidación del espectáculo musical que proyectó a una gran cantidad de músicos, entre los que se encontraban orquestas, grupos, tríos y cantantes, entre otros.

II. EL JAZZ A MEDIADOS DEL SIGLO XX

Un grupo de intérpretes y compositores que trabajaron para la radio fundaron sus propias orquestas. De los músicos que las integraron, algunos crearían después pequeños grupos de jazz conocidos como “combos”. Otros tenían experiencia en grupos de música regional o en agrupaciones de música afroantillana, sin pasar por aquellas orquestas. Por otra parte, cierto número de músicos y compositores de la época procedían de la pequeña burguesía (Iturriaga 1994: 67). Agustín Lara, quien tenía este origen social, inició su actividad dentro de las modas musicales a partir de 1928. Se le consideró un “gran intérprete” y compositor de la música popular (Garrido 1974: 64); al tiempo que sus creaciones evidenciaban la influencia de la música afroantillana y estadounidense. En la orquesta de Agustín Lara, de la que luego se formaron grupos de jazz a partir de la década de 1950, se encontraba el trompetista Cecilio “Chilo” Morán, originario de Concordia, Sinaloa.

Otros compositores, intérpretes y directores de orquesta fueron Luis Arcaraz y Gonzalo Curiel. La primera noticia acerca de sus actividades musicales fue en el Teatro Principal, en 1931¹¹. En estas orquestas tocaron músicos como el pianista Mario Patrón, el contrabajista Víctor Ruiz Pasos, los saxofonistas Héctor Hallal “El Árabe” y Tomás “La Negra” Rodríguez, los bateristas Fortino “Tino” Contreras y Salvador Agüero, y los trompetistas Cecilio “Chilo” Morán y Lupe López. Otro compositor, arreglista y director de orquesta fue Pablo Beltrán Ruiz; en su orquesta había músicos que luego serían intérpretes de jazz.

En un ambiente marcado por la inestabilidad laboral, los músicos estaban obligados a cambiarse regularmente de orquesta. La causa principal fue que su actividad laboral no

¹¹ El Teatro Principal funcionó durante ciento setenta y seis años. El primer conde de Revillagigedo, Juan Francisco Güemes y Horcasitas, lo fundó en la segunda mitad del siglo XVIII. A fines del siglo XIX y los primeros años del siglo XX desfilaron un sinfín de artistas de teatro, revistas y danzoneras. Asistía gente de la elite porfiriana y posrevolucionaria como políticos, generales, caudillos e intelectuales. Su cierre se debió al fuego que acabó con el inmueble el 1 de marzo de 1931; véase Flores 2006: 89.

era bien remunerada. Además, algunos vieron con mayor interés la música que más les gustaba. Es decir, el jazz de mediados de siglo proliferó debido a lo poco que prometían las grandes orquestas, y porque este género les resultaba mucho más interesante en el aspecto musical. El jazz también floreció porque a partir de la década de 1950 las orquestas de música afroantillana entraron en un período de decadencia.

Los músicos de jazz de los años cincuenta se distanciaron en gran medida de la generación anterior. El formato de gran orquesta perdió interés, y se tendieron a organizar grupos pequeños. Además, el jazz había cambiado, ya no era lo que se tocaba entre 1920 y 1940; ahora era más refinado y se dirigía a un público mucho más selectivo.

Aunque la música de raíces afroantillanas estaba en decadencia, en 1948 el mambo se impuso en la realidad social y cultural del país. Dámaso Pérez Prado le dio un nuevo sentido, no para beneficio de un grupo social, que de alguna forma proveyó los elementos para su creación, sino para satisfacer al mercado de la música (Gómez 1977: 52). El mambo en parte estaba dirigido al control social mediante el consumo, distinguiéndose por ser un estilo musical sin mayor carácter cualitativo. Desde un inicio fue concebido también a partir de un planteamiento empresarial, preparado para ser vendido, siendo parte de una estrategia ideológico-cultural. Era mínimo su valor en cuanto a originalidad y aporte, pues sus raíces provenían de la música afroantillana que ya se practicaba en el país hacía décadas. Además, promovió una música y un baile que incomodó a las elites conservadoras por su carácter supuestamente “morboso”.

Esta música nació en Ciudad de México, estando dirigida al entretenimiento masivo. Así, la música sería también un medio para el control social, pues el pueblo escuchaba y bailaba música siguiendo ciertos patrones culturales que todos consumían y reproducían de la misma manera, donde nadie se salía de esa norma. Esta música fue uno de los productos que reflejaba cómo se estaba perfilando la sociedad mexicana. Luego el mambo se difundió en el interior del país y se exportó a otras partes del mundo.

Dámaso Pérez Prado organizó una enorme orquesta con la que dio múltiples presentaciones. La intención claramente comercial del mambo le permitió contratar a grandes músicos con larga experiencia profesional. En dicha orquesta tocaron el saxofonista Cuco Valtierra, el baterista Richard Lemus y el trompetista Lupe López.

La decadencia de las orquestas se profundizó a lo largo de la década de 1950. La nueva realidad se interpretó como “destropicalización” (Moreno 1989: 238), y mostró, como toda moda construida bajo artífices superficiales, la decadencia estrepitosa de una mercancía musical. El nuevo contexto musical se debió también a cuatro aspectos generales que influyeron directa o indirectamente. En primer lugar, el proyecto nacionalista impulsado por el Estado posrevolucionario tendió a ser menos creíble. Las nuevas generaciones ya no se identificaban con el proyecto del Estado y tendieron a ver otras realidades, muchas de estas provenían del exterior. Al mismo tiempo, el advenimiento de la cultura estadounidense tendió a imponerse con mayor fuerza y las orquestas de música afroantillana se fueron debilitando.

En segundo lugar, grupos y orquestas estadounidenses de jazz que llegaban a México tuvieron un enorme impacto en el ambiente musical local, cada vez más interesado en ver lo nuevo y lo moderno. En tercer lugar, muchos músicos mexicanos recibieron la influencia de los grupos de jazz del país vecino cuando tocaban regularmente en algunos bares de las ciudades fronterizas norteamericanas. En Ciudad Juárez se dieron habitualmente encuentros entre músicos mexicanos y estadounidenses, lo que permitió un mayor acercamiento a las nuevas formas de hacer jazz. Por último, en la Ciudad de México, la mayoría de las orquestas abandonaron el repertorio de la música afroantillana y optaron por un cambio; de compositores estadounidenses utilizaron repertorios de música impresa, la que se había expandido desde hacía algunas décadas teniendo gran impacto

en el contexto musical de las décadas de 1950 y 1960. La influencia estadounidense, por tanto, ejerció en los músicos mexicanos un mayor interés que se manifestó en el jazz. De vez en cuando los músicos locales empezaban a reunirse en distintas partes de la ciudad para organizar algunas sesiones jazzísticas, en las que tocaban algunas composiciones de popularidad en Estados Unidos.

A la Asociación Mexicana de Periodistas de Radio y Televisión (AMPRYT), fundada en 1953, pertenecían algunos periodistas que se interesaron en apoyar y difundir la actividad de los músicos de jazz en la Ciudad de México. No obstante, el periodista Roberto Ayala desde fines de la década de 1940 ya transmitía programas de jazz en los que invitaba a algunos músicos a tocar en vivo en la radiodifusora XEX. Luego, ya fundada la AMPRYT, el periodista Mario Jorge Didona financió otros encuentros en la XEQ, invitando a grupos de jazz a tocar en "Paso a la Música", entre 1953 y 1954 (Derbez 2001: 352).

Al mismo tiempo, los cabarets serían también los espacios para la presentación de sesiones jazzísticas. En el Waikiki (que se ubicaba en la Avenida Paseo de la Reforma), se presentaron algunas, antes de ser clausurado por el regente Ernesto Peralta Uruchurtu. El establecimiento vivió un período de esplendor entre 1935 y 1955, y en su última etapa de vida algunos músicos de jazz tocaron allí.

Asimismo, en la segunda mitad de la década de 1950 aparecieron los primeros espacios dedicados especialmente al jazz. El baterista Salvador Agüero afirmaba que el primer bar de jazz fue el Yuma, en la calle Amberes de la Zona Rosa, siendo fundado y administrado por los hermanos Fábregas. La Zona Rosa, que recién se había inaugurado en 1950 era, al igual que el jazz, representante de aquella cultura moderna que admiraba parte de la sociedad mexicana de Ciudad de México. En diciembre de 1956 comenzó sus actividades el Jazz-Bar, en la Colonia Condesa. Esta era una colonia conocida por su extravagancia cultural y elitista, donde vivía la pequeña burguesía que se reunía a tomar alguna bebida y escuchar jazz. La fundación y administración del lugar corrió a cargo del músico y también empresario Genaro Morán, padre del trompetista Cecilio "Chilo" Morán.

La mayoría de los bares de jazz eran frecuentados por estudiantes universitarios, la elite intelectual y burócratas. Insistamos que, en este período, la pequeña burguesía era la que se sentía atraída por los bares, así como de la música de jazz. El jazz que se producía o reproducía a mediados de siglo, mostraba afinidad con la visión política, social y cultural de esta elite, reflejando la fractura cultural de la sociedad mexicana, es decir, la desigualdad entre privilegiados y excluidos, pero sobre todo como un producto destinado a privilegiados. Muchas veces la elite cultural se interesaba por lo externo, rechazando lo propio o siendo ciega ante él.

Al final de la década de 1950 los bares de jazz crecieron; según los músicos, había más de veinte establecimientos activos. Esto fue lo que consideraron como la época de oro del jazz en México. Un nuevo contexto favorable a los músicos de jazz permitió no solo su desarrollo musical, sino que condujo a tener una mayor actividad laboral. El contrabajista veracruzano Víctor Ruiz Pasos, afirmó que eran muy solicitados, laborando todos los días, y la mayoría de las veces pasando de un bar a otro en una misma noche. Es decir, los músicos de jazz no daban abasto para satisfacer la demanda de un público al que le atraía el jazz.

El Riguz-Bar, en la Avenida Insurgentes Sur, fue uno de los establecimientos más concurridos, activo desde fines de los años cincuenta hasta mediados de los sesenta. Los músicos de jazz llamaban la atención de los asistentes a este local, así como de grupos o solistas que supuestamente hacían rock, como el caso de César Costa, un cantante ideado por los empresarios de la música comercial, con el objeto de representar a una juventud aparentemente "rebelde", pero cuya finalidad era cooptar la movilización social juvenil que se dio por medio de la música. La gente que asistía al lugar, los músicos de jazz que

tocaron allí y su experiencia, es recordada con gran nostalgia por los músicos entrevistados. El ambiente era, según ellos, atractivo y ameno. El diálogo entre los músicos, empresarios y público era “cordial”¹². Al menos eso era lo que recordaban.

En los bares los músicos de jazz tocaban regularmente composiciones norteamericanas que habían sido populares en Estados Unidos; eran las más solicitadas por los asistentes. Con el paso del tiempo comenzaron a presentar sus propias composiciones. Al mismo tiempo, fueron interpretando piezas de músicos mexicanos de gran masividad en el país, como del pianista veracruzano Mario Ruiz Armengol, primo de Víctor Ruiz Pasos.

En este contexto, el jazz y los músicos adquirieron un papel importante en el entretenimiento en Ciudad de México. Muy pronto, a los periodistas les interesó organizar festivales de jazz, organizando uno en 1956. La información de la época menciona poco del evento, por ejemplo, no se indica quiénes participaron ni el lugar en el que se llevó a cabo el festival. Los articulistas de *Cine Mundial*, en ese caso, refieren generalidades sin dar detalles; parece que pasó casi inadvertido. Sin embargo, esto no sucedería después, ya que los festivales que siguieron tuvieron mayor cobertura mediática, dándose a conocer los organizadores y a los músicos que participaron.

En 1959 los periodistas José Luis Durán y Jaime Pericás organizaron lo que llamaron el “Primer Festival Nacional de Jazz”, en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). A partir de entonces lo promovieron durante algunos años, y en 1964 lo presentaron en el Teatro de los Insurgentes (Malacara, 2005: 85). Sin embargo, fallas en la administración ocasionaron que una parte de los músicos se ausentara del festival de 1965. Según el baterista Salvador Agüero, los conflictos se debieron a la falta de pago a los músicos. Esto generó, en parte, la caída de los festivales. Hubo una versión en 1966, pero la crisis (o más bien la falta de credibilidad) reflejó el declive por la que atravesaron los festivales.

En estos festivales se dio espacio a las nuevas generaciones de músicos de jazz. El Grupo 3.1416 dirigido en aquel entonces por el pianista Juan José Calatayud (e integrado por el baterista Freddy Marichal y el bajista Fernando Sánchez Madrid), fue presentado como una novedad en el Festival Nacional de Jazz de 1964. Aquella agrupación reflejaba la influencia del jazz estadounidense contemporáneo, interpretando algunas composiciones que derivaban del *cool jazz*. Paralelamente, Calatayud asimiló el jazz con la música clásica, evidenciando en el grupo su formación musical clásica y académica.

En este contexto también se realizó una de las primeras grabaciones de jazz en México¹³. En marzo de 1954 fue publicado el disco *Jazz en México*, producido por el periodista Roberto Ayala y grabado por la compañía Orfeón (Malacara 2005: 209). En la portada se registran los nombres de los músicos que participaron: el Trío de Mario Patrón, el Cuarteto de César Molina, el Cuarteto de Héctor Hallal y la Orquesta de Estrellas. Es admisible destacar que el interés por grabar provino de los periodistas y no de las compañías grabadoras. En realidad, pocos músicos pudieron grabar de manera regular. Algunos buscaron apoyo en instituciones dedicadas a la cultura, o con sus propios recursos consiguieron publicar algunos discos.

Al mismo tiempo, el jazz en México de mediados de siglo no se dio de manera pacífica, sino en medio de conflictos y transformaciones político-culturales. La influencia del rock and roll afectó la continuidad del jazz y la música afroantillana. En 1955 el éxito comercial de Bill Haley y sus Cometas tuvo un tremendo impacto en la vida musical

¹² Afirmación que sostuvieron en entrevista los músicos Gonzalo González, “Tino” Contreras y Freddy Marichal.

¹³ Según Antonio Malacara, la primera grabación del jazz en México fue realizada por la Orquesta de Luis Arcaraz en 1948 con el título *Cita para bailar*. Véase Malacara 2005: 7.

mexicana. Las orquestas que dominaban el circuito adaptaron este nuevo repertorio que, inicialmente se concibió como moda, siendo acogido por orquestas como las de Luis Arcaraz y Agustín Lara.

Entre 1957 y 1958 surgieron los primeros grupos juveniles de rock and roll. Su advenimiento afectó directamente la labor de las orquestas y a los músicos de jazz, pues los empresarios del comercio mediático comenzaron a contratar con mayor regularidad a los exponentes del rock and roll. Según ellos eran más rentables, pues eran agrupaciones de cuatro o cinco miembros, aunque su aporte en lo musical fuese mínimo. Aquel fue el pretexto ideal para que los empresarios pudieran reducir costos en la presentación de conciertos o espectáculos. Sin contratos y con menos espacios para tocar, gran parte de las orquestas terminaron desintegrándose; otras sobrevivieron adaptándose a las nuevas condiciones. Al mismo tiempo algunos músicos de orquestas se dedicaron por completo al jazz¹⁴, aunque el nuevo contexto no aseguraba la expansión de este género.

Algunos músicos optaron por las modas musicales, mientras que otros adoptaron el rock and roll para sobrevivir. Mario Patrón y Gloria Ríos desde la segunda mitad de la década de 1950 hacían rock and roll, siendo quizás los primeros en interpretar esta música cuando todavía no estaba en su apogeo en México. En sus interpretaciones, sin embargo, se destacaba la influencia del jazz (Rublo 2007: 65).

Los músicos de jazz aprovecharon la coyuntura musical juvenil para practicar la música que más les gustaba hacer, sin dejar de ver con desprecio no solo a los grupos de rock and roll, sino a todo lo que le rodeaba. Víctor Ruiz Pasos afirmó:

Yo tengo malos recuerdos del rock. En esa época trabajaba con las grandes orquestas. No nada más yo, sino muchos otros músicos: dieciocho o veinte personas que formábamos una orquesta. Costaba mucho dinero tener los servicios de una agrupación. Pero viene un grupo cualquiera, de cuatro muchachos jóvenes en una disparidad de situaciones sociales a cambiar el ambiente. Porque los que trabajábamos en las orquestas éramos gente casada, con hijos, que teníamos obligación. Estos jóvenes, como toda esta gente que comenzó ahí, eran estudiantes. Comenzaron con una guitarra eléctrica, un bajo eléctrico, una batería, un piano, y con poco dinero les daban oportunidad de tocar. Esos grupitos vinieron a desbancar a las orquestas grandes, porque era más económico pagar cuatrocientos pesos a un grupo para que te haga música, que pagar cien pesos por músico de orquesta. Dos mil pesos a cuatrocientos. Se preguntaban: ¿le voy a pagar a la orquesta dos mil? ¡No!, mejor cuatrocientos a los grupos de rock.

Por otra parte, el desarrollo del jazz en México no se concibe sin la participación del cine. Las nuevas relaciones sociales que se imponían en el país se distinguieron por una creciente individualidad que se ligaba al consumo. El cine promovió, en parte, esas relaciones. La considerable influencia del comportamiento social que provenía del país vecino del norte se traspasó lentamente a la sociedad mexicana. Es preciso insistir que los dispositivos culturales del comercio mediático se manifestaron no solo mediante el cine, sino también por la radio, la televisión e incluso en la música, como fue el caso del jazz.

La individualidad, sin embargo, se expresó junto con otra relación que, en el caso del jazz, estuvo asociada al momento de interpretarse, es decir, en el hecho que uno de los distintivos del jazz es la relación entre individualidad y colectividad al momento de presentarse en el escenario. En un primer momento la interpretación se daba en conjunto. Los lineamientos del grupo que tocaba sobre el escenario eran fijados en conjunto, y se ejecutaban más o menos del mismo modo todos los días. Con el tiempo y bajo un mundo

¹⁴ Víctor Ruiz Pasos fundó el Quinteto Fantasía en 1959, con Salvador Agüero, Luis González, Roberto Velásquez y Nicolás Martínez.

en constante transformación, se modificó el modo de ejecución. El individualismo ahora ejerció una actitud importante, o en ocasiones se coordinaba con lo colectivo. Destaca entonces el “solo” de jazz, que posibilitó y profundizó la improvisación jazzística. Esta cualidad tendió a darse en lo que hoy se denomina jazz moderno. En ocasiones fue una música altamente improvisada y dominada por los solos. En otras desistió de serlo, pero sin dejar completamente la individualidad. La individualización/colectivización en el jazz empezó a manifestarse de manera creciente en ese período, y se volvió una práctica común¹⁵.

En ese sentido, el cine no solo tenía la intención de difundir las nuevas relaciones individuales, sino también, entre otras cosas, funcionó como un mecanismo del control social que se manifestó ideológica y culturalmente. Es decir, el aspecto psicosocial promovió una forma de actuar y de pensar. El cine, la música y la radio fueron medios de difusión de la nueva realidad que se imponía, en el que el jazz fue parte. Los músicos que se integraron al jazz asimilaron y reprodujeron nuevas normas sociales y culturales que en el pasado reciente eran ajenas a las relaciones sociales del país. Aquello no dejaba de ser otra manifestación del mundo moderno que adoptaba la sociedad mexicana. En ese sentido, una parte de los músicos de jazz que participaba indirectamente en el comercio mediático no estaban exentos de involucrarse en algunas grabaciones cinematográficas. Algunos ejemplos de esto son: el primero, Mario Patrón y Gloria Ríos interpretando algunas escenas musicales de rock and roll en la película *Juventud desenfrenada*, en donde se distinguían elementos del jazz. En el segundo ejemplo, Mario Patrón, Pablo Jaimes y Gonzalo Curiel componen música de rock and roll, con la dirección y los arreglos de Juan García Esquivel para la cinta *La locura del rock and roll*. Gloria Ríos y el cuarteto de Mario Patrón participaron en algunas escenas.

La película *Juventud desenfrenada*, luego de presentarse en las salas de cine, generó un gran escándalo en la sociedad mexicana. En una escena, Aída Araceli mostró su cuerpo semidesnudo, lo que escandalizó a los sectores conservadores y castrenses. Los cuerpos semidesnudos eran mal vistos; cualquier exposición, aunque fuera mínima, era duramente atacada. Los medios de comunicación tomaron posición en esto. La prensa escrita, en la mayoría de los casos, se manifestaba contra todo lo que rompía con los cánones de las buenas costumbres y la decencia. Lo contradictorio es que los que se mostraban supuestamente críticos, eran precisamente del mismo grupo social que promovían los desnudos o semidesnudos. La prensa mexicana y en parte los productores de cine caían en constantes contradicciones. Por un lado, se veían obligados a criticar lo que ellos mismos difundían para acomodarse a la política conservadora del gobierno federal y la regencia de la Ciudad de México, y por el otro, trataban de adaptarse a esa cultura que los estadounidenses venían desarrollando desde hacía años. La prensa, por ejemplo, se sentía atraída o veía con gran estímulo los cambios que sucedían en aquel país; en parte porque era una creación mercantil, que a su vez formaba consumidores y por tanto generaba ganancias. Así, los grupos tradicionales y conservadores de la sociedad mexicana se mostraban contradictorios y ambiguos en el discurso y en la práctica.

¹⁵ En entrevista con el baterista Salvador Agüero, comenta que el solo de jazz era común en las décadas de 1950 y 1960. Sin embargo, era crítico de esta forma de hacer música, pues había un grupo de bateristas, integrado entre otros por “Tino” Contreras y Richard Lemus, que, en lugar de hacer jazz, se dedicaban a hacer shows. Dice Agüero: “Ellos no tocaban jazz, sino que se ponían a hacer shows o solos de batería para llamar la atención. En aquel entonces había un conflicto entre bateristas para mostrar quién tocaba mejor. Acostumbraron a la gente a este tipo de shows. Estaba de moda la película *El hombre del brazo de oro*, y con ese tema de la película hacían solos de batería, pero hartaron a la gente con todo eso”.

Otro elemento que modificó el panorama musical se relaciona con la política del regente de la Ciudad de México. En 1952 asumió la presidencia el conservador Adolfo Ruiz Cortines, quien nombró en la regencia a un personaje quizá aún más conservador que él, Ernesto Peralta Uruchurtu. Luego de asumir, el nuevo regente siguió la misma línea ideológica que su Presidente. Es importante destacar que en aquella época había sido invitado por el Partido Acción Nacional (PAN) para formar parte de sus filas, debido a que se asemejaba a su programa político, es decir, de orientación tradicional y conservadora. Ernesto Peralta Uruchurtu en su vida política como regente defendió la honestidad, la decencia y la moralidad.

El poder político del nuevo regente no se concebía sin el apoyo y legitimidad que le dio la elite pequenoburguesa y conservadora de Ciudad de México para poder llevar a cabo rígidas normas de moralidad (Davis 1999: 183-196). Durante toda su gestión arremetió contra teatros y periódicos, prohibió besarse en público, así como las escenas de desnudos en los filmes, controlando además las actividades de los centros nocturnos. La política conservadora de Peralta Uruchurtu contrastó con el proyecto de industrialización de la ciudad, en donde su intención era equipararla con las más modernas del mundo.

En 1955, luego de un largo proceso de hostigamiento y represión, cerró el cabaret Waikikí, lugar donde tocaban regularmente orquestas. Poco antes de que fuera cerrado, se presentaban allí algunos grupos de jazz. El cierre fue un reflejo del nuevo contexto político en el ambiente ciudadano y nocturno de Ciudad de México, que funcionó durante años. En el caso del Waikikí, se terminó frustrando las actividades que realizara a lo largo de dos décadas. En septiembre de 1959 Peralta Uruchurtu ordenó que todos los centros nocturnos cerraran al llegar la medianoche, y que se dejara de servir bebida una hora antes del cierre. Frente a la nueva medida, músicos y empresarios se encontraron en medio de dificultades. La vida nocturna de repente quedaba bajo estricta vigilancia gubernamental, y algunos pequeños empresarios se vieron forzados a cerrar. Al mismo tiempo la actividad laboral de los músicos de orquesta, así como de pequeños grupos de jazz, se tornó más difícil.

El contexto internacional también tuvo una dura repercusión en el ambiente musical local. A mediados del siglo XX el pesimismo que circulaba en casi todo el mundo tuvo cierta influencia en México. Esto generó, entre otras cuestiones, efectos en la población. Por un lado, las dos guerras mundiales en Europa y la guerra de Corea tendrían repercusiones locales. Por el otro, la rigidez de una sociedad dominada por los grupos de poder conservadores provocó gran desconcierto e incertidumbre. Estos grupos eran sumamente intolerantes con la juventud, la que buscaba reivindicarse social y políticamente. Al defender a toda costa la sociedad de las buenas costumbres y al reprimir todo aquello que se salía de sus normas, las consecuencias fueron varias y gran parte del mundo occidental se encontró en medio de una atmósfera de preocupación y pesimismo. Surgió entonces la filosofía existencialista, como una crítica a la sociedad capitalista. Jean Paul Sartre fue uno de sus teóricos, quien había participado en la resistencia contra la ocupación alemana en su país; otro fue Albert Camus. Aunque la filosofía existencialista tuvo sus raíces en los filósofos europeos de fines del siglo XIX y la primera mitad del siguiente, así como Nietzsche y Heidegger, el pensamiento existencialista surgió en Francia y luego tuvo una marcada influencia en otras partes del mundo. Como fue el caso de América Latina.

En México a principios de la década de 1950 una elite intelectual abrazó el existencialismo con entusiasmo. Entre estos se encontraba Jorge Portilla, Joaquín Sánchez MacGregor, Leopoldo Zea, Manuel Cabrera y Luis Villoro (Agustín 2004b: 129). Luego, algunos de estos formaron el grupo Hiperión, un colectivo de jóvenes profesores y alumnos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), formados bajo la instrucción del filósofo José Gaos, la fenomenología, el existencialismo y el historicismo de José Ortega y

Gasset. Sus investigaciones se centraron en los estudios del ser mexicano desde el punto de vista del existencialismo (Hurtado 2006: IX-XL).

A fines de la misma década la juventud de Ciudad de México y de algunas otras ciudades del país dio un nuevo giro al existencialismo, adaptándolo como un medio para manifestarse, lo que con el tiempo llegó a denominarse “contracultura”, es decir, un medio de resistencia a la cultura oficial o institucional. La contracultura no solo se dio por medio del movimiento existencialista, pues abarcó otros aspectos como el rock and roll y el movimiento beat. Los jóvenes existencialistas, en tanto, pertenecían a la pequeña burguesía y otros sectores menos privilegiados. Vestían ropa oscura o negra y suéter con cuello de tortuga, su expresión corporal manifestaba aburrimiento, depresión, sensibilidad e insatisfacción. Al mismo tiempo rechazaba las condiciones de incertidumbre que se vivían (Agustín 2004a: 203-205).

En ese contexto aparecieron los llamados cafés existencialistas o cafés de jazz. Eran lugares pequeños y oscuros, regularmente frecuentados por los jóvenes existencialistas. Se tomaba café, se oía jazz y en ocasiones se leía poesía, aprovechando el intertanto la presentación de un grupo de jazz y otro. La apertura de estos nuevos lugares permitió la labor de los músicos de jazz, aunque en un horario más reducido, pues el servicio era de 18 a 23 horas y la asistencia era menor, en comparación con los bares de jazz. Antes del decreto del regente, estos no tenían ningún límite de horario, comenzando el servicio en la tarde y cerrando al amanecer.

Los primeros cafés existencialistas que aparecieron en Ciudad de México fueron El Gato Rojo, La Rana Sabia, Acuario, y El Sótano. El baterista y pianista Fredy Marichal recordaba lo siguiente:

De los cafés cantantes que recuerdo había uno que se llamaba El Chafarelo, estaba sobre la calle de Oaxaca, cerca de la Avenida Insurgentes. Otros eran el Colo Colo, el Harly, este estaba en Coyoacán; también El Quinqué. Había un café, que era como un café-bar, se llamaba Russell, lo fundó un representante de la música. El Sakura perteneció un tiempo a Juan José Calatayud. En este lugar nos presentábamos el Grupo 3.1416. Y muchos otros cafés que había en aquella época.

A principios de la década de 1960 las nuevas condiciones sociales, políticas y culturales de Ciudad de México repercutieron en el contexto jazzístico. El jazz comenzó a verse de distinta manera. Al mismo tiempo, fue aceptado en los nuevos espacios dedicados a lo que llamaron “cultura”, dejando de considerarse al jazz como una música de la vida nocturna, siendo ahora aceptada por las elites y empezando a ser recibida en dichos espacios. Este proceso se había iniciado algunos años antes, pero ahora se manifestaba con mayor frecuencia. Los festivales de jazz en la UNAM, y en otros lugares tanto públicos como privados, contribuyeron a cambiar la idea de lo que había sido el jazz hasta el momento. Esto permitió que el género fuera valorado por su cualidad cultural en la vida social contemporánea. Es preciso destacar que la influencia exterior, que iba en el mismo sentido, había contribuido también a que el jazz fuera visto de distinta manera.

Asimismo, el Sindicato Único de Trabajadores de la Música (SUTM), que desde 1939 se había afiliado a la Confederación de Trabajadores de México (CTM), no había apoyado a los músicos de jazz, según comentó el contrabajista Víctor Ruiz Pasos, luego afiliado a ese sindicato. De este modo, el proceso por el que se generó un auge del jazz en Ciudad de México a mediados de siglo careció de la ayuda de las instituciones del Estado. La prensa de la época, sin embargo, hacía creer que el sindicato había estado muy interesado en impulsar a los músicos que se dedicaban al jazz, mencionando la participación del SUTM en la actividad laboral de los músicos de jazz. En 1960 se publicó un supuesto acuerdo

que habrían tenido el director del Teatro del Músico y el SUTM para la presentación de espectáculos de jazz. Aunque no existen registros de estos conciertos, sí se puede constatar la realización de algunos eventos culturales luego de que el intelectual conservador Juan Vicente Melo asumiera la dirección de conciertos en la Casa de Lago a partir de 1961 (Agustín 2004a: 205). Entonces se organizaron, entre otras actividades, presentaciones de jazz (Melo 1994: 189) y obras teatrales. Incluso los músicos fusionaron el jazz con el teatro. La fusión entre jazz y teatro fue uno de los primeros experimentos que se dieron en esta época, y representó una nueva realidad para el jazz. Juan López Moctezuma coordinó los conciertos, presentando además programas de jazz como “Jazz en la Cultura” y “Panorama del Jazz” en Radio UNAM, los que se emitían desde principios de la década de 1960.

En 1960 se instituyó la Asociación Mexicana de Música Moderna¹⁶. Luego, Sergio Guerrero, Roberto Morales y Mario Shapiro, funcionarios de esta asociación, apoyaron a los músicos de jazz. El 9 de enero de ese año organizaron varios conciertos en el Auditorio Nacional. Aunque estaban destinados a las modas musicales, invitaron a algunos grupos de jazz, participando en aquella ocasión los grupos de Chucho Zarzosa, “Chilo” Morán y Richard Lemus. Luego se organizaron un par de conciertos para exponentes del jazz estadounidense en el Palacio de Bellas Artes, como Stan Kenton y Charlie Byrd.

El 26 de enero de 1962, Mario Shapiro, Enrique S. Gual (gerente del Patronato de la Orquesta Sinfónica Nacional) y Luis Herrera de la Fuente (director de la Orquesta Sinfónica), organizaron lo que llamaron el primer concierto de jazz¹⁷ en el Palacio de Bellas Artes (Jiménez 2004: 105). Se presentó el Sexteto de Cecilio “Chilo” Morán, integrado por Pablito Jaimés al piano, Humberto Cané al bajo, Salvador Agüero a la batería, Jesús Aguirre al trombón, Juan Ravelo al saxofón y “Chilo” Morán en trompeta (Zuckermann y Ostolaza 2014: 13)¹⁸. El trompetista presentó un repertorio de jazz bajo el nombre “historia del jazz”, interpretando ragtime, blues, dixieland, boogie woogie, swing, bebop, cool jazz y hard bop. Además, se presentaron composiciones de Morán, Agüero y Ravelo¹⁹.

El 17 de octubre de 1962 organizaron otro concierto. En esa ocasión se presentó el compositor, arreglista y director de orquesta cubano Arturo “Chico” O’Farrill, al frente de una orquesta de más de veinte integrantes, e invitando para integrar la sección de metales al trompetista “Chilo” Morán. Esta presentación abrió el espacio para los músicos de jazz en el Palacio de Bellas Artes, pues en 1963 el baterista Fortino “Tino” Contreras presentó un espectáculo de jazz-ballet en el mismo lugar. Aquella experiencia demostraba, por un lado, la continuidad de los conciertos en los espacios para la cultura, y por el otro, el interés por relacionar el jazz con otras manifestaciones artísticas. El mismo baterista, entre septiembre y octubre de 1966, presentó algunos conciertos en el Palacio de Bellas Artes, destacándose un espectáculo denominado “misa en jazz”²⁰.

El jazz en fusión con la música sacra fue otra instancia de exploración para los músicos. Los nuevos experimentos, sin embargo, no carecieron de críticas y reacciones. Según comentó “Tino” Contreras, la Iglesia Católica mexicana reaccionó cuando se enteró de que

¹⁶ Véase *Cine Mundial. Un diario diferente*, VIII/2556 (18 de marzo de 1960), p. 16.

¹⁷ Conocemos una presentación de jazz en el Palacio de Bellas Artes que antecede a este período. El 23 de febrero de 1935, con el fin de apoyar a la Cruz Roja mexicana, se organizó un baile con la orquesta de Adolfo Girón en la que interpretó fox-trot. “El gran baile a beneficio de la Cruz Roja en el Palacio de Bellas Artes”, *El ilustrado. Un semanario mexicano con espíritu*, XVIII/929 (28 de febrero, 1935), p. 8.

¹⁸ Según Alberto Zuckermann y Susana Ostolaza, antes de la presentación el grupo había hecho un par de ensayos en el bar El 33, de la Avenida Juárez en la Colonia Centro.

¹⁹ Véase *Cine Mundial. Un diario diferente*, IX/3225 (26 de enero, 1962), p. 8.

²⁰ Véase *El Nacional. Al servicio de México*, XXXVIII/13472 (14 de septiembre de 1966), p. 5.

la música religiosa era utilizada en esos espacios. Según el músico, los líderes de la Iglesia consideraban que la utilización de la música religiosa en contextos ajenos contrariaba la finalidad de la institución y la religión católica.

Además, las experiencias de los músicos de jazz siguieron avanzando. En 1965 el quinteto que dirigía el contrabajista Víctor Ruiz Pasos organizó, junto con un grupo de bailarines de flamenco, el espectáculo que llamó “flamenco-jazz”, para presentarlo en el Auditorio Nacional²¹.

Asimismo, el pianista Mario Patrón, al frente del cuarteto formado por Mario Contreras, Víctor Ruiz Pasos y “Tino” Contreras, regularmente exploró la mezcla con la música popular mexicana. El 24 de junio de 1961 tocó en el Festival de Jazz de Evansville, Indiana, Estados Unidos, en donde dio a conocer *La malagueña*, también llamada *Malagueña salerosa*, tratando de darle una interpretación jazzística. *La Malagueña* era en realidad un son huasteco (o huapango) creada por Elpidio Ramírez (Veracruz) y Pedro Galindo Galarza (Ciudad de México) en 1947, y popularizada poco después por el cantante chihuahuense Miguel Aceves Mejía. A mediados de la década de 1960, Patrón dio otro concierto en Nueva York, interpretando esta y otras composiciones de la música popular mexicana, compartiendo el escenario con Freddy Marichal, del Grupo 3.1416. A principios de la década de 1960 el contrabajista Víctor Ruiz Pasos arregló *La jaibera*, de Mario Ruiz Suárez, para interpretarla en el programa televisivo “La Trinca Infernal” (Jiménez 2004: 134).

En 1962 los propietarios de los cafés de jazz comenzaron a invitar grupos de rock and roll. Los jóvenes, que por medio de esta música habían encontrado una vía para manifestarse y cuestionar el orden existente, se refugiaron en los cafés para protegerse de la represión de instituciones como el Estado, la Iglesia y las empresas privadas de comunicación y espectáculo, que se habían unido para denigrarlos y reprimirlos. Estos no fueron los únicos espacios, pues poco antes aparecieron los llamados “hoyos funkis”, a los que también había recurrido la juventud para evitar la represión.

Los músicos de jazz fueron invitados a tocar en los hoyos funkis. Si bien no tuvieron simpatía por los jóvenes ni mucho menos por su música, se adaptaron a las nuevas condiciones por simple sobrevivencia, o incluso conveniencia. La mayoría se mantuvo al margen, o fueron indiferentes ante un contexto de represión. La actitud conservadora de los músicos de jazz se manifestó desde el primer momento, cuando abiertamente manifestaron su rechazo al rock and roll, a los jóvenes y lo que giraba alrededor de aquella música juvenil. Algunos músicos justificaron su indiferencia argumentando que no se involucraban en asuntos de “política”; eso, decían, se lo dejaban a los “políticos”. Lo que les interesaban era hacer música y nada más, según palabras del contrabajista Víctor Ruiz Pasos.

La importancia del rock and roll (luego llamado simplemente rock) radicaba en el mensaje y la música que la acompañaba. Ya que la música utilizada por los jóvenes manifestaba su inconformidad frente a una sociedad represiva, esto puso al descubierto, directa e indirectamente, los patrones dominantes de una sociedad conservadora. Era el medio para despojarse de aquello que los oprimía. La respuesta no se hizo esperar.

Los grupos de poder dominantes utilizaron sus instituciones, públicas y privadas, para contener el descontento de la juventud. Recurrieron entonces a la cooptación. Los propietarios de las empresas grabadoras convirtieron a algunos jóvenes en cantantes y actores que

²¹ Antes de aquella presentación, Víctor Ruiz Pasos comentó la experiencia que vivió en la preparación del concierto: “Hice en determinado momento una escritura, porque me hablaron con el quinteto, que tenía que formar parte de una presentación que se llamó ‘flamenco-jazz’. Me dieron un disco donde había una guitarra de música española: unas alegrías, una rumba, entre otras cosas. En la grabación lo que se oía nada más era la guitarra y unas palmadas”.

pensaban y actuaban de acuerdo con una visión de la realidad que a ellos les convenía. No obstante, algunos grupos como los Teep Tops y Los Locos del Ritmo reaccionaron, y no se dejaron llevar por aquellas formas de manipulación. Una parte importante se refugió en los cafés cantantes y los hoyos funky, en donde compartían escenario con los músicos de jazz (Derbez 2001: 92). Entonces los grupos de poder intentaron controlar no solo a los conjuntos de rock y al resto de los llamados “rebeldes sin causa”, sino también a los músicos de jazz. La prensa estatal y privada arremetió contra todo lo que consideraba contrario a sus costumbres o su visión del mundo.

La industrialización, por otro lado, era el anhelo y principal aspiración de las elites políticas y económicas de México. Las políticas gubernamentales, con apoyo del capital transnacional estadounidense, buscaban convertir a México en un país del primer mundo. A principios de la década de 1960, el Estado y las empresas estatales y privadas (nacionales y multinacionales), fomentaron la industria turística y otras empresas del sector servicios. Impulsaron, por ejemplo, la construcción de una cadena de hoteles en Ciudad de México y en otras ciudades al interior del país. Ese fenómeno, sin embargo, había empezado a principios de la década de 1940. En 1942 fue fundada la Asociación de Hoteles de Ciudad de México, impulsando así a la nueva industria. Poco después, estos espacios de consumo permitieron la existencia de nuevos espacios de trabajo para los músicos. Los gerentes de los hoteles contrataban regularmente a grupos de jazz para tocar en los *lobby-bar*. La finalidad era “ambientar” el hotel y hacer amena la estancia de sus consumidores, según comentó Víctor Ruiz Pasos. El grupo de Leo Carrillo sería contratado para tocar en el Hotel Alameda en 1961, mientras que ese mismo año el grupo de Ruiz Pasos fue contratado para tocar en el *lobby* del Hotel Milton y en el Hotel María Isabel.

Los nuevos espacios reactivaron la actividad laboral que venían desarrollando los músicos, aunque es importante destacar que todavía había bares, los que, a pesar del hostigamiento del regente de la Ciudad de México, sobrevivían con grandes dificultades. Estos habitualmente debían solicitar un permiso para laborar en un horario restringido. Además, como se dijo, se les impuso un horario para la venta de bebidas alcohólicas, suspendiendo su venta y consumo antes de la medianoche. Lo que en un momento había permitido el desarrollo del comercio mediático, las nuevas medidas tendían a regularlo. La finalidad, entre otras cosas, era reservar las energías que pudieran ser gastadas por los consumidores con el fin de aprovecharlas en el trabajo. Es decir, la diversión no solo era un “pecado” para la moralista sociedad mexicana, sino también importaba el tiempo dedicado a esta, al considerarse que podría poner freno al desarrollo del país, y por tanto al proceso de acumulación.

Aun así, en 1963 existían al menos trece lugares para el jazz. Los más comunes eran los cafés cantantes, bares de jazz y *lobby-bar* de los hoteles. En octubre de 1963 tocaba el grupo de Fred Tatman en el *lobby-bar* del hotel Alameda²². De la misma manera, el grupo que dirigía el baterista “Tino” Contreras (en aquel entonces conformado por Enrique Orozco, Víctor Ruiz Pasos y Mario Contreras) tocaba en el jazz-bar Cavi, actividad que se prolongó hasta febrero de 1964. Luego se presentarían en el bar El Huichol del Hotel Agnes, en la Colonia Condesa²³. Paralelamente el grupo que dirigía el baterista Antonio Adame tocaba en el Semíramis, y el 28 de mayo de 1964 se inauguraba el jazz-bar Blue Note, del centro nocturno Los Globos, en el que habitualmente tocaba Elena Julián y su grupo, alternándose con el grupo de “Tino” Contreras y los grupos de Judith de la Rosa y Carlos Macías, el grupo de Luis Cárdenas y el trío de Freddy Noriega.

²² Véase *Cine Mundial. Un diario diferente* X/3857 (27 de octubre, 1963), p. 7.

²³ Véase *Cine Mundial. Un diario diferente*, XI/4000 (21 de marzo, 1964), p. 13.

El gobierno de Adolfo López Mateos, por otro lado, impulsó la construcción y fundación de nuevos espacios. En 1964 fundó el Museo Nacional de Antropología, el Museo de Arte Moderno, y el Museo de Historia Natural, entre otros. Aquello permitió la apertura de nuevos espacios dedicados a la cultura, donde tocarían precisamente algunos músicos de jazz. El grupo de “Chilo” Morán fue invitado para presentar un concierto el 26 de julio de 1964 en el Centro Deportivo Israelita (CDI)²⁴; por cierto, allí tocó *Suite azteca* y *Misty*²⁵, piezas muy populares hacía una década en Estados Unidos. En aquella ocasión lo acompañaba el saxofonista veracruzano Tomás “La Negra” Rodríguez (Derbez 2001: 92).

Otros músicos de jazz se dedicaron a acompañar a los denominados “artistas de moda”, para la presentación de sus conciertos a lo largo del país. En junio de 1964 el baterista Leo Corona acompañaba al cómico Sergio Corona en el centro nocturno El Patio²⁶, un lugar muy popular desde su fundación en 1938, ubicado en el número 9 de la calle de Atenas, en la Colonia Juárez.

En febrero de 1964 el baterista Richard Lemus tocaba en el centro nocturno “La Concha” (en la Avenida Insurgentes Sur). Paralelamente el quinteto que dirigía el pianista Chucho Zarsosa se presentó en el Vereda del Hotel María Isabel, mientras que el grupo que dirigía Leo Carrillo lo hacía en el jazz-bar Riguz, de la Avenida Insurgentes Sur²⁷.

En 1964, en pleno auge de los cafés cantantes, funcionaba el Pao Pao (en la Avenida Insurgentes 377), en donde debutaban Los Hooligans. Los Teep Tops alternaban con Linda Vera en el Colo Colo de la Zona Rosa (en la calle de Niza 72), Leo Carrillo y los Teep Tops tocaban en el Colo Colo, mientras Olivia Molina alternaba con muchos otros grupos de rock en el Pao Pao. En la glorieta de Chilpancingo había cafés cantantes; allí tocó el trío conformado por “Chilo” Morán, Tomás “La Negra” Rodríguez y Enrique Nery, además de algunos grupos de rock and roll. El propietario del café Carrusel contrataba regularmente a grupos de jazz y de rock and roll. En el café Sakura, administrado por Juan José Calatayud, tocaba el Grupo 3.1416 y otros conjuntos de jazz. Luego, en 1964, el mismo grupo se presentó en el café Chafarello, aunque Calatayud, desde un período anterior, venía trabajando en los cafés cantantes. En 1962 tocaba en el café La Rana Sabia Malacara (2005: 75-77).

En 1964 proliferó una nueva generación de grupos de rock and roll en Ciudad de México. Muchos provenían del norte del país y la mayoría empezó a tocar en los cafés cantantes. El grupo de Javier Batís (de Ciudad Juárez) tocaba en el café 170 La Rue a fines de 1964²⁸. Otros grupos fueron los Dugs Dugs (de Durango), Los Yaqui (de Sonora), los Rockin Devils (de Tamaulipas) y los Tjs, de Tijuana (Agustín 2004b: 41). La mayoría se alternaba con los grupos de jazz. Sin embargo, la marcada presencia de grupos de rock and roll terminaría desplazando de los cafés a los músicos de jazz. Algunos se concentraron en los bares, otros acompañaron a grupos musicales de moda, y otros pocos permanecieron en aquellos lugares. La posibilidad de tocar en otros espacios evitó que quedaran completamente sin trabajo. Como se dijo anteriormente, el proceso en que se venían desarrollando el jazz y otros repertorios musicales, sería seriamente afectado por la política represiva del regente Ernesto Peralta Uruchurtu.

En enero de 1965 se decretó el cierre masivo de cafés cantantes (Arias, 1965: 16). Esto fue el principio del fin de la actividad laboral de los músicos de jazz, que de alguna manera

²⁴ Centro que pertenece a la Comunidad Judía en México.

²⁵ La composición *Misty* fue escrita por el pianista estadounidense Erroll Garner en 1954.

²⁶ Véase *Cine Mundial. Un diario diferente* XI/4079 (9 de junio, 1964), p. 6.

²⁷ Véase *Cine Mundial. Un diario diferente* X/3963 (13 de febrero, 1964), p. 4.

²⁸ Véase *Cine Mundial. Un diario diferente* XI/4,265 (24 de diciembre, 1964), p. 13.

se mantenía desde la segunda mitad de la década de 1950. El decreto, aunque iba dirigido a los grupos de rock and roll, afectó la actividad laboral de los jazzistas. No obstante, la nueva orden se produjo al mismo tiempo en que se inauguraban nuevos espacios. Esto palió, por un corto período, la crisis por la que pasaban los músicos de jazz. En ese sentido, el 24 de marzo de 1965 se inauguró la Casa de la Paz, dirigida por el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Aquella inauguración se inició, precisamente, con la presentación de grupos de jazz²⁹. En ese mismo año se abrieron nuevos espacios organizados por instituciones del Estado, la mayoría al aire libre, sobre todo en los parques y jardines de Ciudad de México. Se realizaron conciertos en la Alameda Central los domingos, eventos en los que había una gran variedad de conjuntos musicales, entre los que se encontraban algunos de jazz.

A partir de 1965 se inició una nueva fase en la actividad laboral de los músicos de jazz. La apertura de nuevos lugares y la permanencia de algunos pocos bares permitieron que su actividad laboral continuara, en un contexto en que el capitalismo mundial contemporáneo mostraba sus límites. El crecimiento económico de posguerra mostraba signos de estancamiento porque la expansión internacional se ralentizaba, debido entre otras causas, al fin de la reconstrucción europea y japonesa. La industria de guerra y la revolución científico-técnica en proceso entraban en crisis, pues exigían una nueva etapa de acumulación y renovación. La llamada sustitución “fácil” de importación en los países del tercer mundo llegaba también a su límite, como en el caso de México. Aquella crisis tuvo enormes repercusiones sociales, políticas y económicas. Se manifestó, por ejemplo, en grandes movilizaciones entre los sectores obreros, campesinos y estudiantes mexicanos que mostraron su descontento. La represión al movimiento ferrocarrilero en 1958-1959, el movimiento médico en 1964-1965 (Pozas, 1993: 23-36) y el movimiento estudiantil de 1968 (que fue el momento culminante en el declive del Estado posrevolucionario), afectó política y económicamente la estabilidad del régimen durante las siguientes décadas. Así, a partir de 1970, los músicos de jazz atravesaron por grandes problemas para continuar con su labor; ya no podían vivir de la música. Si bien el gobierno de Ciudad de México se mostró más tolerante, pues Peralta Uruchurtu había sido destituido en 1966, el ambiente musical jazzístico no se recuperó. A esto se sumaba la indiferencia y el abandono de las empresas grabadoras para atender las nuevas exigencias de los músicos de jazz.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

El cultivo del jazz en Ciudad de México fue resultado de la convergencia de condiciones económicas, políticas y culturales que imperaban en la sociedad local a mediados del siglo XX. En la década de 1950 la política de promoción capitalista por parte del Estado abrió paso a la cultura estadounidense, creando así un ambiente favorable para una interpretación musical cosmopolita y universalista.

A fines de la misma década estaba plenamente consolidada una parte de la pequeña burguesía, producto del crecimiento económico y la educación universitaria. De esta emergió una elite intelectual cosmopolita que quería ir más allá de la música popular mexicana, elite que además era receptiva a corrientes filosóficas en boga, como el existencialismo. Fue en este sector social que el jazz encontró su público, sus promotores y sus creadores.

²⁹ Este teatro se encuentra actualmente en Cozumel 33, esquina con Durango y Sinaloa, Colonia Roma Norte. Antes era del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), y ahora pertenece a la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

El jazz en México nació vinculado y alimentado con otros estilos musicales, como la música afroantillana y el rock and roll. Los músicos de jazz, sin embargo, se enfrentaron a las mismas condiciones de represión social y política que sufrieron otros grupos sociales que rompían con los cánones del control corporativo que sustentaba el Estado mexicano. Así, mientras un grupo de músicos jazzistas tuvo apoyo de un sector de la industria, otro se ganaba la vida interpretando estilos ajenos al jazz, es decir, se empleaban en grupos musicales comerciales para sostenerse laboralmente.

El despliegue del jazz en México requirió de la influencia previa de la música caribeña a fines del siglo XIX, con la que se originó una transformación musical. Lo mismo pasaría con la influencia estadounidense. Los músicos mexicanos se apropiaron de estas como expresiones musicales distintivas de la música popular mexicana.

Estas dos influencias se manifestaron con fuerza, aunque fue más determinante la presencia de la música afroantillana. La estadounidense se mostró a partir de la década de 1920, y en los siguientes años no alcanzó el mismo grado de presencia que los ritmos afroantillanos. Sin embargo, a principios de la década de 1950 nuevamente la influencia estadounidense volvió a tomar fuerza. Jazz y música antillana se desarrollaron en paralelo, aunque al mismo tiempo diferenciándose de sus lugares de origen. Luego se abrieron espacios a manifestaciones universales, favorecidas con el cambio de las políticas culturales.

Los gobiernos revolucionarios no solo instituyeron la representación de la clase popular, sus tradiciones y su cultura en la sociedad mexicana, sino también promovieron la formación de una pequeña burguesía mediante la industrialización. Ciertos hechos que se dieron en el período posrevolucionario, como el auge de la explotación petrolera, el impulso en la educación, obras de riego y de carreteras (que necesitó de un gran número de ingenieros, técnicos y empleados), posibilitaron un nuevo auge de este grupo social. A una parte de esta burguesía le atrajo el jazz. Junto con la modernización, había una actitud y pensamiento nuevos, en medio de relaciones regidas por el individualismo, las que chocaron con el régimen conservador que imperaba en México.

Los músicos que aparecieron en este proceso histórico tuvieron que ver con el desarrollo de los festivales de jazz, fenómeno alimentado también por la actividad de las orquestas de distintos lugares del país. Otro factor estuvo representado por los periodistas y locutores de radio, quienes impulsaron estos festivales en las estaciones radiales y difundieron sus actividades en la prensa.

En cuanto a los repertorios cultivados, los músicos tocaron en un principio composiciones de jazz estadounidense. Con el tiempo aparecieron creaciones de los jazzistas locales, mientras que algunos músicos abrieron sus propios espacios para el jazz; luego aparecieron otros. Todo lo anterior se relacionó de tal manera que, a fines de los años cincuenta, se dio un florecimiento en el cultivo y práctica de este género musical, que llegó a denominarse como la época de oro del jazz en México.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR W.

2008 "Sobre el jazz". En *Escritos musicales IV. Moments musicaux impromptus*. Obra completa 17. Madrid: Akal.

AGUSTIN, JOSÉ

2004a *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. México: Planeta.

2004b *La contracultura en México*. México: Debolsillo.

ARIAS, JOSÉ LUIS

1965 "Clausuraron anoche cafés cantantes". En *Cine Mundial. Un diario diferente*. XI/4311.

DALLAL, ALBERTO

1982 *El dancing mexicano*. México: Oasis.

DAVIS, DIANE E.

1999 *El Levatán urbano. La ciudad de México en el siglo XX*. México: FCE.

DERBEZ, ALAIN

2001 *El jazz en México. Datos para una historia*. México: FCE.

2012 *El jazz en México. Datos para esta historia*. México: FCE.

ECHEVERRÍA, BOLÍVAR (COORDINADOR)

2011 "La modernidad americana (Claves para su comprensión)". En *La americanización de la modernidad*. México: UNAM, ERA.

FLORES Y ESCALANTE, JESÚS

2006 *Salón México. Historia documental y gráfica del danzón en México*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A. C.

GARRIDO, JUAN SANTIAGO

1974 *Historia de la música popular en México*. México: Extemporáneos.

GÓMEZ POMBO, FEDERICO

1977 "Pérez Prado: ¡uhj! Cadena perpetua con el mambo". En *Proceso. Semanario de información y análisis*, N° 42.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, SERGIO

1990 *Los bajos fondos*. México: Cal y Arena.

HERNÁNDEZ MONCADA, EDUARDO

1936 "Los conjuntos sinfónicos y la situación de los músicos de atril". En *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (Lear)*, N° 5.

HURTADO, GUILLERMO (COMPILADOR E INTRODUCCIÓN)

2006 *El Hiperión. Antología*. México: UNAM.

ITURRIAGA, JOSÉ E.

1994 *La estructura social y cultural de México*. México: Nacional financiera. FCE.

JARA, SIMÓN G.

2001 *De Cuba con amor... el danzón en México*. México: CONACULTA.

JIMÉNEZ LÓPEZ, ENRIQUE

2004 *70 años de música en el Palacio de Bellas Artes. Antología de crónicas y crítica (1934-2004)*. México: CONACULTA. INBA.

MALACARA PALACIOS, ANTONIO

2005 *Catálogo casi razonado del jazz en México*. México: Angelito editor.

MALMSTRÖM, DAN

2004 *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México: FCE.

MELO, JUAN VICENTE

1994 *Notas sin música*. México: FCE. México.

MORENO RIVAS, YOLANDA

1989 *Historia de la música popular mexicana*. México: CONACULTA.

POZAS HORCASITAS, RICARDO

1993 *La democracia en blanco: el movimiento médico en México, 1964-1965*. México: Siglo XXI.

RUBLO, FEDERICO

2007 *Estremécete y rueda. Loco por el rock and roll*. México: Chapa ediciones.

TRAVERSO, ENZO

2012 *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires: FCE.

ZUCKERMANN, ALBERTO Y SUSANA OSTOLAZA

2014 *El jazz en el Palacio de Bellas Artes (1962-2011)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Entrevistas

AGÜERO, SALVADOR. 8 de enero de 2008, Ciudad de México.

CONTRERAS, FORTINO. 8 de febrero de 2007, Ciudad de México.

GONZÁLEZ, GONZALO. 25 de enero de 2007, Ciudad de México.

MARICHAL, FREDY. 3 de enero de 2007, Ciudad de México.

RUIZ PASOS, VÍCTOR. 1 y 10 de febrero de 2007, Ciudad de México.