

EL JAZZ EN LA CIUDAD DE MÉXICO

APUNTES DESDE LA INGENIERÍA EN
COMUNICACIÓN SOCIAL

PRIMERA EDICIÓN

JESÚS GALINDO CÁCERES

EL JAZZ EN LA CIUDAD DE MÉXICO

PRIMERA EDICIÓN

**APUNTES DESDE LA INGENIERÍA EN
COMUNICACIÓN SOCIAL**

JESÚS GALINDO CÁCERES

El Jazz en la ciudad de México.

© Jesús Galindo Cáceres, 2017

© Universidad de Los Hemisferios, 2017

© Editorial Razón y Palabra

Editorial Razón y Palabra.

Facultad de Comunicación- Universidad de Los Hemisferios.

Paseo de la Universidad No 300 y Juan Díaz, Quito, Pichincha, Ecuador. Teléfono:
(+5932) 4014100

Primera edición, 2017

ISBN E- Book: 978-9942-752-03-1

Todos los derechos reservados.

UNIVERSIDAD DE LOS HEMISFERIOS

Diego Alejandro Jaramillo Ph.D.

Rector

Mg. Mónica Vivanco

Vicerrectora Académica

Daniel López Jiménez Ph.D.

Decano de la Facultad de Comunicación

Octavio Islas Carmona Ph.D.

Director del Sello Editorial Razón y Palabra

Jesús Galindo Cáceres

**Coordinador de la colección Comunicología
e Ingeniería en Comunicación Social**

Coordinadora de Edición

Yalilé Loaiza

Diagramación

Stefany Cobo

Diseño de portada

Ricardo Porras

**GICOM, Grupo Ingeniería en Comunicación
Social**

www.gicom.com.mx

Sello Editorial Razón y Palabra

www.editorialrazonypalabra.org

Quito, mayo de 2017

ÍNDICE

Presentación	8
CAPÍTULO I: Pensando al Jazz en movimiento. De músicos, de música, de medios y de públicos	17
1. Jazz y algo más que jazz. O de como el concepto de jazz requiere una exploración	18
2. Sin imitación no existe creación propia. La necesidad del estándar. Primer comentario	20
3. Sin imitación no hay creación propia. La necesidad del estándar. Segundo Comentario	23
4. Cuando aparece algo más que un estándar, y luego algo más que algo más que un estándar	24
5. Algo más que algo más que un estándar. Los nacimientos del jazz mexicano	26
6. Cuando la genealogía histórica del estándar y el más allá del estándar se encuentra con la generación red en una matriz constructiva del jazz	30
7. La generación red y la ecología musical del consumo juvenil	32
CAPÍTULO DOS: El jazz en la Ciudad de México.....	35
1. En la Ciudad de México. Un viaje en los límites de lo posible	36
2. La Ciudad de México. Dime lo que escuchas y te diré quién eres	38
3. Los habitantes del Jazz y la Ciudad de México. El jazz nos hace mejores personas	41
4. Ciudad de México, México, y el jazz	44
5. Jazz en la Ciudad de México	46
6. Historia del Jazz en la Ciudad de México. Primera Parte	48
7. Historia del Jazz en la Ciudad de México. Segunda Parte	50
CAPÍTULO TRES: La profesión. Todo parte de los que hacen la música, los músicos de Jazz.....	55
1. Generaciones y trayectorias. Los cambios en la configuración de la cultura de los músicos de jazz en la Ciudad de México	58
2. Los escenarios del jazz	62
3. La formación	65
4. Los proyectos	68
5. Perfil general sintético la situación del músico de jazz contemporáneo en la Ciudad de México	68
CAPÍTULO CUATRO: El negocio. Si el músico no puede vivir de su música, terminará haciendo otra cosa o degradando su música para vivir de ella. 71	

1. Los Escenarios. El lugar del encuentro histórico entre la música y el público.	7G
2. Tocar para vivir.	Í
3. Bares y antros.	Í
4. El nuevo consumidor y la oferta empresarial del jazz en la Ciudad de México. De antros, bares, restaurantes y foros.....	8F
5. Los festivales, los teatros, salas, el espectáculo y la oferta cultural.	8H
6. Las grabaciones, los medios masivos y los medios sociales.....	Í

CAPÍTULO CINCO : La cultura. El jazz como forma de vida y de consumo estético.

1. La matriz del jazz en la Ciudad de México; la cultura del jazz frente a la cultura urbana general.....	J
2. La cultura del jazz como Antropología urbana de la música.....	9H
3. La cultura de jazz como cultura original con raíz y fronda.....	Í
4. La cultura del jazz en su dimensión política.	J
5. Hacia una Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México.....	E

CAPÍTULO SEIS: Ingeniería en Comunicación Social de la música. La experiencia estética del jazz

1. La Experiencia Estética y la Vida Social. Hacia un marco general de Ingeniería en Comunicación Social de la Música.	110
2. La Ingeniería en Comunicación Social. Una visión sintética primaria.	113
3. La Ingeniería en Comunicación Social. Elementos básicos del Diagnóstico. El marco de observación y análisis desde una Comunicología Social.	116
4. La Ingeniería en Comunicación Social. Elementos de estructuración del Diagnóstico. La figura de los casos y el escenario concreto de la problematización.	125
5. La Ingeniería en Comunicación Social. Del Diagnóstico de problemas al Diseño de soluciones.	130
6. La Ingeniería en Comunicación Social. Del Diseño de soluciones a la Aplicación Técnica. Elementos de la figura técnica de organización, construcción y creación social. Ingeniería, Moral y Política.	135
7. La Ingeniería en Comunicación Social y la Experiencia Estética. Construyendo las bases de un programa de trabajo en Ingeniería en Comunicación Social de la Música.	142
8. De la percepción a la experiencia estética de la música en México. El caso del rock y el jazz en el mundo contemporáneo mexicano.	146
9. La Ingeniería en Comunicación Social de la Música. Primer apunte sobre del caso El Jazz en la Ciudad de México.	154

CAPÍTULO SIETE.: La Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México.....

1. La Comunicología y lo público. Empezando por una percepción del dominio de lo social y la pertinencia de ese dominio.....	161
--	-----

2. Ingeniería en Comunicación Social, la comunicación y lo público.	166
3. El Jazz en la Ciudad de México. Una primera aproximación.	168
4. Comunicología e Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México.	171
5. Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México. Construcción de lo público a través de la comunicación.	178
6. Ingeniería en Comunicación Social y Nueva Teoría de la Estrategia. Acompañar, Intervenir y/o Estrategar.	183
7. El programa Metodológico de la Ingeniería en Comunicación Social, las Estrategias de Comunicación, y el Estrategar.	188
8. El caso del Jazz en la Ciudad de México. Actores, interacciones, comunicar y estrategar. Comunicación y Estrategia en la gestión del cambio social.	192
Apuntes Finales	199
Bibliografía	209
Nota curricular del autor	241

Presentación

I.

El jazz nos hace mejores personas. Este ha sido el slogan que ha guiado los últimos tres años el proyecto de Ingeniería en Comunicación del jazz en la Ciudad de México. He sido un fan del jazz durante toda mi vida, todo empezó en mi lejana infancia, escuchar el sax, la trompeta y el piano tocados de aquella manera enfocó mi atención de manera tal que la vida fue más agradable, intensa, instantánea. Hace quince años decidí que quería más jazz en mi vida, de acudir de vez en vez a escucharlo en vivo, era un melómano de las grabaciones, empecé a ir más a menudo, una vez al mes, a veces menos. El siglo veintiuno estaba en sus albores. Hacia el final de la década hubo cambios en mi vida personal muy drásticos, un desastre, el jazz me mantuvo a flote, me dio optimismo, energía, coartada. De una vez al mes empecé a acudir a conciertos una vez a la semana, después dos o tres, hasta asistir todos los días. Así que decidí que ya estando el jazz en mi vida, yo quería estar en la vida del jazz. En el año 2014 empecé a escribir reseñas de discos, sobre proyectos que me parecían buenos, primera producción de los músicos, de preferencia jóvenes. El proceso tomó forma, llevaba unos años trabajando Ingeniería en Comunicación Social sobre diversos asuntos, deporte, familia, internet, museos, movimientos sociales, más de quince temas. Así que decidí armar un proyecto sobre el jazz en la Ciudad de México, lugar en el cual había germinado mi vieja pasión en los últimos tiempos.

El jazz nos hace mejores personas. Con una propuesta metodológica abierta y variada, pasé a formar parte de la comunidad del jazz en CDMX, por amor a la música y por simpatía por algunos músicos, el medio ya me era conocido, y el medio me iba conociendo. Necesitaba un detonador que sangrara, que se encajara en la tierra y la hiciera fértil y generosa. La música en sí misma era motivación suficiente, pero no, necesitaba algo más. En el oficio de ingeniero social llevar a la vida humana a un nivel superior de orden y organización siempre

había sido el corazón del impulso en diversos contextos y situaciones. ¿Qué pasaría si aplicaba la misma propuesta al mundo del jazz en CDMX? Todo fue más sencillo de lo que pude imaginar, las visiones y la memoria de décadas de afición y dedicación estaban llenas de apuntes, no todos por escritos, inscritos en mi percepción e imaginación. El jazz tomó la forma de una potente tecnología social para construir y reconstruir la vida. Listo, todo estaba dispuesto para armar un programa de trabajo, la experiencia fue maravillosa.

El jazz nos hace mejores personas. Por una parte necesitaba ordenar y sistematizar mi experiencia e información. Por otra parte necesitaba la experiencia y la información de los actores miembros de la comunidad del jazz en la Ciudad de México. Además necesitaba ponerme a estudiar, sobre música, sobre el mundo contemporáneo y la música, sobre el jazz, sobre los jazzistas. Todo se fue acomodando, ajustando, apareciendo. Volví a sentir lo que hace tiempo no sentía, una enorme motivación alegre y placentera por lo que estaba haciendo. Los compromisos y las tareas laborales y profesionales seguían ahí, también con su propia luz e intensidad. No importaba, el jazz iba ganando espacio y tiempo y me sentí bien, estupendo, con el ánimo encendido. Del 2014 al 2016 un programa de trabajo en Ingeniería en Comunicación del jazz fue adquiriendo sentido y forma. Al iniciar el año 2015, la convicción era total, necesito compartir con el mundo del jazz en la Ciudad de México mi trayectoria y capacidad, necesito hacer algo por el jazz en esta ciudad.

El jazz nos hace mejores personas. Mi ciclo de vida profesional se encontraba en el año 2015 en un momento de tensión particular, parecía terminar después de siete años, según mi costumbre, el movimiento de configuración del programa de la Ingeniería en Comunicación Social. Cada siete años cambio de piel, el tiempo de la renovación tocaba a la puerta. El proyecto del jazz entró en una pequeña crisis, por algunos meses me mantuve sólo interactuando en forma natural con el medio, con mi nueva familia, con la comunidad del jazz en la ciudad, las decisiones sobre el proyecto parecían perder vigencia y oportunidad. Mi otra familia, mi grupo de referencia, el GICOM, el grupo que había formado para el programa general y

los programas particulares de la Ingeniería en Comunicación Social, me sacó a flote. El programa del GICOM entraría en un segundo ciclo, la primera vez que hacia algo así en forma explícita, en esa circunstancia el proyecto sobre el jazz debía concluir presentándose a manera de caso ejemplar sobre la propuesta general de operación GICOM. El tránsito del 2015 al 2016 tenía nuevo aire y prospectiva.

El jazz nos hace mejores personas. Como parte del programa del segundo ciclo del GICOM, empecé a escribir textos sobre el jazz, perfilando un texto más grande en forma de libro, este libro que aquí estoy presentado. Entre el 2015 y el 2016 la música acaparó casi todo mi tiempo y mi energía. Empecé a colaborar con mi querido amigo Héctor Gómez en un proyecto sobre el Rock, que sigue vigente, y tiene su propia historia. En el 2016 decidí poner a la música en el centro de mi programa del segundo ciclo GICOM, invité a algunos compañeros, ahí empezó otro ciclo que rebasa el proyecto del jazz y se alimenta de su energía y su experiencia. El año 2016 ha sido un año muy complicado en lo laboral y lo personal, el GICOM de la música ha sido uno de los pilares de su sustentabilidad, con el jazz al centro. En el verano de ese año armé un primer borrador del libro, sistematicé notas y datos. En ese año presenté en formato de conferencia y ponencia varias veces la propuesta, para ponerla a prueba y afinarla. Hacia finales del año en el mes de diciembre, me senté a escribir el texto definitivo, ya con la urgencia de terminarlo, y con otros tres textos sobre la música en prospectiva, con el jazz siempre presente. La historia de esta primera fase del programa sobre la música, que ocupa el corazón de mi vida actual, termina aquí, con este texto que ahora lees.

II.

El marco general de la investigación sobre el jazz en la Ciudad de México es la propia vida urbana especial de este lugar. Quizás lo más fascinante de todo es lo que se muestra entre los espacios no reportados, no observados con detenimiento. La ecología de la ciudad es el gran protagonista de esta historia. El

fenómeno que detona todo el proceso es la emergencia del movimiento y la comunidad del jazz. Aparecen de pronto, en apariencia, una pequeña multitud de proyectos originales, un montón de nuevos músicos, empresarios de nuevo perfil, escuelas, jóvenes interesados en estudiar jazz. Casi todo al mismo tiempo, en cierta forma impresionante. Lo que está detrás en el tejido de la situación es la propia ciudad y su trama de posibilidades.

El asunto no es mecánico, ni de orden y organización evidente. Ese marco de complejidad permite que ciertos puntos sueltos se suturen y entonces algo pasa, algo que podría no suceder, si otros puntos se suturaran, o esos mismos no llegaran a hacerlo. No es casualidad, puede apreciarse como tal. Ya en movimiento el fenómeno toca invertir el metabolismo a través del método para intentar averiguar qué fue lo que pasó antes, que tiene cierto valor de causalidad sobre lo que ahora vemos, y escuchamos. El ensayo de viajar en el tiempo puede dar como resultado una buena corazonada o la retícula de información que parece mostrar los secretos y misterios de lo inefable. Es decir, no es tan complicado construir una hipótesis sobre lo que está detrás en el tiempo y el espacio del fenómeno actual del jazz en la Ciudad de México, en parte es una necesidad de la intención científica al acercarse con su punto de vista a este u otro tipo de asunto social. Sí, es posible, pero lo más interesante es la articulación de personas en el asunto, y cómo se está dando, cómo la perciben ellas mismas, y lo que podrían hacer con ello.

La Ingeniería en Comunicación Social es así, se parece en su manera de actuar a otras formas de las llamadas ciencias sociales, pero no se les parece en su estructura básica de intención y comportamiento. A las ciencias sociales les interesaría sobretodo dar una explicación por lo menos aceptable de lo que sucede, recurriendo a sus marcos conceptuales y premisas fundamentales, derivadas de la obra literaria de ciertos autores, casi siempre extranjeros, o derivados de lecturas y estudios de autores extranjeros. Una vez logrado ese propósito se encuentran satisfechas y no sucede casi nada más. En otros casos el compromiso sólo es con una descripción de los acontecimientos para dejar una

muestra de que algo sucedió y más o menos presentar un orden de lo acontecido en forma de crónica o relato. Siempre desde el punto de vista del observador calificado académicamente para nombrar y etiquetar. La Ingeniería Social también trabaja con esos oficios, busca ejecutarlos en la mejor forma posible, mejorándolos y desarrollándolos. Pero no sólo hace eso.

En la Ingeniería en Comunicación Social el énfasis está en las relaciones entre personas concretas, que tienen un perfil y una historia. Se trata de explicitar ese perfil y esa historia a través de diversos medios, empezando por la memoria y la percepción de los propios actores. En ese movimiento van apareciendo los patrones de interacción, las formas en que todas esas personas se relacionan entre sí, sus motivaciones, sus intereses, sus moldes. El ingeniero busca poner todo eso en sistemas de información, algo ordenado que está detrás de nuestras acciones, que las condiciona y determina. Si tu comportamiento es muy rígido y autoritario, ese comportamiento puede venir de una costumbre, de un hábito, que aprendiste en alguna parte, en la asociación con alguien, un patrón de comportamiento que ha puesto tu vida en esa forma, y no sólo la tuya, la de muchos otros, que tiene una historia, antecedentes, y que puede ser potente en su prescripción normativa, o haber dejado en el pasado sus épocas de esplendor constructivo. La vida social es mirada así por un Ingeniero en Comunicación Social, todas nuestras acciones forman parte de matrices de orden heredadas del pasado, que en algunos casos son muy poderosas y en otros no, matrices a través de las cuales la vida se repite o cambia. Y si eso pasa en general y en particular en todas nuestras actividades sociales, también pasa con las actividades asociadas al mundo del jazz. Y ahí la Ingeniería tiene trabajo por realizar, lo mismo que hace en otros ámbitos y nichos ecológicos, también lo puede hacer en el mundo del jazz, reconstruir la matriz que lleva hasta la vida presente, indagar cuáles son los patrones que la construyen a partir de sus propias genealogías y genéticas. Mostrar en forma explícita que hay detrás de la vida social involucrada en el mundo del jazz. Y con ello sólo está empezando su trabajo.

El siguiente paso en orden metodológico, pero no en orden temporal, es la construcción misma de la vida social. Si por una parte se pueden identificar los componentes constructivos de la vida social, por otro se puede aprovechar ese conocimiento para reforzar la construcción conocida, debilitarla, evolucionarla o desintegrarla. De todos estos procesos de ingeniería el más común es el primero, reforzar. Y ahí se cierra el ciclo del movimiento de la Ingeniería en Comunicación del jazz en la Ciudad de México. Algo llevó al momento actual del mundo del jazz en CDMX, un mundo que es diferente a momentos previos y antecedentes. Lo que ahora sucede tiene cualidades constructivas en una configuración que no existía, lo que se pretendería en primer lugar es reforzar hasta donde sea posible lo constructivo del proceso, para apuntalarlo, para evitar que se debilite, para promoverlo hacia una configuración más potente que la actual. Todo parte de la matriz de articulación de los actores sociales involucrados en el nicho ecológico del mundo del jazz. El asunto es su forma más simple es empoderar las articulaciones más constructivas, debilitar las destructivas, aprovechar las tensiones presentes para que lo que sucede por lo menos se mantenga, atraer nuevos vínculos a la matriz de articulación, reforzar los circuitos de circulación de energía, acercar más a lo que parecen necesitarlo, alejar a lo que desperdicia y pesa en forma improductiva.

Todo esto requiere un buen diagnóstico, esa es la primera fase de toda Ingeniería Social, para pasar en forma natural a la intervención en el sistema observado, que es la segunda fase general. El punto aquí es que la observación no sólo la hace el ingeniero, todo parte de los actores sociales mismos. El proceso articula capacidad de observación con información y guías de acción. El sistema de comunicación del jazz en la Ciudad de México puede auto percibirse y auto organizarse, de hecho lo hace de cualquier forma. Pero hay de formas a formas. Ese es el centro de la labor de la Ingeniería Social apoyar a que las formas sean las mejores posibles, que su operación sea lo mejor posible, y que los actores sociales se desarrolle en lo individual y lo colectivo dentro de ese proceso de empoderamiento ecológico social.

III.

De lo que se trata con esta propuesta es de compartir una experiencia, varios años de convivencia con músicos, empresarios, periodistas, gente del jazz. La apuesta es que esa gente está viviendo una época dorada, aunque según diversas miradas no es tan así. Y ese es un estupendo punto de partida. Los actores del jazz en un buen porcentaje no están conformes, quieren más. ¿Cuáles son las imágenes de su deseo? No hay truco, los menos favorecidos observan a los más favorecidos y desean sus condiciones de vida y trabajo, los nacionales observan a ciertos músicos extranjeros y los toman como punto de comparación. Ciento, muchos quieren más, tanto en un sentido musical como en un sentido profesional y laboral. Aparecen otros parámetros, como la vida de otros profesionales de la música y el arte, u otros profesionales de actividades creativas. O sólo aparece el deseo de superarse de acuerdo a algún acomodo de todas las imágenes anteriores. Los actores del jazz en la Ciudad de México no están instalados en el confort de sólo aceptar lo que tienen, eso tiene un enorme potencial constructivo.

En este caso, el del jazz, como en otros estudiados por la Ingeniería en Comunicación Social, el asunto no es la ausencia de deseo, la pretensión, la aspiración, el asunto es cómo moverse de las situaciones presentes hacia situaciones deseadas. En un mundo conectado como el actual la cantidad de imágenes que circulan para motivar el deseo es inmensa, todos los días llegan nuevas imágenes y se repiten otras. En este contexto es sencillo tener objetos de deseo, el problema es la escalera, el cómo llegar ahí, al hábitat de lo deseado. La Ingeniería Social tiene una visión sobre el asunto, el problema es técnico, cómo, el cómo operar. En nuestro medio son escasas las guías de acción con un perfil de éxito, no tenemos manuales ni tablas con el ABC de lo que toca hacer. Esto sucede en todas las áreas de actividad, aprender el cómo de cada operación y serie de operaciones puede llevar mucho tiempo, o no ser accesible en absoluto. La paradoja es que esos “cómo” siempre están al alcance de la mano, enfrente a nuestra percepción, pero no estamos educados para verlos, para detectarlos, para buscarlos, para aprehenderlos.

A esos como la Ingeniería Social los denomina en términos generales tecnología social. Toda guía de acción que permite obtener un resultado previsto en menos tiempo, con menor gasto de energía, en menor número de operaciones, con mayor eficiencia, con mejor rendimiento, es un apunte de tecnología social. Cuando ese apunte se socializa y se vuelve un instrumento accesible y fácil de conocer y operar, entonces es una tecnología social con todos los méritos para ser nombrada como tal. ¿De dónde salen esos apuntes? De la experiencia de la gente que actúa. Los marcos de su estandarización son diversos, el punto es que llegan a parecerse a recetas sobre cómo hacer algo.

Parece sencillo, lo es hasta cierto punto. Por una parte está el asunto de la evaluación de la eficiencia operativa, las pruebas irrefutables de que aquello funcional. Por otra parte están el conocimiento y práctica que una tecnología exigen para ser apropiada y ejecutada. Todo esto tiene su nivel de complicación. Y por otra parte están los niveles de articulación entre los diversos actores en el acuerdo de su operación. Es decir, la tecnología social en su nivel superior es una tecnología de comunicación social, además de la eficiencia y eficacia en su operación puntual, requiere que su aplicación opere en un contexto de beneficio para la colectividad en su totalidad. Certo conocimiento y destreza tecnológicas pueden servir a una parte de la ecología en que van a operar, eso parece suficiente, pero no lo es, también se requiere que esa tecnología esté articulada con las raíces de esa colectividad, su matriz previa a la nueva tecnología, y que además su operación tenga un beneficio general además de particular. Una buena tecnología de comunicación social articula al colectivo dándole una forma de comunidad que lo empodera como conjunto. Ese fondo de operación es menos evidente cuando estamos en búsqueda de beneficios sólo particulares e individuales, no hay problema, es posible y siempre muestra tener mejores resultados a largo plazo la cooperación y la colaboración, que son cualidades sociales de las tecnologías en comunicación social.

En una comunidad determinada aparecen ciertos problemas que pueden resolverse, el primer marco para apreciar y enfrentar aquello está en la propia comunidad, o proto comunidad. En una ecología como la de la Ciudad de México es mucho lo que se sabe sobre muchas cosas, pero no está organizado en un sentido de articulador social. Lo que sabe uno no lo sabe el otro, y así diciendo, y puede ser útil para todos, lo que puede salir de compartirlo puede empoderar al conjunto de manera inusitada. En conocimiento compartido en una dimensión colectiva de comunicación social es el corazón de la tecnología en comunicación social.

En el caso del jazz es asombroso el caudal de información que existe distribuido entre la comunidad que conforma su nicho ecológico, la noticia es que esa información está desarticulada, aislada, individualizada. El potencial constructivo de la comunicación del colectivo es inmenso. De ello hay muestras, cuando se agrupan de inmediato aparecen fenómenos que benefician a todos, quizás no de la manera que individualmente quisieran desde su status de aislamiento tradicional, lo cual en ocasiones resta visibilidad al proceso de empoderamiento colectivo. He aquí la noticia, la Ingeniería en Comunicación Social permite el diagnóstico de la situación del jazz en la Ciudad de México, desde una perspectiva de comunicación social, comunicológica. También muestra que los agentes presentes son suficientes para intervenir la dirección del movimiento social del cual son parte. También muestra que con un poco de ayuda extra y exterior las cosas serían aún mejores. Todo eso está en proceso y en operación. El jazz en la Ciudad de México está aún en un momento de emergencia, se puede estabilizar en forma voluntaria, se puede graduar su evolución, se puede administrar su energía y recursos en general. El jazz nos hace mejores personas, la cruzada de ponerlo en la vida de más gente es posible e incluso necesaria. El proceso de ingeniería en comunicación social está en marcha, muchos somos parte de él, construir la realidad de nuestros deseos es técnicamente posible, está en nuestras manos.

1

EL JAZZ
EN LA CIUDAD DE MÉXICO

CAPÍTULO UNO

Pensando al Jazz en movimiento. De músicos, de música, de medios y de públicos.

1. Jazz y algo más que jazz. O de como el concepto de jazz requiere una exploración.

El mundo contemporáneo se debate entre dos formas de entenderse a sí mismo. Por una parte mediante sistemas de información ordenados en forma discreta, en donde cada cosa tiene un lugar y hay un lugar para cada cosa. Y por otra parte mediante sistemas de información en donde cada cosa puede ocupar varios lugares y hay lugares que pueden ser ocupados por diversas y distintas cosas. Lo primero parece claro pero también rígido, se pierde del movimiento, lo sujeta y convierte en una forma estable y muy tensa. Lo segundo parece confuso, pero está hecho de la misma forma de la vida en proceso, en cambio, en emergencia, muy flexible. Quizás ambas perspectivas tienen mucho que darse una a otra, quizás la tensión entre ambas sea útil o no, quizás sean sólo formas que proyecta nuestra imaginación y sentido y ambas sean necesarias. El resultado es que en ocasiones deseamos o necesitamos que algo sea sólo un cierto algo, y en otras que ese algo sea muchos algos posibles. Una y otra versión de algo muestra una y otra versión de nosotros mismos. Y eso sucede con la palabra jazz, que en forma ortodoxa connota cierta forma y estructura musical, pero en otras formas parece nombrar una multitud de opciones estructurales y formales. Quizás la diferencia sea que en un caso la actitud que mueve a la identificación de sentido es la búsqueda de certidumbre, y en el otro a la exploración y construcción de lo diverso. Los duros pensarán que lo cierto es lo sólido y real, los blandos que lo posible y lo imposible son los mejores parámetros para imaginar. El jazz no tiene una sola definición, pero puede tenerla, no tiene una sola connotación, pero hay coartadas para que así suceda, no tiene una sola manera de ser entendido, pero hay quienes pueden construir la forma para que así aparezca. Y aún en este

gradiente de posiciones hay más diversidad y más homogeneidad de la que parece a primera vista. El que define en forma corta puede encontrar más variantes que el que no percibe una guía y quizás no percibe en absoluto. El que concibe espacios de sentidos amplios y multidimensionales puede ordenar lo múltiple y distinto, en contraste con el que sólo entiende de una sola manera, y no entiende nada más que eso que entiende, y se pierde en todo lo demás. El jazz puede ser sólo un no catálogo de formas, o una forma de catalogar, y eso si es una gran diferencia constructiva.

Es innegable la economía de movimiento que implica el tener una definición clara y única de lo que es el jazz, quizás asociada a su origen, quizás asociada a cierta gramática, quizás asociada a las figuras del jam o la improvisación. A otros les pesa que una categoría o sistema categorial los ubique y clasifique. Lo cierto es que el jazz tiene un referente de sentido común, algo que incluye a diversos públicos sobre lo que es y lo que no es, esto tiene una historia que no se puede negar. Hay una noción de jazz que muchos comparten, es general, a veces connotada por alguna pieza escuchada sin demasiada atención, a veces por una época y ciertos personajes. El efecto de los medios existe y ha construido una comunidad de sentido sobre el tema. También sucede que en el otro extremo de un gradiente posible es una categoría huera que se pierde en el movimiento de la música contemporánea en su emergencia y variantes. Tener un punto de referencia para nombrar y entender es útil, sus excesos hacen perder la parte viva de su acción. Bueno, no viene mal entonces aprovechar la posibilidad de ese punto de referencia, al mismo tiempo que se convive en su energía y su situación.

Por otra parte está la historia, las genealogías concretas que vienen del pasado hasta nuestro presente. Más allá de las definiciones y las aclaraciones, el tema es histórico, lo que el sentido común llama jazz inicia en algún momento, crece, se desarrolla, y se difunde. En ese proceso el origen norteamericano es un hecho para la memoria colectiva, con sus antecedentes y fuentes afro-americanas y europeas. Después de ese big bang que tiene en su centro a la música negra norteamericana, se difunde por los EE. UU., y de ahí al resto del mundo. En ese

momento toca a México e inicia otro capítulo que nos corresponde a nosotros como sector de influencia, y a ellos como sector incluyente. Las genealogías no son tan borrosas, algunas son muy claras y tienen nombre y apellido, otras son parte del movimiento general de la difusión de la cultura contemporánea. El punto en donde se encuentran ambos ámbitos es la clave, lo que toca a los pioneros mexicanos que hacen la música, los músicos de jazz mexicanos y/o en México, y el público que escucha y le va dando cierta sustentabilidad como prestigio, como mercado, como forma cultural.

La tensión de lo unificado y lo diverso se organiza con cierta elegancia y claridad bajo la figura de modelo de operación social. Hay una configuración común posible en todo ámbito de acción social, los comportamientos se repiten y son similares, lo único y particular de cada momento es parte de un modelo general de operación, de prescripción. Todo lo que hacemos es la ejecución de una instrucción, algo que fue aprendido, algo que es imitado, algo que no es del todo espontáneo o accidental. El jazz puede ser percibido como una forma, como un grupo de formas, que algunos, que muchos, comparten y comunican. Existe un modelo central de lo que se nombra como jazz, y a partir de ahí se pueden identificar sus variantes y diversas expresiones. En ese movimiento podremos afirmar, esto suena como a jazz, esto no suena a jazz. No hay problema, la música como vivencia no necesita el modelo, sólo los sentidos, la memoria y la experiencia social es otra cosa, ahí si hace falta un referente, una guía, un modelo.

2. Sin imitación no existe creación propia. La necesidad del estándar. Primer comentario.

Existe una corriente de música jazz que llega del norte, nos afecta por su intensidad y profundidad. Hay una historia del jazz mexicano más dependiente de lo que sucede al norte del país, y hay otra historia que depende menos. Estamos hablando de músicos y de circunstancias ecológicas culturales y urbanas. Imaginemos de pronto un territorio que es cruzado por la corriente proveniente del norte, sobre la tierra lisa y llana impermeable de la cultura nacional que le es ajena existen algunos huecos, unos grandes y otros pequeños, en ellos la corriente

deposita parte de su torrente. La imagen completa es de un río que sigue de largo sobre un territorio que no asimila su humedad, y en algunos puntos se vierte. Uno de esos puntos es la Ciudad de México. Así que en esta primera dimensión del fenómeno de la música de jazz en el país es clave que haya una corriente que viene del norte, y clave que existan los puntos de recepción abiertos a su humedad, unos más otros menos, la mayoría no receptivos. Aquí la historia necesita vislumbrar lo que pasó al norte de México en relación a lo que sucedía acá que era receptivo. Un primer capítulo posible de la historia del jazz mexicano, el que tiene un vínculo directo con lo que sucede en los Estados Unidos, se alimenta de su vitalidad, se debilita con sus vacas flacas, no existe sin su referencia. Este jazz tiene la imagen típica del estándar, la imagen de músicos mexicanos tocando rolas que han escuchado de parte de músicos norteamericanos, y han intentado reproducirlas, escucharlas tocadas por ellos mismos. Un jazz de colonización directa, de reproducción pura de lo que se compuso e interpretó en su origen en otro territorio. Sin él no sería posible casi ninguna de las otras manifestaciones que le siguen en cascada, sólo con él lo que tenemos es un ensayo de recreación que se agota en ocasiones en la imitación más o menos cercana a la versión original. Y con esto hubiera sido suficiente para que la música del infinito tuviera un efecto en los que la escucharon en vivo o a través de atesoradas grabaciones en discos. Pero no sólo sucedió eso.

El estándar humedece la tierra cuasi impermeable de lo local con la corriente que viene de los Estados Unidos. Los músicos que son receptivos a la corriente también tienen raíz y contexto mexicano, de ahí que se convierten en agentes de difusión de lo extraño, en gestores de incorporación de lo ajeno a lo propio. Este fenómeno visto en sus partes es fascinante. Algunos músicos tienen menos arraigo a lo que impide por completo sentir y ser impresionado por lo ajeno. ¿A qué se debe esto? ¿Quiénes son esos músicos? ¿Por qué son así? De esta configuración receptiva se nutre la difusión de una forma musical extraña a la tradición mexicana. Lo que sucede en un segundo momento es que esos músicos reproducen lo que han escuchado en forma receptiva, lo reproducen casi como una copia fiel, y en otros casos intervienen aquello y lo convierten por error o por intención en algo distinto que se mueve en el rumbo de la potencial originalidad.

Un tercer elemento es quién escucha a esos músicos de vocación abierta al exterior. Aparece una cadena de la difusión de la forma musical en donde hay una vanguardia, un primer grupo de afectados, y ellos son la clave de los que serán afectados después. Ese segundo grupo se parece al primero en un sentido, en otros es un seguidor, alguien menos abierto, suficientemente abierto al primer grupo. Después de este movimiento lo que sigue es la gran difusión, que depende de muchos otros factores, con un énfasis especial en la aparición del primero y el segundo grupos. El vehículo de esa difusión es en principio el estándar, que opera como el articulador entre la genética de origen de la forma musical y lo que el mediano y gran público va entendiendo y percibiendo por el fenómeno. Los músicos son la clave, ellos son los transmisores de la innovación, los portadores de la novedad, sin ellos todo el movimiento sería más difícil. Y entonces aparecen los medios de difusión como el cine, la radio, la televisión y las grabaciones, y el asunto se hace más complejo. ¿En qué punto el jazz se mueve de ser música grabada y degustada en ese formato, a ser música interpretada en vivo y apreciada en esa forma? Como sea todo inicia con el estándar, con la copia, con la necesidad de reproducir lo que suena tan atractivo y especial, el tiempo de la creación original queda en la espera de la maduración, la internalización, la exploración del jazz que de semilla pasa a germinado.

La rola calificada de estándar crece en importancia en el contexto planteado. Esa configuración musical, con o sin lirica, que además del efecto de promoción realizado por los medios tradicionales y emergentes, tiene algo que conecta con el público. La gran difusión de la música supone una labor importante y eficaz por parte de los medios, pero también la articulación entre el modelo de operación social común musical del público, en diversas escalas de atención, con el modelo de operación musical detrás de la rola. Este fenómeno en sí mismo es extraordinario, todo un asunto por evaluar. En paralelo está el tema de la música en vivo y la música grabada, que se mueven en canales distintos de difusión, en puntos específicos de articulación entre sí. El jazz sería imposible como fenómeno contemporáneo sin estos diversos contextos en donde el estándar es una perla central.

3. Sin imitación no hay creación propia. La necesidad del estándar. Segundo Comentario.

Una de las primeras preguntas es por los pioneros, la raíz genética del fenómeno. Y esta pregunta es compleja, supone identificar a los que inician un proceso de difusión de la música del infinito a partir de lo que escuchan de música producida en otra parte, e identificar qué sucede entonces. Por ejemplo, en un caso extremo no pasa casi nada, esa reproducción no tiene público, no tiene discípulos, sucede y desaparece cuando llega el silencio. ¿Cuántas veces habrá sucedido algo así en diversas partes del país, incluida la Ciudad de México? Y por otra parte quiénes fueron esos pioneros anónimos, de dónde sacaron el deseo de interpretar esas rolas venidas de otra parte. Sólo este fenómeno es de un interés curioso particular. Quizás llegaban músicos del extranjero y mostraban la novedad, quizás alguien regresaba del extranjero y mostraba la novedad. Tal vez algún disco fue moviéndose de mano en mano para difundir algo que impresionaba o que gozaba de alguna fama. Y está la situación escasa y extraordinaria de alguna tocada en vivo en algún festival que impactó de forma tal a nuestro pionero, que eso hizo que buscara algo más tiempo después. Aquí aparecen como importantes los viajes, los discos, las tocadas. Entre más intensa es la corriente allá, más probable es que alguien de acá sea tocado por ella. Los pioneros tomaban lo que podían y aprendían lo que podían. Las partituras son escasas, los apuntes son raros, el jazz en una música en vivo que requiere ser escuchada de esa manera para tener el efecto definitivo, y eso no ha sido lo común en nuestro medio. La pregunta sobre cómo se difundió el jazz gringo en nuestro país es una gran pregunta, que también toca a la radio y a ciertas discotecas personales radiodifundidas, a la prensa y ciertas notas editadas en cierto momento, a la empresa cultural oficial y sus prioridades y programas. Los pioneros han existido en diversos momentos, una y otra vez, tocados por las oleadas que vienen del norte, tocados por ellas en su propio territorio distante del origen del oleaje, sobre todo antes de internet, inmersos en la corriente por su curiosidad, por su intención, por su interés. El primer capítulo de la historia del jazz mexicano supone a escuchas, músicos y no músicos, teniendo contacto con el jazz producido en Estados Unidos, y el momento clave en que hay un intento de reproducir lo que escuchan con sus propios medios. Lo que viene después es más

complicado, el público, la difusión masiva, el consumidor estable de música de jazz en vivo y grabada. Pero todo inicia con el pionero local y su contacto con la música excéntrica, sobre todo cuando ensaya el tocar aquello que tiene un valor reconocido en otro lugar, el estándar, reproduciéndolo acá, y teniendo un efecto que puede quedar en el lobby de un hotel como música ambiental mientras alguien bebe una copa, o modificando para siempre el gusto de alguien que escucha casi por accidente y queda enganchado para toda la vida.

Identificar los momentos claves en que la corriente del jazz de EE. UU. toca y convuelve a ciertos músicos y gestores musicales mexicanos aparece aquí como el centro del fenómeno que nos lleva a la situación actual. Eso sucedió en varias ocasiones, en un movimiento continuo con intervalos de intensidad. Durante todo el siglo XX hubo momentos especiales, hubo gestores particulares, músicos individuales. Parece injusto, pero no lo es, el que el jazz afectara a ciertos músicos y gestores hizo la diferencia, los difusores son personalidades con perfiles únicos, en una generación muchos pueden ser los afectados, pero son ciertos nodos personales los que hacen la diferencia. Carisma, energía, convicción, todo ello influye, y esos difusores son los héroes de la novela del jazz mexicano.

4. Cuando aparece algo más que un estándar, y luego algo más que algo más que un estándar.

¿Qué tiene que pasar para que aparezca algo más que la ejecución de un estándar? La respuesta está en la exploración del primer contenido de la pregunta, lo que hace que aparezca un estándar. Hace falta un músico, es decir, alguien con cierta formación musical y cierta competencia en la ejecución. Y por supuesto, cierta curiosidad. Pongamos un caso que puede calificarse de típico. Un músico escucha en vivo a otro músico en un evento cultural oficial, podría ser el caso que el curso de acontecimientos iniciara con escuchar un disco, aquí es el caso de la experiencia directa en vivo. Lo que escucha le llama la atención, busca más información, encuentra unos discos, los escucha una y otra vez, sobre todos ciertas rolas que lo impactan en particular y que los expertos marcan como muy

importantes, ensaya interpretarlas por su cuenta. Su talento no tiene que ser superior, lo que cuenta es sobre todo su curiosidad y su tenacidad. Logra inmiserir a otros músicos en su proyecto, trabaja en apuntes sobre las obras seleccionadas, nace la vida social del estándar de la música del infinito. Logra armar el principio de un programa, introduce algunas de las rolas reconstruidas en programas más amplios y prueba su efecto. Funciona y sigue adelante. Un día presenta un programa íntegro de jazz, la función puede ser un mediano éxito sólo por acontecer, y acontece. Se ubica como el intérprete de jazz local, a partir de ese momento él será el representante del jazz universal en su localidad, en su ecología. Cuando otros músicos similares aparezcan en el horizonte él será el interlocutor, el efecto de su presencia abre un espacio para la música del infinito que depende de su personalidad y su capital social. Si no sucede algo más, cuando él se agote o desaparezca, todo se irá con él. El espacio abierto desaparecerá casi como si nunca hubiera existido. Pero también puede suceder algo más, por lo menos dos cosas más. Por una parte este músico reproductor de la música extranjera se arriesga a una primera composición propia, muy parecida a lo que escucha y reproduce, pero música propia. Por otra parte tiene efecto de público en un segundo nivel, procrea discípulos, que aprenden más rápido las rolas, que buscan más información, y que escuchan y aprenden que también pueden hacer música propia de jazz. El salto del músico pionero de la reproducción de rolas que le gustan y que parece le gustan a los que se las escuchan, a creación de música propia, aunque muy similar a lo que imita y reproduce, es una pequeña revolución para el jazz universal, y para el nacimiento del jazz mexicano en particular. De ahí que el fenómeno del acto pionero en sí mismo es clave, pero más importante es la creación de un nicho de creación-recreación a través de un grupo de discípulos y un pequeño público que sigue y atiende lo que ese grupo de músicos hace. Y así nace en una de sus genealogías el jazz mexicano.

En general estos casos son extraños, escasos. Hay ciudades de México en donde no se han dado, el jazz es un asunto por completo ajeno. En otras ciudades se ha presentado el fenómeno y se ha conformado en historia, historia local del jazz mexicano. En otras ha sucedido algo más, han aparecido más músicos, más

discípulos. Y en alguna, como la Ciudad de México, el fenómeno ha crecido hasta configurar un movimiento en que participan cientos, afectando a miles. El caso de la Ciudad de México es impresionante en los últimos años, como diez licenciaturas en jazz, como cien proyectos simultáneos de música original, varias generaciones conviviendo, festivales, más de cincuenta lugares en donde se dan conciertos, una multitud de jóvenes con formación académica, citas semanales para tocar en un jam, producción significativa de discos independientes. De ahí que su caso sea especial, y el efecto sobre el resto del país un tema por acompañar, explorar, reforzar.

5. Algo más que algo más que un estándar. Los nacimientos del jazz mexicano.

El tema del jazz mexicano es polémico en forma innecesaria. El tema es que en principio sólo por ejecutarse en vivo en territorio mexicano por músicos mexicanos o que viven en México, se puede considerar que es jazz mexicano. O el caso, que se da y no es tan escaso, de un músico mexicano que toca jazz en otro país, puede considerarse también como jazz mexicano. El tema así presentado sólo inicia la agenda de posturas y comentarios. En el fondo está la pregunta en sí misma de qué es lo mexicano, y ahí la cosa se pone mucho más complicada. Llevado el asunto a la música mexicana, el tópico se teje entre las posiciones que formulan cierto reconocimiento de la música popular mexicana y sus visiones oficiales, y los que requieren que se verifique cierto arraigo en el gusto popular por varias generaciones para aceptar una forma musical como mexicana. En sentido estricto todas las formas musicales presentes en México provienen en algún momento del extranjero. El punto es que las formas consideradas como mexicanas han sido apropiadas y desarrolladas en forma local con fusiones y maridajes con música previa local. Algo así. Y por tanto el resultado ha sido que algo extranjero se nacionalizó. El tema ideológico de lo nacional pesa mucho en toda esta historia, interesante es reconocer el proceso mismo en el cual algo por completo extraño se vuelve propio sin ningún reproche o duda. ¿Es posible que al jazz extranjero le suceda algo parecido con el tiempo? La respuesta es afirmativa, en el proceso equivalente al bolero, al son, o al rock, el jazz ha pasado en diversos

momentos de la reproducción de la forma y el contenido extranjero, a una versión local, que en algunos casos se parece a otras formas y contenidos ya con reconocimiento de algo mexicano, y en otras no se parece en nada, pero tampoco es similar a la forma original extranjera y gringa en particular. ¿Cómo sucede esto? Este es uno de los fenómenos más fascinantes de la vida social de la música. Los músicos son los portadores del proceso, se apropián no sólo de las rolas, sino de las estructuras, de las gramáticas, y de tal forma pueden producir rolas inéditas de la forma extranjera, lo cual es ya un primer fenómeno maravilloso. Compositores que componen con el lenguaje del jazz rolas nuevas a la par de los compositores que lo hicieron por mucho tiempo en los Estados Unidos. Y por otra parte esos músicos intervienen a la gramática del jazz y le proponen variantes y cambios. El resultado es algo que se aleja de las rolas originales, aunque tienen su genética en ese origen. Cuando esto sucede en forma sostenida por varias generaciones, la mutación aumenta. Cuando esto sucede en forma sostenida en una ecología que se hace cada vez más densa y extensa, la mutación aumenta más aún. Llega un punto en que los nuevos compositores ya no tienen contacto directo con la raíz, y sus composiciones son por completo originales tanto en forma como en contenido. Y a todo eso se le puede nombrar como jazz mexicano, si se entiende el proceso, y se saca el concepto de jazz de las formas tradicionales y se acepta la innovación, el movimiento natural del cambio. Todo esto es polémico y eso es muy fértil. El punto es que hablando de los últimos escenarios mencionados, las situaciones que llevan a esa masa crítica nos son simples ni comunes. ¿Cuándo ha sucedido algo así en nuestro medio? ¿En dónde? ¿Cuáles han sido las condiciones y circunstancias que lo han gestado? Pregunta muy inquietante. La hipótesis fuerte es que quizás hubo esbozos o situaciones en el pasado que llevaron a fenómenos de naturaleza de alto metabolismo creativo e innovador, eso está por estudiarse y mostrarse, lo que parece evidente es que en la última década, del 2005-2015 el fenómeno está presente y se está acelerando. Y esa es una gran noticia, para el jazz universal, para el jazz mexicano, para la música mexicana en general, y para México como movimiento social. El jazz no hace mejores personas. Si eso es así, lo que hoy sucede, sobre todo en la Ciudad de México, tendrá efecto social más allá de lo estrictamente musical, y esa nota es sobre un nivel superior de expresión de la vida cultural y social en general.

En este movimiento la situación de la música en vivo es el foco privilegiado de la vida del jazz, por su vocación de creación en situación, en el momento mismo de la ejecución. Toda las genealogías que parten de esta matriz genética tienen un sustrato distinto y mayor que las genealogías que parten de la experiencia de la música a través de grabaciones y los medios de difusión masiva, y los otros novedosos medios sociales contemporáneos. Aquí hay una diferencia de grado, que también puede ser polémica si se insiste en subrayar la importancia de la cultura contemporánea como cultura popular construida por las industrias culturales. De cualquier forma ahí queda planteada la diferencia entre la experiencia de la música, cualquier tipo de música, a través de grabaciones, o mediante el impacto de la ejecución en vivo y en directo. Todo esto tiene matices, quizás el más grande es el de la figura misma de la industria cultural. Al ser selectiva difunde sólo cierto tipo de creación musical, creación que es en el mejor de los casos un buen momento de grabación de una ejecución en vivo. En contraste está la vivencia de la música en vivo, efímera, llena de errores y de aciertos irrepetibles, con ensambles de todo tipo, famosos y emergentes, experimentados y novatos. La dimensión de la música en vivo se ubica frente al fenómeno mismo del jazz como proyecto de vida y de vida musical, la ejecución en situación, improvisando, sintiendo, uniendo lo separado, abriendo el portal de lo posible y de lo imposible en un momento que nunca más será igual. Para vivir al jazz se requiere la vivencia de la ejecución en vivo como un requisito más imperativo que en otras formas musicales contemporáneas. El punto está en que hoy nos enteramos y conocemos proyectos y propuestas más por la vía de las grabaciones o las transmisiones, que por la vivencia en directo de la ejecución musical. De ahí que la configuración de la cultura del jazz pasa sin lugar a duda también por la experiencia de la música grabada o mediada por transmisiones electrónicas. El cómo estas dos dimensiones básicas de la construcción de la cultura del jazz se relacionan entre sí es un reto para el análisis del fenómeno.

En el caso de la cultura del jazz mexicano, las grabaciones y las transmisiones por radio, televisión o internet, son claves para entender el asunto en un sentido histórico y contemporáneo. Lo más común en nuestro medio es que la gente haya

tenido su primera experiencia con el jazz a través de alguna mediación, no en un concierto en vivo. Esta condición de la cultura contemporánea se convierte en una némesis para el movimiento actual. Aunque el número de conciertos en vivo ha aumentado en forma significativa, el público en general del jazz en México lo escucha en formatos mediados, y esa situación no lo lleva más que en forma poco significativa a los conciertos en vivo. Para la difusión del jazz mexicano es importante la difusión mediada, pero no es suficiente. En cierto escenario la industria cultural aceptaría conforme que la vida del jazz en nuestro país sea básicamente a través de grabaciones o transmisiones como mercancías. Ese escenario corresponde en mucho con ciertas tendencias de la cultura contemporánea. Para el caso del jazz sería algo parecido a un desastre, el jazz se escucha en vivo, nace y crece en esa tierra fértil. Así que el tema del público para el concierto en vivo, gestionado a través de la vivencia musical mediada, se pone en el centro de una estrategia general de promoción de la música del infinito en nuestro país. Parece que así es, habiendo siempre otras estrategias importantes alternas que se complementan con la música en vivo desde el principio.

El jazz mexicano tiene por una parte una columna central que le viene del pasado, de las genealogías del jazz norteamericano, eso es cierto, no lo es todo. El músico de jazz mexicano no se dedicó en forma exclusiva a este tipo de música, ni promovió proyectos originales. Existen casos aislados que son muy significativos para una parte del gremio. Lo que sucedía era que combinaba su interés por estas formas musicales no muy comerciales con trabajo ejecutando otras formas más cercanas al gusto popular. El jazz mexicano siempre convivió con otras formas musicales en el propio mundo de sus músicos. Lo que ha sucedido con las más recientes generaciones es que esa convivencia ha crecido y se ha multiplicado. Los músicos contemporáneos de jazz mexicano tienen contacto con muchas formas musicales, lo que lleva como resultado a un panorama actual diverso y múltiple. Lo cual se refuerza con los conciertos en vivo. Hoy tienen más oportunidad de presentar esta diversidad en vivo, y vivir de ello. ¿Hasta dónde este movimiento afecta, se reproduce y se multiplica? Está sucediendo en este momento. Nunca antes en la escena del jazz se tocaron tantas

variantes en forma contemporánea. El público está ante una oportunidad enorme. Lo que sucede con ese público es otra historia, y de ella dependerá el futuro mediato e inmediato del movimiento.

6. **Cuando la genealogía histórica del estándar y el más allá del estándar se encuentra con la generación red en una matriz constructiva del jazz.**

El fenómeno más complejo en los poco más de cincuenta años de la historia del jazz en nuestro medio se presenta en el mundo contemporáneo que hoy estamos viviendo. Por una parte el duro y complicado desarrollo de la genealogía de la forma musical emergente desde dentro y en una trayectoria en el tiempo más o menos consistente. Y por otra parte la enacción de la sociedad actual en la figura de la cultura red, la simultaneidad, la diversidad, el contacto múltiple, la explosión de una vida horizontal global interconectada.

Vamos por partes. La genealogía de la historia de la forma musical emergente, aquella que deriva en algo más que algo más que un estándar, tiene que moverse a través del tiempo y el espacio negociando con la estabilidad de lo novedoso frente a la estabilidad de lo tradicional. El camino es complicado, el jazz tradicional tiene que pasar en este camino de ser una forma musical extraña a ser algo conocido, hasta ser algo que se comprende, se domina, y llega al punto de la creatividad original. Esta expresión musical creada en forma original tiene influencias de diverso tipo, empezando por la cultura musical de base, familiar y popular, del propio músico que ensaya ir más allá del estándar. Esto no puede ser de otra manera, el músico tiene una historia musical antes de llegar al jazz, y desde ella lo aprecia, lo explora, y lo desarrolla. Esto supone que existen condiciones para que ese músico, o esa genealogía de músicos, se enfoquen en el jazz tradicional y tengan tiempo y recursos para internarse en sus caminos. Esto hace muy frágil el acontecimiento constructivo, que una y otra vez tiene obstáculos y problemas para poderse stabilizar, y muchos más para poderse desarrollar. Aun así sucede, después de varias generaciones aparece el fenómeno de más allá del más allá de la reproducción del estándar. Esto es historia y se requiere documentar lo acontecido para su mejor apreciación.

El nuevo fenómeno es el de la sociedad red. En los últimos quince años aparece una generación que tiene contacto con la música contemporánea como ninguna otra generación ha tenido opción, la generación red. Crece bajo el influjo de una multitud de formas musicales, algunas en forma reiterada, pero abundantes en diversidad expresiva. Esta generación también entra en contacto con el jazz y el post-jazz que se produce en el mundo. Y al mismo tiempo tiene contacto con el rock y el post-rock, y con otro montón de formas y géneros y subgéneros, como el universo de la música digital-electrónica. Esta generación adquiere un metabolismo constructivo propio, su curiosidad se expande en forma similar a las anteriores, pero bajo circunstancias y condiciones distintas, que la hacen adquirir una cultura musical correspondiente a su momento, el nicho de consumo musical de la generación red. Y este fenómeno también requiere su propia documentación y tratamiento analítico para ser mejor apreciado.

La cosa se pone más interesante cuando los dos fenómenos apuntados se cruzan y se enlazan, el movimiento de la genealogía histórica del estándar de jazz y su progresión, y el movimiento de la generación red y su conectividad musical abierta enriquecida. El resultado tiene un potencial constructivo inédito en la historia de la música mexicana. Este fenómeno está sucediendo ahora, a la mitad de la segunda década del siglo veintiuno, hacia el final de ella las expresiones de toda esta complejidad constructiva habrá de sorprendernos a todos.

El fenómeno de la creatividad de la generación red se combina con el público consumidor de música de esa misma generación. La cosa se complica y complejiza. Por una parte aparecen jóvenes que tienen muchas más experiencias musicales que ninguna generación anterior gracias a los medios de difusión e internet, y por otra parte aparece un público consumidor con perfiles que se van ensanchando a medida que pasa el tiempo. Este tema de los públicos está en el centro de una agenda posible sobre la gestión del jazz en México. El formato musical preferido por el público contemporáneo es la canción en español, toda la música del jazz instrumental está por fuera de ese primer factor. Y por otra parte

está la música bailable y que invita a la experiencia sensual, el jazz está también por fuera de esta configuración, aunque podría no estarlo. Así que el reguetón está al centro de las preferencias del público consumidor de música en nuestro país, y el jazz se ubica en un lugar por completo marginal en relación al fenómeno central del consumo musical. Unido a esta situación general está la emergencia de un público consumidor de música más cosmopolita y curioso, es menor al público masivo, pero crece y es un nicho clave para el público del jazz. Este nicho busca experiencias diversas, pero también más complejas. Ahí el jazz puede ser más competitivo y parte del consumo cotidiano. Los públicos son un asunto importante para comprender el movimiento histórico cultural-mercadotécnico de la música del infinito. Por una parte hay una sociedad que se reproduce lejos de las genealogías del jazz, pero por otra parte hay nichos sociales que crecen muy cerca de sus espacios potenciales de difusión. El caso de la Ciudad de México es ejemplar, el lugar central del desarrollo de las genealogías más favorables al jazz en el país.

7. **La generación red y la ecología musical del consumo juvenil.**

La generación red en la Ciudad de México se ubica bajo formas de estratificación social mercadotécnicas y sociológicas entre los veinte y los treinta y cinco años de edad. Es una generación que ha crecido a lo largo del siglo veintiuno en un contexto de la vida en la pantalla, internet, y la telefonía celular. Nacieron conectados y se han desarrollado dentro de la ecología de las llamadas nuevas tecnologías de información y comunicación. Todavía no conocemos con precisión qué sucedió con la generación del baby boom nacida entre finales de los cuarenta hasta principios de los sesenta, los que crecieron y se hicieron adultos viendo televisión en dosis altísimas. Sabemos que son ahora los líderes y propietarios de la hegemonía en el mundo, y que son producto de la televisión, pero no sabemos del todo qué significa eso y qué implicación ha tenido para el mundo contemporáneo tal y como lo conocemos. Ahora estamos ante un nuevo fenómeno, la generación internet, tampoco estamos del todo conscientes de lo que les está sucediendo y cómo eso afectará nuestro futuro inmediato y mediato, pero sabemos que sucederá. Para el caso del mundo de la música del infinito este asunto es peculiar. Esta generación red se ha desarrollado en la matriz del

consumo cultural de la cultura juvenil global. Las grandes industrias culturales han invertido mucho para conformar una diversidad de nichos de consumo para niños, adolescentes y jóvenes, en todo el mundo. Nuestros músicos red tienen en común estar conectados, y al mismo tiempo estar sujetos a las normas del consumo juvenil musical de su generación, el rock, el post-rock, la música tecno, y el pop nacional y regional. Casi todos cuando tienen contacto con el jazz ya llevan miles de horas escuchando la música juvenil de su generación, además de un catálogo variado de formas y géneros musicales híbridos de todo tipo. Esto los carga de un imaginario musical común, la producción musical mediada por dispositivos tecnológicos cercanos a la ingeniería física del sonido es parte de su infraestructura y su desarrollo, lo equivalente a una guitarra acústica de Paracho en la casa familiar en otras generaciones. La generación red urbana de la música del infinito es tecno-fílica, y a partir de este parámetro se va enriqueciendo de elementos de cultura musical, desde la música clásica hasta el jazz tradicional, la música vernácula mexicana, el son, y la llamada world music en un sentido amplio. Por tanto desean explorar todo lo posible, desde la infraestructura tecnológica de la producción de sonido mediada por sintetizadores, pedales, y todo tipo de dispositivos, moviéndose cada quién desde lo que han escuchado en principio producido en estas plataformas, y asociando poco a poco todo género musical y forma de su expresión al diálogo y confrontación con lo tecno. Los escenarios se multiplican en este sentido, y las raíces del fenómeno son variadas.

El gusto musical está estratificado por diversos factores, uno de ellos la industria cultural de la música. Lo que hace esa industria es parte de la evaluación posible sobre el fenómeno musical en general en país y en las principales ciudades. El jazz no es parte de su agenda fundamental. El asunto es que a diferencia de otros momentos de los últimos cien años, el internet ha venido a democratizar el acceso a los medios de difusión. Cualquiera que sea el escenario en que se analice y se prospete el jazz, esta configuración es parte, y puede o no ser utilizada a favor en forma conveniente. Todo esto es un mundo por explorar y entender, al mismo tiempo que un escenario por colonizar y apropiar. En cualquier escenario serán los jóvenes los que inclinarán la balanza, ellos son los consumidores más voraces, y el futuro de cualquier plataforma de desarrollo de

cualquier forma musical en el futuro. Y ahí queda también por supuesto el jazz. Así que el futuro del jazz depende en buena parte de lo que se haga en internet y con los jóvenes. En forma alterna están las otras generaciones adultas que requieren de otros lentes y otros medios, pero que tampoco se salen del eje estratégico de la construcción del gusto musical a través del internet.

?

EL JAZZ
EN LA CIUDAD DE MÉXICO

CAPÍTULO DOS

El Jazz en la Ciudad de México.

1. En la Ciudad de México. Un viaje en los límites de lo posible.

El nicho de la música del infinito en México es la capital del país, la Ciudad de México. Ciento, no sólo hay jazz en este hoyo negro de la vida cultural mexicana que todo lo atrae, las zonas turísticas también son polos de promoción musical, pero es en CDMX donde se ha tejido una mínima ecología de trabajo, estudio y conversación, elementos todos necesarios para que suceda lo que de otra manera sería imposible. El trabajo, siempre el trabajo, como primer referente para que los músicos de jazz se establezcan e imaginen su entorno como un medio sustentable para su oficio. En la Ciudad de México hay bares, restaurantes, y cafés, que tienen interés en esta forma musical y sus músicos, no siempre ha sido así, pero en los últimos diez años se ha formado un tejido de lugares en donde el músico de jazz puede tocar, recibir algo a cambio de su esfuerzo, y aspirar a vivir de ello. El tema es que hace unos años pagar a un músico para que tocara jazz en un lugar, o abrir un lugar para atraer a consumidores de un momento de disfrute a través del jazz, no era algo que sucediera, y no porque no pudiera suceder del todo, más bien algo más simple y directo, no había la costumbre, no aparecía en el imaginario que eso pudiera ser un elemento de desarrollo comercial. Y ahora sucede, de alguna forma, sucede. Difícil afirmar que el jazz es un negocio. El punto es que podría serlo, pero en los datos de la historia no lo ha sido. Es asunto es de usos y costumbres de la cultura comercial y la cultura en general. El jazz no es algo que forme parte sustantiva de las formas del consumo y de la oferta cultural en México, y en la Ciudad de México en particular, a pesar de su ventana de oportunidad, tampoco sucede. Se acepta desde hace dos generaciones como algo exquisito, bohemio, en cierto sentido divertido y cool, pero no forma parte en forma extensa de los hábitos de consumo cultural del habitante normal de la ciudad. En los últimos cuarenta años ha sido adecuado y suficiente con que haya algún lugar tradicional para escuchar jazz, para tenerlo de referente cuando así aparece el

antojo o la variante de consumo en la vida cotidiana. Ese único lugar se ha movido en el filo de la extinción mientras los usos y costumbres lo ubican y lo posicionan. No había espacio cultural para muchos de estos lugares, oír jazz era para alguna vez, una vez al año, una vez en la juventud, quizás una segunda o tercera vez para parecer original, pero eso era todo. No ha habido público de jazz en el sentido de público del programa estrella de la televisión de los domingos, nada más lejano, y si lo había no era suficiente para mantener un espacio diverso y amplio. Y algo sucedió, de pronto la noche urbana se pobló de música del infinito, fueron apareciendo lugares y oportunidades para los músicos. Por otra parte estaban los músicos, que poco a poco se habían ido formando en esta línea musical, y además estaban las escuelas, públicas y privadas, enseñando jazz. Fueron diversos factores que colaboraron. Apareció una nueva generación de empresarios, consonante con una nueva generación de músicos. Y el espacio urbano para la música del infinito se abrió, siempre frágil, a punto de desgarrarse, pero con un tempo sostenido y consistente. Y el jazz apareció en diversos lugares formando una malla de posibilidades hasta llegar a la impresionante oferta de casi veinte tocadas diferentes en un día, alguna vez. El jazz ha sido un testigo de la historia reciente de la ciudad de México, un testigo especial. Y al mismo tiempo ha sido un protagonista de algo emergente en la vida urbana cultural y social de los últimos cincuenta años, hasta llegar a los últimos diez. Esa historia merece un relato, un sabroso y pintoresco relato.

Para los amantes del jazz es en ocasiones increíble que una ciudad tan grande como la CDMX haya tenido tan poco espacio para nuestra música favorita. El público del jazz no tiene costumbre de ir a lugares a escucharlo en vivo, esa situación que sostiene la vida del jazz urbano. Son más los que lo escuchan en mediaciones grabadas. El jazz en la CDMX es de seguidores que lo escuchan en solitario en sus diversos dispositivos personales. La radio tiene una estación que dedica todo su horario a este tipo de música, lo cual es extraordinario y algo que sólo puede ocurrir con la gestión de personas casi heroicas, y en un medio público, no comercial. No hay una tienda de discos especializada en jazz, sólo secciones, y las tiendas en general están moribundas ante la avalancha del internet. Escuchar jazz, sí, pero grabado, y sobre todo jazz gringo, el estereotipo general es que no

hay jazz en México. El asunto es fascinante. Una de las ciudades más cosmopolitas del país, quizás la más conectada al mundo, con millones de personas, cientos de miles de consumidores que podrían acceder a todo tipo de oferta de jazz, y el panorama histórico ha sido de escasez. ¿Qué haría falta? Quizás de lo que se trata en el fondo es de ausencia de promotores especializados. ¿Sería pertinente invertir energía en la promoción del jazz? Cuando el gusto por la música sólo es de superficie, sin un compromiso mayor de fondo, sin articulación cosmológica, el resultado es sólo consumo. El jazz en CDMX no es cultura en el sentido duro de la palabra, construyendo vida social, sentido, memoria, prospectiva, sólo es un evento más dentro de la oferta urbana, que convoca a algunos exquisitos o snobs, que no commueve de raíz al público en general. ¿Tendría el jazz la configuración para esa conmoción? Complicada pregunta, de hecho tiene historia y rasgos situacionales que permiten proponer que tiene lo suficiente para conmover y rearticular la vida. No es claro que otros tipos de música tengan un perfil semejante. La hipótesis es que así como se ha dado el fenómeno de la aparición de músicos, empresarios y públicos, no se ha dado la aparición de políticas culturales ni de gestores especializados. La potencia constructiva del jazz está aún en un horizonte de posibilidad.

2. **La Ciudad de México. Dime lo que escuchas y te diré quién eres.**

¿Cuántas formas habrá para construir una visión de la historia de la Ciudad de México? En el umbral del sentido común la trayectoria de su administración pública sería uno de los primeros cristales con los cuáles se podría ver lo que ha sucedido. Tal vez. También están los criterios sociológicos del género o la juventud. Hay otros también técnicos y necesarios para la planeación y el presupuesto, como el crecimiento demográfico, la dinámica de ocupación del territorio, los movimientos sociales, la oferta laboral, la producción industrial y comercial, la oferta cultural. Habría otros criterios también sugerentes como el paisaje urbano, los parques y los árboles y las flores. Y algunos más punzantes, la ciudad vista a través de sus colores, sus texturas, sus sabores, sus olores. Y por supuesto, la ciudad a través de sus sonidos y la música. ¿Qué percibiríamos si miramos a la ciudad de México a través de la historia y la geografía de su

música? Dime que escuchas y te diré quién eres. Dejando por el momento al fenómeno emergente fabuloso de la escucha personalizada de la música a través de dispositivos portátiles para hacerlo, quedan al centro los lugares públicos en donde la música es protagonista. Quizás uno de los más emblemáticos sea la Plaza Garibaldi, con sus grupos de mariachis y su ventana a un mundo que viene del pasado y se mantiene de pie y con relativa buena salud. Los salones de baile con sus orquestas de salsa, cha-cha-cha, mambo y danzón, como el Salón Los Ángeles o el California Dancing Club, otras ventanas al pasado presente. Y luego aparecen los lugares de música grabada, donde el rock, la música tecno, y en general música más contemporánea tienen su propio nicho de reproducción. Lugares en donde un México distinto al tradicional se manifiesta, pero no con muchos cambios, el baile, el sexo, el alcohol, son hilos conductores de la vieja y la nueva vida nocturna. La ciudad es una caja de música, resuena con miles de voces simultáneas, algunas en la figura de un eco que se repite al son de las industrias culturales y sus ofertas, de la radio y la televisión, otras colonizando territorios inéditos y multiplicando un inmenso archipiélago de diversidad y pluralidad. En el continente del gusto popular habita el germinado de la industria cultural musical, en el archipiélago habitan fragmentos, trozos, distorsiones, accidentes, singularidades, de otras formas musicales, todas ellas conectadas de alguna forma con el continente. Y todo ello conforma el cosmos de la ciudad vista desde este lado de la vida, la música. ¿Cuál es el lugar que ocupa el jazz? ¿Quiénes son los habitantes de la ciudad de México en los cuales florece día a día la música del infinito? ¿Qué significan para la vida de la ciudad? ¿Qué significa el jazz para la vida de la ciudad en este momento? ¿Qué significó antes? ¿Qué puede llegar a significar? ¿Cuál es la historia de la Ciudad de México vista a través del Jazz? ¿Qué ciudad vemos cuando la vemos a través de la historia urbana del jazz?

Hay memoria y presente en la geografía del jazz en la Ciudad de México. Para todos los miembros de la comunidad de la música del infinito lugares como El Arcano, el Nuevo Orleans, el Papa Beto, son referentes compartidos. Más atrás aparecen otros lugares ya semi perdidos en los recuerdos de los otros, los ausentes. Hoy esa geografía tiene clubes de jazz, restaurantes y antros, además de

algunos cafés y foros. Los clubes, como el Pizza Jazz Café, The Jazz Place. Los restaurantes, como el El Convite, Las musas de Papá Sibarita. Los antros, como el Zinco Jazz Club, el Parker y Lenox, La Casa Franca. Y algunos cafés como el Film Club Café. Foros como El Lunario, el Museo Tamayo, El Foro del Tejedor. Tenemos una oferta que alcanza los cincuenta lugares. En el pasado no hubo tal oferta. La ciudad no era una ciudad del jazz, sólo parte de una oferta marginal para los conocedores, algunos exploradores, turistas, curiosos. Hoy la situación ha cambiado la ciudad se ha poblado de oferta. No ha sucedido lo mismo con otras formas musicales, como el rock o la salsa, que incluso han perdido espacio. Es extraña y peculiar la ciudad como un todo en relación a la vida musical. Lo que se ha convertido en la forma básica de la experiencia musical es el internet, en relevo de la radio. La ciudad musical es de banda de AM y FM venida a YouTube y Spotify. El público de la música existe en forma masiva, la ciudad es una ciudad de la música a través de audífonos. Y en todo ese mundo de ofertas y demandas, el jazz tiene un nicho, más grande, abundante y diverso que nunca antes. La música es omnipresente en la Ciudad de México, el jazz es uno de los vectores en emergencia.

La paradoja del sonido y la ciudad tiene su nicho en el contraste entre el día y la noche. En el día la ciudad está construida de los sonidos del trabajo, del tránsito, del aula, de la vida familiar. La música acompaña a todas estas actividades a través de la radio y los dispositivos personales de música grabada o la conexión a internet. En la noche esta atmósfera se continúa con algunos cambios que son sustantivos, la música grabada sigue acompañando las actividades nocturnas en forma similar a las diurnas, sólo hay un pequeño gran cambio, aparece la música en vivo. La música viva es nocturna, para tener contacto con ella se requiere habitar a esa otra ciudad que contrasta en el claro oscuro de la sensibilidad, el antro, la otra vida urbana. La ciudad productivista no tiene música viva, sólo tolera a la música grabada como acompañante de las actividades útiles. Y llega la noche, el músculo duerme, la ambición descansa. Y no, no descansa, se agita, se mueve hacia los perfiles de la ruptura de la norma y la moral, aparece la sexualidad, el exceso, la bebida alcohólica y las drogas prohibidas. La música en vivo está relegada y connotada con el desorden o sus

fronteras. No hay música viva en el tiempo de la vida productiva, sólo aparece robando horas al sueño y al descanso productivo. El habitante de la noche es el articulador de la vida musical nocturna, y es un individuo fuera de la ley moral. La música viva es el soundtrack de la vida frívola y ligera de la noche. El jazz crece en CDMX en ese contexto, tiene pocas alternativas, y ese constituye su nicho de referencia. ¿Hasta dónde esta condición lo determina? ¿Hasta dónde el jazz termina siendo sólo un epifenómeno del desmadre y la lujuria? ¿Habrá otro jazz en un contexto diurno sin la connotación de la vida nocturna?

3. Los habitantes del Jazz y la Ciudad de México. El jazz nos hace mejores personas.

En qué se parecen un bailador de salsa y un asistente a un concierto de jazz, en qué son distintos, qué tipo de personas son cuando están por completo alejadas una de la otra, y qué tipo de personas son cuando habitan en la misma configuración urbana. Por una parte el jazz ha tenido en la Ciudad de México una connotación de clase, es más común encontrar aficionados al jazz entre las clases altas que entre las clases bajas. Este elemento de marginalidad hacia arriba está en la historia general de la música del infinito en nuestro país como un estigma. Escuchar jazz para sectores sociales alejados de este lugar común es una rareza, es pisar un territorio que nos les corresponde, un asunto de ricos, de extranjeros. Pero los tiempos han cambiado, los jóvenes urbanos de la Ciudad de México son más eclécticos hoy que sus antecesores. Escuchar jazz es hoy algo aceptable, hasta interesante, no es común ni popular, tiene sus momentos. El consumo musical de la ciudad ha cambiado, los jóvenes en un referente transclasista son el componente básico de una pequeña revolución en este sentido. La revolución es pequeña, existe, la imagen surge de la comparación con los jóvenes de otras generaciones más atados a una cultura popular más reducida en posibilidades, el día de hoy esa cultura popular se ha enriquecido en extensión aunque ha perdido en profundidad, algo así. El punto aquí es identificar si el jazz hace una diferencia respecto a otras formas musicales, cómo y porqué. Para empezar no es tan lírico, su fuerte es la música, y en este sentido exige escuchar más, con mayor atención, intensidad, plenitud. Esta cualidad es común a otros fenómenos musicales, pero

en el jazz es un requisito. El jazz es más exigente, tiene roles sencillas y accesibles, pero tiene muchas otras que sólo enfocando pueden irse percibiendo poco a poco. Un rasgo del aficionado al jazz es este rasgo característico de la atención intensificada. Otro rasgo es que más que bailar, el jazz se escucha. Toda música es bailable, también el jazz, pero no suele ser su patrón básico de consumo actual. Esto también ubica al aficionado como alguien dedicado al desarrollo perceptual de lo que escucha. El jazz te enseña a escuchar otras formas musicales, te educa a escuchar. En este sentido el jazz forma, te hace distinto, te hace mejor persona, más complejo y articulado. El tiempo requerido para introducirse al jazz es tiempo social que compite con el tiempo social cotidiano de la ciudad. Las personas que se introducen al jazz dejan partes de su tiempo social previo a un lado para entrar en algo nuevo y distinto, con más exigencia. Esto hace que la vivencia urbana en la ciudad de México del jazz sea escasa, pero que una vez acontecida hace la diferencia. El jazz es un vector constructivo de una forma de vida urbana distinta. Su historia en la Ciudad de México es la historia del desarrollo de esta diferencia.

El tema de lo popular y el público le queda bien a una aproximación descriptiva al fenómeno del jazz en la Ciudad de México. No es popular, y tiene su público. La pregunta por el público tiene respuestas que no son sencillas. Los nichos de desarrollo en forma genealógica están asociados a la clase ilustrada. El público del jazz es universitario, o cercano a los ámbitos de influencia directa de la educación superior. También tiene una connotación de Bellas Artes, de alta cultura, dentro de un perfil en el cual lo hípster le viene bien, lo bohemio, lo relajado pero culto, lo informal cosmopolita y con poder adquisitivo. También lo ascendente, lo asociado a jóvenes que pretenden tener lo mismo que los hípsters de primer nivel, pero con menos poder adquisitivo y más bohemia, nos les queda otra. Con ello la mayor parte de la población de la ciudad queda fuera del nicho de recreación de la música del infinito. Se podría hablar de una connotación de clase media urbana de la capital del país, siempre con una asociación a lo ilustrado o con pretensiones de ilustración. El jazz no es popular en el sentido del gran público. Ese es su perfil sociográfico básico. Los ambientes afectados por la vida académica del arte son su segundo nicho de desarrollo. Alcanzando a sectores de

clase baja en un porcentaje significativo. Aun así, el jazz no es popular, no ha sido, quizás podría serlo.

Un tema que surge de estos apuntes como muy atractivo y complicado, es el de la formación requerida para articularse al mundo del jazz en la Ciudad de México. Por una parte basta con sólo entrar en contacto con él, disfrutarlo, y acudir a los lugares en donde se presentan los conciertos, escuchar la estación del IMER. Y en el otro extremo, se requiere la apropiación de una historia musical que es muy basta, ensayar a comprender en parte la gramática de su configuración formal, identificar los diversos proyectos en sus cualidades y diferencias, comprar un instrumento y explorar la sonoridad de la música del infinito en forma directa y personal. Dentro de los pocos que forman parte de la comunidad del jazz en la Ciudad de México, el primer punto del gradiente es el más numeroso, el segundo es escaso. Así las cosas, cuando el jazz toca de fondo a una persona, la transforma, lo cual tiene diversas etapas de complejización, con la primera es suficiente para formar públicos, para completar el proceso de metamorfosis social-cultural hace falta mucho más. El jazz nos hace mejores personas, en un camino que tiene diversas estaciones, cada una más gozosa y rica que la anterior.

Escuchar la música, escuchar música, aquí es probable que se dé la diferencia sustancial entre el público común y el público especializado. En diversos géneros musicales se presenta esta diferencia y su gradiente. Por una parte un tipo de público que vive un proceso de inducción de muchos años, entrando cada vez más en contacto íntimo con la forma música y su expresión situacional. Este público estudia, escucha mucho, explora en profundidad toda la gama de lo diverso y lo similar del género en atención. Acude a conciertos en vivo de distinta calidad, para aprender, para degustar, para sentir. También tiene una discoteca representativa, lee literatura crítica especializada, compra partituras, tiene diálogos con pares, con eruditos, con músicos. Este tipo de público tiene en la música algo parecido a un eje de su vida emocional e intelectual. Un gourmet. En el otro extremo está el antojadizo, el que escuchó alguna vez algo que le gustó y si lo vuelve a oír algo alcanza a reconocer. Es el consumidor del espectáculo de

la música, se guía por la producción de la industria cultural, las modas son su agenda, y suele quedarse en alguna época de su vida en que la música formó parte de la juventud o de la vida loca y sus símiles. Sólo acude a conciertos de famosos y de eventos muy promocionados. No suele escuchar música en vivo, sólo en bodas y quince años, para bailar y divertirse dentro del guion del entretenimiento codificado de la vida convencional. El jazz está más posicionado en el primer extremo, se aleja como tendencia del segundo. Pero hay un nuevo público del jazz, gente joven que se acerca al fenómeno con la intención del consumidor de nuevas experiencias, siguiendo la agenda de la vida social del ocio y la recreación contemporáneos. No le interesa ser experto, quizás saber algo, o aparentar que sabe. Ese público se convierte en la década actual en el espectador mayoritario del jazz en CDMX, y esta configuración es un reto a la imaginación, a la construcción del mercado, a la sustentabilidad y desarrollo de la música del infinito en la ciudad.

4. Ciudad de México, México, y el jazz.

La primera imagen que llega a la mente cuando se piensa en el jazz y la Ciudad de México es que ahí está el territorio privilegiado para este tipo de música en el país. Un juicio que parece excesivo, un lugar común, y también un buen punto de partida. Excesivo quizás porque casi toda actividad cultural tiene un referente más amplio en la capital, pero también hay actividad relevante en otros lugares, todo está conectado, es injusto calificar de único lo que sucede en la gran ciudad. Un lugar común, porque opera en automático, sin reflexión alguna, como una verdad comprobada y que no necesita mayor discusión, lo cual no es cierto, incluso para algunos habría que probar aquello de que ahí sucede algo, parecería que para ellos también CDMX es un desierto para la música del infinito. Un punto de partida, en tanto que la imagen permite hacer una hipótesis, y con ello exige un proceso de búsqueda, registro y análisis de información. Como sea esa es una primera imagen que aparece, por tanto hablar de jazz en CDMX implica siempre hablar del jazz en todo el país, y eso no es un asunto menor. La Ciudad de México es una versión implicada de todo el país, no es un territorio aparte del todo, más bien es un segundo piso, una configuración que forma parte del territorio nacional

pero en otro nivel de composición y organización, como una segunda configuración de cierta complejidad. Es México en una versión territorial más pequeña, en una versión cultural y social que incluye a todo lo demás en otra forma, selectiva y reordenada al mismo tiempo, con parte de los mismos componentes pero con mayores recursos, un prisma socio-cultural que se compone de elementos de todo el país, los recrea, y los regresa en un metabolismo y una forma distinta. La Ciudad de México es México País, y no lo es, para su bien y para su mal. Y eso también incluye al jazz, a la música del infinito.

A mitad del año 2016 Antonio Malacara, nuestro cronista mayor de jazz en México, publicó un texto sobre la actividad en la música del infinito en todo el territorio nacional. Presenta en su Atlas del Jazz en México, una cartografía e historiografía de lo acontecido en todo el territorio, estado por estado. La metodología consiste en dar la voz a los cronistas locales sobre el tema. En alguna de las presentaciones del libro Malacara comentó que lo que más le había sorprendido y agrado del proyecto fue encontrar a tantos expertos sobre el tema en todas partes. Es decir, existen observadores melómanos de la música del infinito en cada ciudad grande o mediana del país. En un contraste básico entre lo acontecido en la Ciudad de México en contraste con el resto de las ciudades capitales del país, el resultado es que dentro de la premisa elemental de lo escaso del movimiento, la suma de acontecimientos nacionales implica una historia del jazz nacional que sobrepasa las expectativas del más optimista, y entierra las quejas de los más pesimistas. Sobre este asunto tenemos mucho que aprender y valorar. Una parte importante de la sensación de soledad en el tema del jazz en México es el aislamiento. Si por un momento imaginamos a todos esos expertos y melómanos locales conectados en una red nacional, el efecto es deslumbrante, y las posibilidades constructivas un horizonte en el que sólo la imaginación es el límite. En ese contexto la Ciudad de México sigue siendo un lugar especial, con la vocación ecológica de promover y gestionar más de lo que ha hecho, para el desarrollo de una matriz de proyectos de jazz con perspectiva nacional.

En los últimos diez años apareció un fenómeno viejo en una magnitud nueva, los festivales de jazz. Hay muchísimos a lo largo y ancho del territorio nacional. Algo sucedió al interior de las ciudades marginadas de la música del infinito que ciertos gestores y promotores se animaron a realizar un festival, marcando el territorio como del infinito. Y la tendencia continúa. ¿Hay músicos locales para satisfacer la demanda de proyectos de esta emergencia de festivales? No está claro, la respuesta primaria es que no, así que las agendas y curadurías se realizan a partir de proyectos que han surgido o se han desarrollado en la Ciudad de México. El porcentaje de participación en estos eventos de grupos que tienen su asiento en CDMX es muy alta. Esto cambiará, los festivales inauguran o refuerzan la posibilidad de un foro para que proyectos locales o de lugares distintos a la Ciudad de México presenten sus propuestas. Por el momento la situación es clara, el jazz en CDMX está alimentando las iniciativas de gestión y promoción de la música del infinito en todo el país. Este liderazgo no tiene orden ni programa, sólo está sucediendo, el punto es que abre una agenda de posibilidades para la difusión organizada del jazz en todo el país, como espectáculo, como música, como cultura. Y ahí está el reto vigente.

5. Jazz en la Ciudad de México.

Hablar del jazz en la Ciudad de México tiene una versión simple, hablar de ciertas formas musicales, sólo esas, su presencia en un territorio que ha sido por un tiempo la capital de un país, y por otra parte, tiene una versión compleja, hablar de una configuración constructiva que permite una configuración diversa y extensa de formas en un territorio que no es geográfico solamente, también es cultural y cibercultural. El jazz como sólo una forma musical en un territorio geográfico delimitado, y el jazz como una posibilidad constructiva de formas incluso más allá de lo musical, en un territorio que no está delimitado por el espacio físico, sino por el espacio subjetivo de los sistemas de información y comunicación que componen un espacio que no está en sólo en un lugar físico particular, configura una matriz constructiva de articulación de múltiples posibilidades.

Por una parte el jazz está compuesto por ciertas figuras musicales de cierta época, con su origen en los EE. UU., y algo más allá. En ese sentido lo único que toca hacer es registrar las genealogías de esas formas en el territorio mexicano y listo, o casi listo. La cosa se pone más interesante cuando el concepto de jazz se mueve más allá de esas formas, incluye a otras influencias y fusiones, abriendo el marco genealógico a una multitud de referencias y encuentros musicales. En este punto de observación el jazz también es mexicano y la diversidad cubre su no identidad por completo. Y por otra parte el jazz también es una forma socio-cultural, que partiendo de la situación musical se asocia y se imbrica con otras formas artísticas y culturales en un movimiento que promueve comportamientos, actitudes, hábitos, de todo tipo. Una auténtica forma de vida con sus propias tendencias y evolución. En el primer marco es relativamente sencillo observar lo que ha sido el jazz en México y en la Ciudad de México. En el segundo marco la cosa es otra, es vida social en movimiento, es posibilidades de reconfiguración de tradiciones y de usos y costumbres, es horizonte constructivo de vida alternativa.

Jazz como algo que escuchamos y nos gusta, jazz como algo que nos transforma en otra persona. El tema aquí es todo lo que está entre una y otra situación, y lo que implican estos dos extremos. Por una parte, en el primer extremo, sólo el escuchar jazz nos afecta. Digamos que escuchar en el sentido de poner atención a lo que sucede y notar la diferencia respecto a otras expresiones musicales, sobre todo cuando sucede en vivo. En el caso más extremo de lo extremo, un día aparece en nuestra vida una rola con una melodía agradable y pegajosa transitando por un centro comercial, nos gusta, es algo que nos produce placer, suena a jazz, lo que hemos aprendido en el sentido común por esa forma musical. A partir de ahí creemos, pensamos, que nos gusta el jazz, ese jazz. Algo ya no es igual, el contraste con el rock o un bolero es evidente, y sentimos que en esa diferencia también habita algo que podemos disfrutar. Esta es una imagen cero de la vivencia que se transforma en experiencia estética y nos mejora en nuestro gusto musical. Cuando eso pasa se presenta una cadena de acontecimientos, nuestro gusto en general se mueve en direcciones nuevas, y nos sentimos bien. La experiencia del jazz como algo disfrutable después de habitar ciertos nichos culturales del gusto musical sin jazz nos afecta y mejora en nuestra

percepción y sensibilidad. En el otro extremo el proceso continúa y se vuelve más complejo y abierto. La visión de todo se trastoca, nuestra forma de sentarnos a observar, nuestra forma de vestir y de reír, nuestra forma de comer y conversar, todo cambia. El jazz penetra en forma profunda y nos convierte en otras personas, más diversas, más curiosas, con más ánimo de estar y de entender y disfrutar.

Para el caso de la vida urbana podríamos afirmar que alguien tocado por el jazz camina distinto, te mira distinto, te escucha distinto. En ocasiones es imperceptible, pero sucede. Lo ordinario y común se torna más interesante, más sugestivo, más motivante. El actor del jazz siente más y todo lo que toca se amplifica en posibilidades. La cultura del jazz construye ciudadanos distintos y diferentes. ¿En qué está la diferencia? En que necesitan darse cuenta de más cosas, y van entendiendo el mundo en forma más rica e intensa. Lo que sucede a partir de ahí es también diverso, depende del temperamento, de la educación previa, de la historia personal. Algo hay en la experiencia del jazz que te permite estar más cerca de los otros y de lo otro, en ocasiones en forma divertida y alegre, en otras triste y sufrida. Como sea la percepción está ampliada y necesitada de matices y texturas. La cultura del jazz es como un virus que va infectando a las personas para inducirlas a ser unos ciudadanos más complejos. Y sí, todo inicia con una vivencia simple de gozo y sorpresa, escuchar por primera vez una pieza de música que te exige atención y concentración, y después ya no será tu vida la misma. Y eso sucede ahora con mayor extensión y penetración en CDMX, lo que implica que está en camino una veta de cambios emocionales e intelectuales. Y aún puede suceder más.

6. Historia del Jazz en la Ciudad de México. Primera Parte.

Trazar alguna línea historiográfica del jazz en la Ciudad de México supone en principio el contexto general de la vida musical en la ciudad y de la vida pública musical y social cultural en particular. En este sentido el primer componente de la historia es el de la vida pública urbana en esta ciudad. A lo largo del siglo veinte se pueden ir marcando etapas de la vida pública urbana, sobre todo en lo que

concerne a la vida nocturna. Este es un referente casi obvio pero necesario, la vida social pública está marcada por el trabajo, el estudio y el mundo doméstico en las llamadas horas hábiles, lo que queda es la noche y su espacio tiempo de posibilidades más allá de las rutinas del día, que tienen al trabajo y a la escuela como el centro de la reproducción social, y a la casa como el nicho central de la reproducción privada de la vida social. La vida pública en este sentido es la norma de la reproducción en los periodos de las horas hábiles, casi un eufemismo del tiempo forzado y sujeto a la disciplina y el orden. Así que queda la otra vida, la del desorden, la del entretenimiento legítimo e ilegítimo. La radio, la televisión y la internet vinieron a modificar en forma sustantiva los parámetros del mundo fuera del orden y la disciplina, fuera de la casa, del trabajo y la escuela. Aun así la vida pública del entretenimiento, la recreación y el ocio en el espacio fuera de los nichos del orden y la disciplina están sobre todo ubicados en el mundo de la vida nocturna, con el consumo del alcohol al centro, y otras figuras del consumo asociadas al desorden y el exceso, la ruptura del orden de las horas hábiles.

El jazz pertenece al mundo de la ruptura de las horas hábiles, está en su genética, aunque ha ido transformándose y ocupando otros espacios alternos, como las salas de concierto y los teatros. Bueno, así ha sucedido, pero su lugar de reproducción social está en el nicho del desorden y la ruptura, la vida nocturna y sus tentaciones. El punto aquí es que la música viva de la vida nocturna en la ciudad de México no ha sido el jazz, antes han estado las diversas formas de la música bailable, que permite que el sexo tenga un escenario de tránsito entre el orden y el desorden. En otros ambientes, el jazz ha sido parte fundamental de este nicho, en la Ciudad de México, no. Aquí las polcas y los chotises, o el chachacha y el mambo, o la salsa y la música disco, han tenido más espacio y escenificación a lo largo del tiempo. Sólo hubo un momento en que una forma del jazz estuvo cerca del protagonismo, la época del swing con las grandes orquestas de los cuarenta. Y es ahí en donde se ubica casi por consenso la primera generación de música cercana al jazz, con la orquesta de Luis Alcaraz como ícono.

Así que la vida nocturna es la gran coartada para la vida social pública de la música. En parte si, la hipótesis de este texto así lo marca, junto con la otra gran coartada del sexo-baile. El jazz no ha coincidido en la Ciudad de México en las dos coartadas, pero tiene su historia. Después de las orquestas, donde Pablo Beltrán Ruiz es otro ícono, los años cincuenta marcan la segunda etapa de la vida del jazz en la ciudad, con músicos que trabajan en las orquestas para amenizar los bailes, y que poco a poco inician la formación de tríos, cuartetos y ensambles mayores para explorar las formas del jazz tradicional histórico de los gringos. La grabación del año 1954 es el corazón de esa segunda época, con la figura de Mario Patrón como símbolo.

Mientras esto sucede la ciudad se ha movido de la época postrevolucionaria de caudillos y generales hacendados a la entrada en la modernidad industrializadora y urbana. La primera y la segunda etapa de la vida del jazz coinciden justo con el momento modernizador de la época del alemanismo y el despegue económico mexicano articulado al capitalismo mundial. El país, y sobre todo la Ciudad de México, hablan en inglés, somos aliados de EE. UU. en la segunda guerra mundial, el país se vuelca al consumo de marcas provenientes del norte, y la exportación de materias primas mexicanas se mueve hacia el norte, y del norte nos llegan productos de todo tipo novedosos y modernos, y entre ellos el jazz. Después de los cincuenta la ciudad cambia, el país cambia, y a la música del infinito le llegan otras etapas de su historia.

7. Historia del Jazz en la Ciudad de México. Segunda Parte.

El mundo occidental se transformó en los sesenta, los jóvenes y las industrias culturales tuvieron una luna de miel que no ha terminado hasta la fecha. La formalidad del orden y la disciplina tuvo un choque frontal con la estética de lo desenfadado, lo espiritual, lo lúdico. El país sólo vivió en forma parcial el fenómeno en un principio, salvo la Ciudad de México. Esa década transformó a la ciudad. El gran detonador fue juvenil y estético, el rock y el movimiento del sesenta y ocho. Así que el jazz fue una vibración más de la onda expansiva rockera. La buena

noticia fue que los tríos y los cuartetos llegaron para quedarse, y los pocos músicos de jazz fueron encontrando espacios y formas estables. Interesante que la música del infinito adquirió una connotación de élite, de clase alta intelectual cultural, connotación que no se ha borrado del todo con el tiempo. Lo que si fue un hecho es que lo popular no fue parte de la imagen del jazz, ni entonces ni ahora. El fenómeno llegó incluso a tomar la forma de alta cultura, asunto de intelectuales y universitarios, aunque los músicos no tuvieran ese origen de clase. La Ciudad de México le concedió así a la música del infinito un lugar social que no tenía, y esa fue la gran ganancia de esa década y en buena medida de la siguiente, los setenta.

Para los setenta las figuras de músicos como Chilo Morán, “El árabe” Hallal, Cuco Valtierra, Víctor Luis Pazos, Tino Contreras, Leo Acosta, Juan García Esquivel, Chucho Zarzosa y Mario Patrón, y algunos otros, ya pintaban al ambiente de la Ciudad con un color distinto a la música popular y al rock, el jazz ya tenía protagonistas y cierta personalidad. Aparece la figura de Juan José Calatayud. Siguen las tocadas con una connotación universitaria y culta. Pero ya existe un ambiente de jazz y una primera generación de público, que asiste a festivales y conciertos cultos. Esta etapa de los sesenta y los setenta, la tercera, puede considerarse como la de germinación propiamente tal. En estas dos décadas se formó una cultura de jazz mexicana, aunque los referentes principales y no principales eran todos provenientes de los Estados Unidos.

En el tránsito de los setenta a los ochenta aparece un fenómeno que marca la diferencia, los programas de radio y lo que esto implica en la formación de nuevas audiencias y públicos. Radio Educación y Radio Universidad, y alguna otra estación. Todo sigue siendo marginal, pero el sustrato de la etapa anterior es una base para lo que sucede en estas dos siguientes décadas, los ochenta y los noventa, la cuarta etapa, que podemos nombrarla como de desarrollo de una ecología cultural jazzística, pequeña, en lenta expansión y desarrollo, pero sustantiva, consistente. Y enriquecida por una nueva generación de músicos, jóvenes que forman en conjunto otra nueva capa, con nuevas ideas, nuevas propuestas, nuevos sonidos. Entre todos ellos sobresale la figura de Eugenio

Toussaint y su Sacbe, pero también Roberto Aymes y Héctor Infanzón, o Agustín Bernal. Aparecen en la escena los clubes de jazz, otra diferencia importante de lo anterior. El Arcano es quien marca la pauta. Y la edición y divulgación del jazz hecho por músicos mexicanos inicia también su vuelo. No hay un apoyo de las disqueras comerciales, pero los discos empiezan a aparecer y a distribuirse. El cassette permite la grabación de lo escaso y su reproducción. Los festivales aumentan. El volumen de movimiento crece en público y en oferta. Inicia el contacto entre la música contemporánea en un sentido amplio y el jazz en un sentido restringido, las etiquetas se desprenden, el espacio de composición y creación musical rompe fronteras. El jazz empieza a ser algo más que un lugar común, al estilo de la literatura de Cortázar, y se mueve hacia una postura, una actitud, un acto creativo más abierto y multi-forme.

La última etapa de la historia del jazz en la ciudad de México y en el país es la actual, el siglo veintiuno. Aquí todo estalla, aparecen las escuelas superiores de jazz, tanto públicas como privadas, jóvenes músicos van a estudiar al extranjero, jóvenes músicos con formación académica visitan o permanecen por temporadas largas en la ciudad. Los clubes de jazz aumentan en número. Los espacios de trabajo para los músicos de la música contemporánea se abren, en la coyuntura de la moda y las formas culturales emergentes del consumo y los antros. Sin ser popular, el jazz expande sus públicos y sus consumidores, ya es capaz de convocar a decenas de miles para ciertas citas en festivales. Aparecen muchos músicos con proyectos personales, la edición de música se multiplica en forma impresionante respecto a las décadas anteriores, el mundo digital, el disco compacto e internet abren posibilidades antes imposibles. Aparece una nueva generación de empresarios y de públicos. En los últimos cinco a diez años el jazz y la música contemporánea pública fuera de los conservatorios y aparte de la música comercial, tiene un auge nunca visto, fenómeno propio de una ciudad que también crece hacia un cosmopolitismo que no era parte de su personalidad. Quizás parte de la clave de todos estos nuevos componentes del fenómeno sea por una parte la nueva generación de músicos, la tercera generación ahora casi masiva, y por otra parte la infraestructura para escuchar, difundir, reproducir la música, que la hace más accesible que nunca antes. El futuro es promisorio en un

sentido, aumento en el número de músicos y proyectos, en el número de espacios para tocar, en la demografía de los públicos. Es justo el momento para hacer un balance de esta pequeña época dorada, quizás estamos a punto de perder la oportunidad de expandir un horizonte que es frágil, y que se puede colapsar en cualquier momento si no lo protegemos y le damos mayores elementos de sustentabilidad.



3

EL JAZZ
EN LA CIUDAD DE MÉXICO

CAPÍTULO TRES

La profesión. Todo parte de los que hacen la música, los músicos de jazz.

1. Generaciones y trayectorias. Los cambios en la configuración de la cultura de los músicos de jazz en la Ciudad de México.

El esquema general es simple, una visión etnográfica del centro de la música de jazz, los músicos. Si observamos la escena actual y la comparamos con la de hace cinco o diez años, hay diferencias significativas. Si la comparamos con la de hace veinte o treinta, también. Esta es una primera imagen y una primera hipótesis, la escena actual es más plena y rica que en los últimos treinta años. Desde el punto de vista de los músicos la cosa varía. Hace treinta años había menos músicos, con una formación menos completa, el tema del dinero y la profesionalización para ellos no es muy diverso al día de hoy. Es decir, hoy hay más lugares, más músicos, mejor formación, más proyectos, pero las condiciones de desarrollo profesional no son muy distintas. Para un observador externo tener hoy día tantos lugares y proyectos es maravilloso, pero el público específico no ha crecido, y sigue sin pagar lo suficiente para que los músicos mejoren sus condiciones de vida. Se puede apreciar que la situación hoy es distinta de la de ayer, pero no en todo, por ejemplo la percepción de los músicos y sus ingresos.

Aparecen en el horizonte de la vida jazzística de la ciudad cuatro generaciones con cierta claridad. El apunte sólo sugiere lo que es necesario desarrollar en extensión y profundidad, es una hipótesis de trabajo para ensayar el entender en perspectiva al movimiento actual y sus antecedentes, hasta donde es posible hacerlo en forma sintética y rápida.

- 1) Primera generación, de los cincuenta a los sesenta. Esta es la generación de los fundadores, ubicados alrededor de aquella grabación histórica de los años

cincuenta. Estos músicos no vivían del jazz, tocaban música para amenizar eventos diversos en ensambles que se formaban en torno a la agenda de la industria cultural de la época. La gente escuchaba música asociada a las figuras populares del momento, y los músicos del jazz de la época tocaban para ellas, con algunos arreglos e interpretaciones asociadas a modelos musicales de las grandes orquestas, influenciadas en buena parte por la música proveniente de EE. UU. De esta forma el jazz formó parte en cierta manera de aquel tiempo en tanto que la industria cultural de la música dictaba lo que era popular. La vida de los músicos se ordenaba entre las formas convencionales de la emergente clase media, en contra punto a la atmósfera siempre divergente y también convencional de la vida nocturna de la música viva. El jazz mexicano era una continuación directa y escasa de las formas musicales provenientes de los EE. UU.

2) Segunda generación, de los sesenta a los ochenta. Esta segunda generación tiene una cualidad que la hace especial, la formación de ensambles que empiezan a tener un prestigio en sí mismos como propuestas especializadas. Sobresalen en este sentido, entre otros, los proyectos del Cuarteto mexicano de Jazz, el trío de Juan José Calatayud, y el grupo Sacbe de Eugenio Toussaint. Interesante identificar al Nuevo Orleans, un lugar de jazz que marca la diferencia, un lugar sólo para oír jazz. Y por otra parte llama la atención la ruptura generacional dentro del movimiento de ese tiempo, caracterizado como la emergencia de una cierta estabilidad en la escasa oferta y su difusión. Hay un reconocimiento público de un jazz mexicano, programas de televisión especializados en su difusión en el canal once del politécnico. La ruptura generacional es el tipo de jazz que representan los jazzistas de la vieja guardia, y lo que Eugenio Toussaint trae a la escena de la ciudad con la propuesta de Weather Report. Dentro del movimiento general de esta importante época de consolidación del jazz mexicano, dos visiones alternas, ambas reflejo del movimiento en EE. UU., con acentos distintos, que tiene un efecto en el público, aparece un nuevo público que acompaña a las nuevas formas, frente a un público tradicional que acompaña a las formas del jazz de los cincuenta norteamericano. Dentro del corto círculo de movimiento mexicano ya es posible hablar de diversidad. Por otra parte esta divergencia generacional también está connotada por el entorno cultural de la época, los años sesenta y setenta, las figuras

libertarias que toman forma en los mitos de la plaza de las tres culturas y Avándaro. Los jazzistas, tanto músicos como público adquieren distintos colores y texturas en ese contexto antes y después del tránsito de los sesenta a los setenta.

3) Tercera generación, de los ochenta a los noventa. Se puede afirmar que en la segunda generación el jazz en CDMX toma forma, el tiempo de expansión aún no le toca, eso sucederá hasta el siglo XXI. Este período es interesante por varias circunstancias, se conforma el primer plan de estudios en jazz a nivel de educación superior, el número de músicos aumenta, el número de proyectos especializados también, los ensambles se multiplican. El campo de la difusión está restringido, la radio tiene una estación en FM que termina por desaparecer, la televisión sólo le ofrece espacio en los canales culturales, los festivales son puntuales y muestran la aparición de nuevos públicos. Quizás el gran acontecimiento es internet, que permite el contacto directo con la música grabada en forma exponencial, YouTube es el fenómeno extraordinario. El público tiene acceso a la música grabada aunque no a la música viva, eso será hasta el siguiente ciclo. El jazz de la ciudad vive tiempos de estabilidad y maduración al tiempo de ajustes, depresiones, todo al mismo tiempo y en fases. Parecería que eso era todo a lo que podría aspirar, en cierto sentido parecía suficiente. El Arcano marca época, el grupo Antropoleo es un suceso, también el grupo Astillero y su tenacidad. La visita de jazzistas norteamericanos agrega emoción a los tiempos estables. Ciertos programas de jazz en radiodifusoras públicas oficiales mantienen la llama encendida. Los músicos parecen conformarse en los hechos con la situación, hay eventos, hay un lugar para tocar sólo jazz y ocasiones en otros lugares, graban sus discos en formato casi independiente o independiente, tocan y se contemplan, hay buen jazz norteamericano para escuchar. La vida es tranquila en lo general, no hay grandes tensiones especiales, las normales, no se puede vivir del jazz, quizás emigrando a EE. UU. Los músicos se casan, tienen hijos, se divorcian, padecen penurias y alegrías. La vida sigue, el jazz sigue.

4) Cuarta generación, el siglo veintiuno. Nadie imaginaría lo que sucedería en el siglo XXI, entender lo que ha sucedido en los últimos años requiere de investigaciones particulares a fondo. La escena general del jazz en CDMX se fue cocinando a lo largo de los últimos años del siglo XX con antecedentes de diverso

tipo, la situación se expande en forma casi sorpresiva en la primera década del siglo XXI, y adquiere una tendencia estabilizadora dentro de un nuevo escenario en los primeros cinco años de la segunda década. El número de músicos se multiplica en forma impresionantes, el número de escuelas de jazz también se multiplica, aparecen proyectos y ensambles por todas partes, se abre el espacio al jazz en los nuevos escenarios de la vida nocturna para los jóvenes, las condiciones de la producción digital detonan la edición de discos compactos independientes y de álbumes en línea, emerge una estación de radio sólo de jazz, los festivales se multiplican, la escena urbana se llena de jóvenes músicos con proyectos originales propios, la movilidad de los músicos se acelera, llegan y se van músicos mexicanos y músicos extranjeros, las fusiones y las exploraciones están a la orden del día, cada vez más músicos pueden vivir de tocar jazz, ninguna maravilla pero es posible. El momento actual es de diversidad, de intensidad, de expansión. El movimiento no puede ser ilimitado, ya está en un punto de estabilidad y de fractura, los músicos están migrando, los espacios se abren y se cierran cada semana, los jóvenes más jóvenes de pronto se encuentran con un escenario a punto de la saturación. Nunca había pasado tanto, los músicos son más estudiosos, más promiscuos, más creativos. Parecería que algo está a punto de detonarse y no llega a estallar. Quizás suceda, quizás no, este es el momento más intenso de la vida del jazz en CDMX. Muchos músicos lo saben, lo sienten, pero no saben qué hacer. Se han formado proyectos de colectivos auto sustentables, asociaciones, todos indicadores de emergencia. Hasta los empresarios han formado una asociación de empresas de lugares donde se toca jazz. Nunca han pasado tantas cosas como en este momento.

2. **Los escenarios del jazz.**

El sistema de comunicación de la música del jazz se compone en principio por la situación de la música misma. El cuadro tradicional histórico es simple. El músico toca en bares y restaurantes, el status en esos lugares es de música cool que acompaña un rato de recreación con la pareja, la familia o los amigos. El que un comensal acuda a un lugar por el proyecto que se está tocando es raro, acude para divertirse, y casi le da lo mismo un proyecto que otro. Y por otra parte los

músicos tienen la presión de presentar programas que están compuestos por covers y standars, no proyectos originales. La gente quiere oír el jazz que ha escuchado siempre, los músicos tocan el jazz que se ha tocado siempre.

Esta situación ha cambiado, hoy hay más proyectos originales que nunca, y los músicos los tocan, en bares y restaurantes, el público de estos lugares lo nota poco, lo rechaza también poco. Así el músico tiene oportunidad de tocar su música frente a gente que está comiendo y sobre todo bebiendo, mientras conversa más que escuchar. Esta configuración situacional es importante, los músicos tienen otra música que presentar, y tienen lugares en donde presentarla. Sin alterarse la situación tradicional de la tocada en un bar, lo que se escenifica es distinto a lo que sucedía en la historia previa. Y es claro que las tocadas en bares y restaurantes son la escena básica de la presentación de la música de jazz en la Ciudad de México.

Herencia directa de la tradición de la música en vivo tocada en la vida nocturna de la ciudad es el escenario actual del jazz en CMX. Esto tiene dos dimensiones por lo menos para un comentario, por una parte la vida nocturna de la ciudad, por otra el jazz dentro de ese escenario de la vida nocturna. En el primer aspecto la configuración es mixta, por una parte algo duro y complejo que puede nombrarse como estructural, y por otra parte algo menos duro, ligero, que está asociado a la tradición y las costumbres.

La vida urbana se segmenta por horarios y actividades, el día está diseñado para trabajar, estudiar y convivir con la familia y los compañeros de ecología, la noche está diseñada para descansar y reponer energías. Este es un patrón general de la vida social colectiva. En ese esquema aparece la vida nocturna de la diversión y la recreación. Las pautas de actividad dentro de este escenario van desde el encuentro y convivencia con los amigos y parientes para disfrutar de un momento de alegría y excitación, dentro de límites de lo moral y lo decente, hasta la búsqueda de contrastes más extremos con la vida diurna. En el primer escenario aparecen actividades en horarios que se concretan antes de la media noche, el

cine, el teatro, el restorán, el paseo callejero. En el segundo escenario aparecen el alcohol, el sexo, las drogas, el exceso que traspasa la frontera de la media noche y se interna en la madrugada. Dependiendo del día de la semana, el segundo escenario propone una mayor oferta y horarios más abiertos, los viernes y los sábados son los días especializados en la vida nocturna después de la media noche. Este diseño de la vida excluye a la mayoría, incluye a los más osados, los menos reprimidos, a los más gastadores, a más jóvenes que viejos. Esta configuración es una expresión del orden general de nuestra forma de vida urbana en CDMX. La profundización en estos asuntos es un asunto más que requiere atención y es fascinante. El punto es que el jazz se ubica en el tránsito de antes a después de la media noche, teniendo una fuerte connotación de consumo de alcohol y olor a sexo y excitación emocional. El antro es el nicho central de este esquema de actividades. El antro ofrece al comensal un lugar para estar en pareja o grupo, bebiendo, conversando, riendo, gritando, hasta perder la cordura, mientras un espectáculo se presenta, no un concierto, un espectáculo. De lo que se trata es de pasarla muy bien, el alcohol y la compañía son la garantía del evento, la música es un fondo que complementa y puede llegar a enriquecer la experiencia. Lugares como el Zinco Jazz Club, Casa Franca, Parker y Lenox, El Imperial, El Patio Aurora, cumplen con este protocolo. La buena noticia es que dan trabajo a los músicos. Otros lugares de ciertas zonas de recreación nocturna, sobre todo en Roma-Condesa y Polanco, también se mueven en este sentido, aportando trabajo e ingresos a los músicos. En todo esto hay una confluencia de factores, por una parte los proyectos, los ensambles, los músicos, por otra parte las empresas que gestionan su contratación, y por otra parte, el público que es el que marca la pauta para que todo esto sea posible con sus gustos y preferencias de diversión nocturna. Los músicos tocan en forma cotidiana en este contexto, ese es el nicho principal de su ejercicio profesional en la Ciudad de México.

El segundo escenario para la presentación del jazz en la ciudad son los festivales y los conciertos. Los festivales forman parte de la tradición, se realizan en auditorios o en espacios más grandes que un bar o un restorán, y la gente acude sólo para escuchar, no para beber y conversar, no en principio. Este es el escenario típico para presentar un proyecto original, pero no siempre sucede así,

además que no hay muchos eventos de este tipo al año, el día a día son las tocadas en bares. Los festivales acontecen en la ciudad durante todo el año, se distribuyen en forma espaciada, salvo un momento ubicado alrededor de la primavera, antes de la época de lluvias, durante todo el año los músicos viajan a diversos lugares del país y del extranjero para acudir cuando sus proyectos son aceptados o bajo invitación estricta. El jazz de los festivales siempre ha habido sido superior al de las tocadas, pero ya no es así, las tocadas han ido subiendo de calidad en todos sentidos, los músicos se empeñan en subir su nivel de ejecución y asociación, aún ante públicos neófitos y trasnochadores. El concierto también tiene un espacio de redefinición, su concepto antes sólo acontecía en los festivales, ahora no, también sucede en bares y restaurantes que piden que la gente no haga ruido mientras los músicos tocan.

Quedan otros espacios posibles pero más escasos, los museos, las celebraciones, los espacios públicos de arte y cultura, el foro en vivo de Radio IMER. Pero son más escasos. Todo esto tiene su correlato en dinero. El músico recibe honorarios básicamente de las tocadas en bares y restaurantes, y en esos lugares la paga es poca. Si sumamos todas las posibilidades, el perfil más completo es el de un músico que toca para ganar dinero en varios lugares a la semana todas las semanas, acompañando todo tipo de proyectos, la mayoría para vivir, standars y covers. En un escenario común, no puede vivir de tocar, es profesor o se dedica a otra cosa, las tocadas son por gusto, por deseo de desarrollarse como músico y como proyecto. Al ser mayor el número de músicos en este momento las combinaciones de grupo de bar y grupo proyecto son muchas, los músicos se mueven entre diversos escenarios de colaboración para ganar dinero y para impulsar un proyecto original.

El tema de los nichos de desarrollo profesional está en el centro de una agenda posible para la gestión y promoción de la vida de los músicos de jazz. Por una parte se puede pensar en ampliar la demanda de proyectos en bares y restaurantes, eso es posible. Y por otra está la gestión de espacios para presentar sus proyectos en horarios diurnos y ecología no tradicionales, como centros de

trabajo o escolares, los diversos espacios públicos urbanos, los teatros. Ahí hay mucho por hacer, en contra de la corriente de la tradición, los usos y costumbres y la configuración estructural de la vida social urbana. Otro escenario muy importante es el de los medios de difusión y los medios sociales. Retomar el camino dentro de las industrias culturales e impulsar la presencia del jazz en las nuevas plataformas de vida socio-cultural es estratégicamente básico. Ahí hay una matriz de recursos y posibilidades por desarrollar.

3. La formación.

La segunda dimensión de la profesión es la formación. En otros tiempos casi la única opción era la vida profesional eran las tocadas mismas. Los músicos de jazz aprendían de otros músicos de jazz en el momento de ensayar o tocar, no había más. Esto traía como condición la relación entre viejos músicos y jóvenes músicos, que en un ambiente de pocos se presentaba como formas familiares o grupos de afinidad, con pocas relaciones más allá de estas asociaciones relativamente cerradas. El escenario se completa con la vida profesional de la industria del entretenimiento, que siempre ha sido una opción para los músicos, obtener un trabajo acompañando a un artista famoso puede ser un pasaporte a una vida material mejor. Hoy sigue presente este escenario, pero hay muchos músicos de gran calidad que no transitan por él.

La historia típica de los músicos de jazz era empezar desde el principio, buscando acercarse a los músicos más avanzados y experimentados, con prestigio y posición. Esto implicaba un medio relativamente cerrado que no facilitaba el acceso a la vida profesional. Los jóvenes tenían que hacer un esfuerzo extra en demostrar calidad y constancia, ganarse una oportunidad que permitiera abrir la posibilidad de ganar un espacio. Esto suponía una labor de relaciones públicas a la par de competencias musicales. El medio era pequeño, las posibilidades de ser escuchado eran pocas y complicadas. Los conocidos y los parientes conectados eran la forma más sencilla y rápida de buscar una opción. Ya obtenida la oportunidad la siguiente etapa era de posicionamiento, un joven

tenía que mostrar verdadero valor para obtener un primer reconocimiento, la alternativa era alguna forma de padrinazgo. Al ser escasas las tocadas la carrera se volvía muy complicada. Lo normal era buscar trabajo casi de lo que fuera en donde fuera para empezar a tocar, a conocer y a ser conocido. Lejos está la figura del jam, que hoy tiene cierta importancia para que los jóvenes aprendices sean conocidos y reconocidos por los mayores y experimentados. El jam parece una forma más democrática de acceso al medio, pero no lo es tanto, la historia del jam en CDMX pasa por procesos de círculos cerrados que poco a poco se van abriendo. El Papa Beto en la primera década del siglo XXI trajo la frescura de esta posibilidad, hoy el espacio de lo lunes en el Pizza Jazz Café es la nueva puerta de entrada al medio.

Todo este asunto del inicio de la carrera profesional en el jazz por medio de las pequeñas ventanas de acceso configura el curso de la formación del músico en el medio mismo. Cuando el joven músico tiene acceso a los contactos que lo invitarán a tocar, como emergente en diversos sentidos, inicia propiamente su carrera como músico en el medio musical tradicional del jazz, que se combina y confunde con el medio profesional de la música en general. A partir de ahí lo que sigue es tocar, tocar y tocar. Esto se refuerza en la convicción que el novicio va adquiriendo de hacer carrera musical tocando música. Después vendrán las oportunidades más jugosas, entre las cuales destaca el tocar con una estrella de la música popular, lo cual garantiza giras, eventos, trabajo, salario, prestigio, posicionamiento. Esa es una de las vetas posibles a la que algunos logran incorporarse. Lo normal es tocar en ensambles comerciales o combinar las tocadas con otros oficios, entre los que destaca el de profesor de música, de ejecución de un instrumento, maestro de jazz.

La formación tradicional del músico de jazz en la Ciudad de México es tocando música versátil al tiempo que conoce a otros jazzistas y se va incorporando a ensambles de jazz que tocan de vez en cuando. Esto cambia en la última etapa de la historia de asunto, cuando los ensambles son más estables, hay más proyectos, el músico puede enfocarse hasta cierto punto en desarrollar una

propuesta original en compañía de gente que permanecerá ahí por el gusto, el reto, la confianza. El punto es que el músico de jazz se hace tocando, y por tanto depende del medio de los que tocan. Si no hay otros con los cuales tocar, y no hay en donde tocar, el entusiasmo va tomando caminos más prácticos y sustentables. A todo esto las escuelas de jazz agregan el tiempo escolar de dedicación exclusiva a estudiar y tocar con otros con intereses compartidos.

La condición emergente de la última década, y un poco más, son las escuelas de música especializadas en jazz, tanto públicas como privadas. Esto ha traído por consecuencia que el número de músicos haya aumentado en forma significativa, y que las generaciones egresadas de jóvenes vayan haciendo presencia en el medio musical, desplazando a los más viejos, entre otras cosas porque están dispuestos a tocar en condiciones que los viejos aceptan a regañadientes. Este tema se completa con los que estudian en el extranjero financiados por sus padres o con becas. El movimiento de músicos hacia el exterior con ida y vuelta, la visita de músicos extranjeros, el egreso de licenciados en jazz, todo esto ha enriquecido el ambiente musical en la ciudad en los últimos años. El detalle más llamativo es que el medio se ha rejuvenecido, son más los músicos jóvenes los que tocan en bares y restaurantes que nunca en la historia del jazz en la Ciudad de México.

La Escuela Superior de Música, la Escuela Nacional de Música, como escuelas públicas, y otras cinco o seis escuelas privadas son factor de cambio en toda la escena tradicional que se venía reproduciendo desde los años sesenta y setenta. El tema es demográfico y de calidad técnica. Por una parte está la variable de la cantidad de estudiantes y egresados, con lo que conlleva de movimiento hacia el medio musical profesional tradicional. Por otra parte está la capacitación que el joven estudiante recibe en una escuela, con la condición de dedicación exclusiva al estudio. De pronto aparecen muchos jóvenes de poco más de veinte años con diez o más años de práctica en algún instrumento, y con cuatro de formación en jazz. Esto presiona al medio profesional al mismo tiempo que lo altera. Los jóvenes músicos no tienen la experiencia en tocadas profesionales que

un músico del pasado, pero tienen muchos años de práctica y de estudio. Todo esto trae consigo un espacio de contradicciones en el cual el medio gana por una parte y pierde por otra. Gana en calidad técnica, y pierde en sentido práctico. En las trayectorias más bondadosas, los jóvenes egresados de escuelas superiores se incorporan al medio profesional y en pocos años de vida práctica se mimetizan con el medio y sus tradiciones, al tiempo que empoderan sus propias cualidades, búsqueda del desarrollo de un proyecto original, compromiso académico y emocional con la música más que con la profesión, una intención vocacional de desarrollo musical a la par de profesional. Los jóvenes escolares han traído aire fresco al medio, con motivaciones similares en cuanto a prestigio y dinero, también con aspiraciones técnicas y musicales cercanas al arte por el arte. Lo que ha ido sucediendo con estas vocaciones y oficios ha sido muy vigorizante para el medio profesional, los jóvenes han inundado de ideas y propuestas a las tocadas históricas de covers y standars.

La formación del músico de jazz hoy día es por lo menos mixta, la escuela empírica de las tocadas y el ascenso dentro de un medio copado por mayores y experimentados, y la escuela académica de educación superior. Este punto del maridaje es quizás uno de los elementos clave que hacen diferencia entre el medio hoy día y el medio de hace veinte o más años. El impacto de la educación formal seguirá en aumento, el futuro de la música del infinito depende en buena parte de lo que vaya sucediendo en la interacción entre las escuelas y el medio profesional.

4. **Los proyectos.**

La tercera dimensión de este capítulo de la profesión es la relación con el proyecto. Los jóvenes músicos han tenido más contacto con las diversas opciones del mundo del jazz que nunca en la historia, internet y los viajes han facilitado esta situación. Muchos de ellos tienen formación para componer y arreglar, y lo quieren hacer. La figura del creador es parte de su proyecto personal. Esto es un contraste con los músicos de otras generaciones para los cuales lo principal era tocar para vivir y en muchas ocasiones sólo eso. Los jóvenes quieren crear su propia música,

desarrollar proyectos originales, tocarlos, publicarlos, promoverlos, que los identifiquen por sus creaciones más que por sus tocadas. Esto hace una gran diferencia respecto a las generaciones anteriores.

Hay proyectos individuales y colectivos, entre los dos conceptos se presentan una variedad interesante de propuestas. El primer contraste de la generación más reciente respecto a las anteriores es la existencia misma de proyectos originales. Las anteriores se la pasaban observando con diversas intensidades las propuestas que surgían en el los EE. UU. en relación a sus propios contextos y tradiciones, de ahí surgían clones con ciertos toques de originalidad. También ha sido una constante el ensayo de acercamiento a la propia música popular mexicana con arreglos en jazz, ensayos de los cuales tenemos ejemplos muy atractivos, lo mismo de Juan José Calatayud o Enrique Nery, hasta llegar a Roberto Aymes y Héctor Infanzón, y en los últimos tiempos Vico Díaz, Daniel López Infanzón o Yaury Hernández. Lo peculiar de la nueva generación es la cantidad y variedad de propuestas originales, partiendo de la imaginación creativa de un compositor, que se vuelve arreglista, y al mismo tiempo también es instrumentista, lo cual es lo más común, contrastando con otros proyectos en donde el ensamble ensaya propuestas de composición, arreglo y ejecución en un sentido colectivo. Del primer vector hay ejemplos notables como Pablo Aguirre, Federico Sánchez, Miguel Alzérreka, Juan Pablo Aispuro, Esteban Herrera, Omar Gardunho, Daniel Perri, Dulce Resillas o Vladimir Alfonseca. Del segundo vector también tenemos ejemplos notables como Tank Trío, Martin o Highside. Hay proyectos que son ensambles relativamente estables en un formato más cercano a las generaciones anteriores, como El Quinto Elemento, Los músicos de José, o Fiusha, y ensambles que son sólo coartadas para desarrollos múltiples y variados, de propuestas y de integrantes, como Mole.

En este contexto hay proyectos que se confirman en una grabación, siguiendo la tradición del jazz y de la música creativa en general. Pero también hay proyectos que no llegan a la grabación por diversos motivos, desinterés, sobre crítica, desconfianza, o falta de recursos, como son los casos de Alán Fajardo, Agustín

Ayala, Chopis Cisneros o Gustavo Nandayapa. También se dan casos de músicos que no componen en forma original pero arman proyectos a partir de la música de otros, el caso más loable es el de Aarón Cruz con su Eco, con música del canta autor David Aguilar. Destacan proyectos de formato excéntrico y de exploración formal y de contenido, como la Botánica del Viento de la compositora, arreglista cantante Nur Slim. Aparecen también personalidades de gran impacto con una rica propuesta musical, como Iraida Noriega, jugando con su voz en diversos formatos, idiomas, instrumentos, tecno. Propuestas muy personales de gran calidad como las de Alex Mercado o Agustín Bernal. Las propuestas de free jazz de Germán Bringas, Marco Miranda, Jorge Fernández, o Remi Álvarez. La variedad de proyectos es impresionante, Tom Kessler, Hernán Hecht, Todd Clouser, Aarón Flores, Christian Balderas, Juanjo Gómez, Alex Otaola, Ian Medina, Diego Franco, Javier Rodríguez, Fernando Patiño, Roberto Verástegui, Miguel Chuck Rodríguez, Roberto Sánchez Picasso, Raynaud Hernández, Daniel Zepeda, Adrián Escamilla, Jorge Fernández, Matías Carbajal, Daniel Wong, y otros muchos. Proyectos de fusión, en frontera con el rock, el funk, la salsa, el tecno, la música clásica, la música popular mexicana, todo es posible en momento actual. El mundo musical del jazz en CDMX es por mucho superior al medio empresarial y al público.

La juventud es la característica básica del medio musical actual en la Ciudad de México. El fenómeno es circunstancial y estructural. Aparecen al mismo tiempo muchos jóvenes interesados en desarrollar una carrera, provenientes de escuelas públicas y privadas, de diversas partes del país y del extranjero. Esta coincidencia constituye una masa crítica que configura un ambiente con mucha plasticidad e interacción, movimiento, colaboración. Los proyectos no están conformados como matrimonios, hay promiscuidad, un músico puede llegar a tener varios proyectos propios con diversos integrantes, al tiempo que colabora en proyectos de otros. Esta característica multiplicada por decenas construye un espacio metabólico único en la historia de la música en la Ciudad. Si a esto agregamos la interacción con miembros de las generaciones anteriores, la situación aparece caleidoscópica, múltiple, diversa, rica.

El contrapunto a esta situación musical es el apoyo de los medios y los empresarios. Los proyectos son muchos, permitirían tocadas todos los días de la semana en una multitud de lugares en forma simultánea. De hecho sucede en cierta forma, los empresarios se han dado cuenta de lo que está sucediendo y lo aprovechan y apoyan desde sus visiones e intereses. Pero no es suficiente. El público es la variable clave. Por una parte acude y da sustentabilidad hasta cierto punto, y por otra parte no corresponde a lo que la oferta musical ofrece. El tema es fascinante, nuevos públicos con diversos intereses y acostumbrados a la música grabada, y por otra parte una gran cantidad de proyectos musicales de gran calidad. La mediación es lo que está fallando, la mercadotecnia, la gestión cultural. Esto abre una agenda que es urgente, para aprovechar el auge y estallido de la enorme cantidad de proyectos presentes y en progreso en este momento en este nuevo medio del jazz en la Ciudad de México.

5. Perfil general sintético la situación del músico de jazz contemporáneo en la Ciudad de México.

Entonces, para el tema general de la profesión tenemos las tocadas, la formación y el proyecto. Es ahí en donde se articulan todas las demás variantes, como el ciclo de vida, las parejas, la renta habitación, el crédito bancario, los hijos, las adicciones, la salud física. Por otra parte están las condiciones que permiten que las tocadas tengan otro fondo profesional, como que las escuelas de jazz crezcan y se profesionalicen, que los proyectos tengan elementos de composición y de articulación con públicos para evolucionar y posicionarse. Estos contextos y situaciones complementarias nos envían entre otros temas a los otros dos seleccionados para este texto, el negocio y la cultura. El músico se enfrenta a una vida social en donde la música es negocio y es cultura, piensa por lo general que no puede vivir de la cultura, así que se enfoca en el negocio, y con ello cierra un círculo que no le permite evolucionar ni en forma individual ni como gremio.

Queda pendiente la pregunta por el factor demográfico de este asunto, que es clave. ¿Por qué ha crecido el número de músicos de jazz? ¿Por qué hay más interés en este tipo de música hoy que en otros tiempos? ¿Cuáles son las variables

urbanas de la ecología de la Ciudad de México que colaboran en este fenómeno? ¿Qué está sucediendo en el dentro del ámbito de gremio musical que afecta en este crecimiento? ¿En qué consiste el atractivo del jazz para un joven prospecto para la formación musical?

El músico no es sólo un individuo, es una ecología, un contexto. A lo largo de la historia contemporánea de la Ciudad de México han existido jóvenes, adolescentes, niños, que han vislumbrado su vida como músicos. La ecología y el contexto vividos en otros tiempos han llevado a esas vocaciones por otros caminos diversos al jazz y a la música, ahora la situación es distinta, la profesión de músico y de jazzista son atractivas, se ven más viables que en otros tiempos. Este es un tema fascinante. Una golondrina no hace verano, los conjuntos de golondrinas sí. La vida musical es matricial, se construye en contextos socio culturales de vida colectiva. La vida de un músico germinando en un paisaje árido y agreste ha sido la constante en la historia de la música en CDMX, y en otros contextos. En tránsito del siglo veinte al veintiuno el contexto ha sido más favorable a ese germinado. Se escucha entre los músicos mayores una crítica a los músicos jóvenes, les falta algo que ellos si tienen, no han vivido aquello que ellos si vivieron. Eso es cierto, un contexto de trayectorias que hay que evaluar. También es cierto que una ecología más facilitadora ha dado como resultado un medio jazzístico como nunca había existido. El punto es que podríamos imaginar escenarios en los cuales las condiciones favorables mejoran más aún. Los músicos resultantes no serán héroes de la inanición, serán seres más plenos y concentrados. Este tema de la variable ecológica da para pensar, qué se gana y qué se pierde con un ambiente a favor, que se gana y que se pierde con un ambiente en contra. La situación actual no es del todo favorable, sólo en contraste con el pasado, y hasta cierto punto. ¿Hasta dónde esto afecta a la producción musical? ¿Hasta dónde afecta la vida vivida a la personalidad musical de los jóvenes novicios? Parece que sea cual sea el resultado de la indagación de estos temas, es preferible un contexto positivo que uno negativo. Por lo pronto tenemos la oportunidad de la interacción entre viejos y jóvenes, para con ello intentar relevos más allá de lo estrictamente musical. En ese relevo se puede ganar corazón y emoción de otros tiempos. Los jóvenes pueden incorporar a sí mismos ese sentimiento terrestre que hace la

diferencia en la música con raíz. Para ello también toca que las raíces de lo humano contemporáneo también formen parte de su desarrollo como personas y como músicos. Todo esto son tareas para un programa de formación y desarrollo profesional de la música de infinito, para gestar que el jazz en sentido estricto nos haga mejore personas, lo que es posible, y puede ser construido.



EL JAZZ EN LA CIUDAD DE MÉXICO

EL JAZZ
EN LA CIUDAD DE MÉXICO

JESÚS GALINDO CÁCERES

CAPÍTULO CUATRO

El Negocio. Si el músico no puede vivir de su música, terminará haciendo otra cosa o degradando su música para vivir de ella.

1. Los Escenarios. El lugar del encuentro histórico entre la música y el público.

Habiendo músicos el tema inmediato es el de los escenarios. ¿En dónde tocan los músicos? El nudo de este asunto es que tocar en un lugar le permita al músico presentar su trabajo, sus proyectos, sus competencias expresivas, un músico se forma para tocar frente a un público, por lo menos esa es la premisa general de la cual parte el oficio. El tema de qué tan competente es para tocar, cuál es el perfil de su proyecto, qué tan interesante es su propuesta y su actuación, es una cosa, y otra cosa es que pueda vivir de eso tocando en público, y esto lleva a que el pago que puede recibir compense la intención de quienes son dueños del escenario, el aparato público de la administración de la cultura, el empresario individual, el particular o grupo social que contrata. ¿En dónde toca un músico de jazz en la Ciudad de México? ¿Quién proporciona el lugar para que toque? ¿En qué consiste esa transacción comercial cultural?

La música es un fenómeno que parte del hecho de la situación en donde es ejecutada y alguien la escucha. Esta situación es el centro de todo el fenómeno musical en su dimensión social. Si ese lugar no existe no hay música en un sentido social. La primera imagen que acude a nosotros al imaginar esa situación es la grabación, el lugar de encuentro entre la música y el público el día de hoy es la grabación. Esta configuración parte de la situación genética primera de la música en vivo, los músicos tocando en un lugar y la audiencia acudiendo a ese lugar para escuchar. Una y otra situación es construida, necesitan ser cuidadas en su reproducción, alguien tiene que poner su energía y sus recursos en reforzar el

hábito, la costumbre, que asocia el escuchar música a una y otra situación. Y antes de eso alguien tiene que promover que escuchar música sea importante para algo.

El tiempo de la vida social es finito, se mueve en los límites de lo posible en tiempo real. Si haces algo no puedes hacer otra cosa al mismo tiempo. Hoy tenemos la figura de lo digital como la posibilidad de hacer varias cosas al mismo tiempo. En sentido estricto es real, pero también es una simulación. Cuando alguien está ante la pantalla de un computador, no puede estar haciendo otra cosa en un sentido real, sólo puede estar ahí en ese momento. La figura de la virtualidad no hace pensar que podemos estar en diversos lugares al mismo tiempo, no es así, sólo lo hacemos en forma aproximada. Estar en un solo lugar en un solo evento con toda nuestra concentración, requiere un adiestramiento. Antes de internet sucedía que alguien estuviera en un lugar deseando estar en otro, imaginando lo que estaría pasando en ese otro lugar, de hecho parecería que estaba en dos lugares al mismo tiempo. La figura de inicio aquí es la imagen de estar en un lugar concentrado en lo que estás haciendo, frente a sólo estar en forma parcial. Escuchar música tiene ese marco de percepción, puedes estar escuchando y sólo eso, con toda tu atención y energía, y sucede una cosa. En contraste puedes estar escuchando algo en forma superficial, entonces sucede otra cosa. La pregunta aquí es si estas dos situaciones hacen una diferencia importante para la vida social y civil. La propuesta es que escuchar música con toda la atención te afecta de tal modo que se construye como una persona distinta a aquella que sólo escucha la música en forma casi distraída.

Construir la situación de escuchar música con toda la atención es para este texto el parámetro inicial para entender la cultura del jazz. Escuchar la música de esa forma configura la vida de manera tal que la persona es configurada en forma especial, tanto en un sentido de vivencia subjetiva particular como de vivencia intersubjetiva colectiva. Esa es la figura de entrada al tema. Escuchar música en vivo es distinto a escucharla grabada, y escuchar jazz es distinto a escuchar otro tipo de música. Todo esto tiene matices y variantes, el punto es la educación socio cultural del público en su relación con la música, y con escucharla en vivo. El tema

nos lleva al contexto de la cultura y de la Ingeniería social en la formación de individuos, ciudadanos, compañeros de vida. La cultura de la música está asociada a esa formación. Y de ahí derivan otros asuntos como la relevancia de la música en cierto nicho socio-cultural, o la importancia de la música en la vida de la gente en general.

El tema de los escenarios de la música, y del jazz en particular, se configura en esos contextos. Habrá gente en CDMX que nunca haya ido a un concierto de música en vivo, que sólo haya escuchado música a través de la radio y las grabaciones. Habrá gente que haya escuchado música en vivo, pero nunca un concierto de jazz. Habrá gente que en algún momento de su vida escuchó un concierto de jazz y eso cambió por completo su disposición ante la música, la música en vivo, y ante la vida. Todo esto sucede en la Ciudad de México. Aquí el punto es cómo anda nuestra cultura musical urbana en estos sentidos, qué relación tenemos con la música en vivo, cuando la tenemos en dónde la escuchamos, cuándo la escuchamos, cada cuándo, cómo se asocia esta situación con nuestra vida diaria.

Otro rostro de la misma configuración es lo que permite en concreto que todo eso suceda, tanto en la música en vivo como en la música grabada. En este sentido tenemos una guía general en dos dimensiones básica, el mercado y la política pública. Por una parte el negocio, la posibilidad de generar ganancias a través de la música, el empresario es la clave en este nicho, alguien hace el gasto para armar el escenario en el cual los músicos pueden tocar para un público que debe pagar por escucharlos, y eso requiere generar ganancias para poderse reproducir. Por otra parte la política cultural y la inversión pública para desarrollarla. Aquí es importante considerar al administrador público en funciones y al dinero disponible para gastar en actividades culturales, si la música es prioridad para ese momento, habrá eventos musicales, en caso contrario no sucederá. Dinero y poder, ganancia material y prestigio. Una tercera vía es la de la sociedad civil, la otra política pública, desde abajo, ese tema es un asunto que

en sí mismo merece un capítulo especial, y en el caso del jazz un capítulo muy especial.

El jazz es un tipo de música que requiere cierto tipo de músico. ¿A quién le interesa escuchar jazz en la Ciudad de México? ¿A quién le interesa que la gente escuche jazz? ¿Cómo es la relación entre públicos, audiencias, consumidores, y escenarios para escuchar jazz? Vamos por partes, los principales escenarios para escuchar y tocar jazz son los bares y restoranes, después están los teatros y museos, las plazas, las radiodifusoras. Cada uno de estos lugares permite que los músicos toquen, y que el público de la ciudad los escuche. Los músicos entre tanto necesitan vivir de lo que hacen, ¿es suficiente con la infraestructura y las opciones que la ciudad brinda?

2. Tocar para vivir.

No sólo se trata de tocar para sobrevivir, se trata de tocar para vivir. El jazz es una forma de vida que requiere las tocadas en vivo, ahí es en donde crece el ejecutante, el ensamble, y el proyecto musical. El músico necesita tocar lo más frecuente posible. Se dan casos de músicos que tienen conciertos casi cada seis meses o cada año. Eso no favorece al ambiente, ni al oficio, ni a la cultura del jazz. Y por otra parte tenemos músicos que tocan casi a diario, en algo que se parece más a una rutina de trabajo que a música en un sentido artístico estético. En este gradiente se ubican todos los demás. Desde este punto de vista la escena del jazz en la ciudad es mejor que nunca, existen cerca de cincuenta lugares en los cuales se presentan todas las semanas proyectos de jazz, algunos en forma regular, otros en forma esporádica. Nunca antes en la historia del movimiento se había presentado una situación similar. Tenemos más lugares que nunca, y más músicos tocando que nunca. Esto alcanza para una configuración en la cual cierto público vive una pequeña época dorada. Pero el negocio no es igual de productivo para todos, ni músicos ni empresarios.

La pregunta aquí es sobre el oficio de músico y la forma de sobrevivir a partir de él. El primer parámetro es una obviedad, vivimos en un sistema social en el cual hay que trabajar para recibir una remuneración a cambio. Esta obviedad es algo que no es natural, lo construimos en forma socio cultural, hay una ingeniosa y eficaz ingeniería que la ha traído a nosotros como algo que parece natural e inmodificable. Este sólo tema merece un tratado y un ejercicio de imaginación constructiva. Empecemos por lo actual, el músico para vivir de la música necesita venderla, recibir dinero a cambio de ella, y con ese dinero comprar y pagar lo que necesita para su forma de vida. Aquí aparece el tema central de la mercancía, la música, y en cierto sentido el músico, sobre todo en las tocadas en vivo en que su tiempo real físico es comprado y vendido. Por otra parte aparece la forma de vida del músico, aquí la pregunta es sobre cómo vive ese músico para necesitar vender de tal o cual manera su música. El tema del dinero también es pertinente, en ocasiones el músico no recibe remuneración en dinero, también le pagan en especie, con comida, con bebida, con drogas, con contratos, con tiempo de estudio, con compromisos de diverso tipo. Este es el esquema en el cual el músico entra en el mercado, la base del tema de la mediación básica entre los músicos y su música y las audiencias.

Miremos por un momento los escenarios básicos de la vida económica del músico, en el sentido de su incorporación al medio profesional.-

- 1) El concierto bajo contrato, en diversos esquemas, de la venta de su tiempo tocando. Este es el escenario número uno de la vida de un músico profesional. El toca en vivo en un escenario, a cambio de ello le pagan, y el asunto es si puede vivir de esta manera. El punto clave es aquí el que contrata, que puede ser un agente de la administración pública de la cultura y el arte, o un empresario particular. El contrato se verifica y el músico toca en un lugar, un bar, un antro, un teatro o auditorio, una sala de espectáculos, o en algún otro lugar específico como un centro de diversiones. Generalmente lo contratan por un tiempo determinado, por horas, y el contrato por lo general es para tocar de noche. El pago puede ser bajo o alto, según la lógica del mercado. El punto aquí es cuántas veces necesita tocar de esta manera para solventar su estilo de vida. Ahí el músico negocia, el empresario, funcionario o el particular contratante invierten, y el público acude al

evento concertado con cierta expectativa, la más baja, música de fondo mientras bebe, come y se divierte conversando y bailando, la más alta, escuchará y gozará de un espectáculo brillante y atractivo por el cual vale el precio pagar. El músico suele trabajar tocada por tocada, como jornadas individuales, también puede incorporarse a una empresa como un empleado con un salario de base y un contrato por mes o más allá.

2) La Beca. El músico gestiona una beca a un fondo público o privado, para realizar una obra específica según la convocatoria, y durante un tiempo recibe lo equivalente a un salario para realizar el proyecto. Al final de la beca el músico entre la obra terminada. Esto permite dedicación de tiempo completo a la composición y arreglo de un proyecto musical. Las becas pueden ser muy generosas de acuerdo al estilo de vida del músico, o sólo una coartada financiera para sobrevivir al mínimo del estilo de vida. El tema del estilo de vida es clave, un joven músico soltero que vive con sus padres puede acomodarse con mayor facilidad a una beca, que un músico maduro casado y que debe mantener a una familia. En nuestro medio hay becas diversas, desde el Sistema Nacional de Creadores, que permite renovarlas, y becas puntuales como las del FONCA. Además están las becas de fundaciones y entidades patrocinadoras nacionales y extranjeras.

3) Conciertos en Festivales, ciclo de jazz, y jornadas especiales culturales. Aquí el pago puede ser sustantivo o sólo de prestigio. Muchos conciertos son organizados con financiamiento y presupuestos públicos o privados, pero otros son de beneficencia o gratuitos, se acuerdan con los músicos en forma de participación voluntaria y gratuita. El prestigio que puede dar un concierto de este tipo cubre a mediano plazo la necesidad de un pago, en otros caso es sólo una contribución sólo por la gratificación de participar.

Es peculiar observar que hay músicos que tocarían todo el tiempo en diversas partes, con o sin retribución, si tuvieran garantizada una entrada fija para satisfacer las necesidades de su estilo de vida, sin preocuparse por cobrar o negociar precios. Otros tienen muy clara la ubicación de su profesión en la estructura del mercado, buscando todo el tiempo el mejor precio y condiciones materiales para

tocar y ganar dinero. Esto marca diversas estrategias de vida según la perspectiva más o menos cercana a la lógica del mercado. La música, como otras llamadas bellas artes, tiene una impronta del oficio antiguo del artesano artista que vive bajo la tutela y subsidio de un mecenas. El mercado es lo de hoy, pero la tradición y los usos y costumbres están vigentes, de ahí la figura de las becas como lo más presente en el día de hoy de aquellos tiempos pasados, pero no tanto.

3. Bares y antros.

Los lugares para tocar y escuchar jazz en vivo en la ciudad son el bar y el restorán, alrededor del concepto del antro, unos más cerca que otros de esta construcción de mercado fundamental. El antro es el nicho del consumidor de la vida nocturna urbana, que en principio sólo desea pasarla bien con sus amigos y acompañantes bebiendo y conversando para reírse. En ocasiones también se puede bailar, y en otras también se puede comer algo, desde una botana simple hasta un platillo que requiere cocina y cocinero. Los tragos también tienen niveles, de la cerveza y los mezcales, en el nivel más elemental, hasta la coctelería y la carta de vinos en los más sofisticados. En este sentido el consumidor se distribuye en rangos de precios y ofertas en ciertas zonas de la ciudad, Centro histórico, Roma-Condesa, Polanco, San Ángel, Portales, y algunos otros lugares aislados. La vida del jazz depende de la vida nocturna del antro y sus complementos. El punto aquí es que la música no es el centro, el consumidor no es un aficionado al jazz, un público especializado, es un consumidor del entretenimiento nocturno de tragos y escenografías, que incluye entre otros complementos a la música de fondo.

La vida nocturna en el área metropolitana de la Ciudad de México es una, y la vida nocturna asociada al jazz es otra. Aquí entra un primer parámetro para entender la situación. Queda claro que el habitante de la vida nocturna busca divertirse en un sentido amplio asociado a la compañía y al alcohol, en ocasiones buscando también bailar y ligar. La música es un componente de esta situación. La música te hace sentir bien, el primer escenario de este bienestar es la fiesta,

de ahí la música nos acompaña con esa configuración cognitiva situacional a otros lugares y momentos, llegando hasta la intimidad del recogimiento solitario escuchando la música que te gusta, que te permite reproducir en cierto sentido el placer, la alegría, la gratificación, que inicia en la fiesta y la compañía gozosa. La vida nocturna a la que nos referimos aquí tiene esa connotación de fiesta, los habitantes de la ciudad nocturna callejera quieren pasarlo bien, como día festivo, de ser posible llegar al límite, al momento inolvidable que recordarán una y otra vez, y buscarán repetir también una y otra vez. Y en todo ese contexto lúdico la música es un ingrediente importante. El punto es que la fiesta está asociada al baile y a las canciones, y ese no es el referente básico del jazz, aunque podría serlo. Así que el habitante de la ciudad nocturna y de la fiesta se recrea con otro tipo de música, el jazz no está al centro. De aquí surgen dos preguntas, ¿por qué el jazz no entra en ese nicho de lo festivo en el sentido común popular?, ¿por qué el jazz ha ido ganando terreno en cierta geografía de la noche en CDMX, si su primera connotación no es la fiesta en el sentido común popular?

La respuesta está en los usos y costumbres, en la cultura de la fiesta en la Ciudad de México llevada a la vida nocturna, por una parte, y por la otra en una nueva y emergente vida nocturna que busca algo más que la fiesta en un sentido más comunal o familiar tradicional. Veamos. La gran mayoría de la población de CDMX tiene una connotación de fiesta asociada a la vida familiar en primer lugar, y a la vida comunitaria y amical en un segundo lugar. En un primer lugar el referente es la música tradicional mexicana, la música popular de otros tiempos, asociada a la radio y a las grabaciones en discos que son parte del patrimonio familiar de la cultura popular mexicana, y por otro lado la música popular asociada a la radio del día a día y a las estrellas de la televisión y el cine. Los jóvenes incluyen en su repertorio al rock, a la música bailable de moda, y a ciertas canciones del pop industrial. Los jóvenes populares cuando reproducen su cultura popular se concentran en la cultura familiar tradicional, cuando quieren marcar una distancia de la familia y la tradición escuchan el segundo registro de música, todo asociado a la fiesta, al baile, a la situación extraordinaria, lúdica, de exceso. En ninguno de esos nichos aparece el jazz, lejos de la cultura popular mexicana

urbana en lo general. ¿Entonces qué pasa con la escena actual del jazz en la ciudad?

En los últimos diez años ha aparecido un movimiento emergente cultural asociado a lo que se nombra como fenómeno millennial y hípster. Una parte de los jóvenes del siglo veintiuno urbano necesitan sentirse menos tradicionales y más cosmopolitas, en ese rango entra el jazz como ingrediente. El jazz no tiene connotación de cine tradicional mexicano o bolero y cha cha cha, suena a cosmopolita, excéntrico, diverso a la cultura tradicional mexicana urbana. Este tipo de público consumidor con gustos y estilos más hacia una clase media globalizada, se siente bien en un ambiente nocturno en donde el jazz es música de fondo. A esto se agrega que escuchar música en vivo también tiene una connotación de algo diverso, frente a la tradición urbana de la radio y la televisión, o los nuevos servicios de redes sociales. Escuchar jazz en vivo en un antro, en un restorán, en un bar, configura un ambiente cosmopolita, excéntrico a lo tradicional mexicano, una atmósfera con connotaciones de Nueva York, Londres, o Paris. Y eso es lo que está buscando este nuevo público del siglo veintiuno de CDMX. Entonces los lugares con esa etiqueta son frecuentados por estos nuevos actores de la noche, esos lugares no se encuentran en todas partes, se ubican en la zona Roma-Condesa, y de ahí se van exportando a otras regiones, como la muy exclusiva Polanco, o al centro histórico, San Ángel, y otros lugares como la Colonia Portales, Santa María la Rivera o Coyoacán.

Asociado al mundo de las tocadas existen una serie de elementos que hacen crecer la vida profesional de la música en vivo. La puesta en escena exige una ingeniería de sonido, de iluminación, de escenografía. La ingeniería del espectáculo se va moviendo dentro de un ambiente más allá de lo jazzístico que implica un mundo del espectáculo del cual el jazz no suele formar parte. El jazz no es música pop ni música culta, se encuentra en un status en el cual no tiene un lugar claro en los espectadores comunes, pero en el gradiente se ubica en el sentido común más cerca de lo culto que de lo popular.

4. El nuevo consumidor y la oferta empresarial del jazz en la Ciudad de México. De antros, bares, restaurantes y foros.

El tema del público y el consumidor se pone interesante cuando hablamos del movimiento del jazz en la ciudad. En lo que a tocadas en vivo más frecuentes se refiere, las del antro y sus alrededores, el público es un consumidor de vida nocturna que podría convertirse además en una audiencia de jazz más fiel. No parece suceder así, aunque hay que observar el fenómeno a mediano plazo para ir percibiendo la sedimentación del gusto por el jazz en el movimiento de la diversión nocturna en general. Los músicos por lo pronto tocan, combinan proyectos con standars y covers de música de fondo, la gente escucha y se va familiarizando con ellos, los negocios los contratan en la medida que son un gancho para el consumo de bebidas y comida. Desde esa base la oferta llega a un perfil de negocios tan distintos y alternos como semejantes en la forma básica del negocio de bebidas y comida con jazz. En un primer grupo están el Zinco Jazz Club, El Convite y Las Musas de Papá Sibarita. Los antros al cien por ciento son el Parquer y Lenox y la Casa Franca. Y los casos muy especiales de los clubes de jazz como el Pizza Jazz Café y The Jazz Place, que apuestan en primer lugar todo por el jazz y van sobreviviendo en la ecología emergente y escasa de consumidores de este tipo de club por completo únicos y excéntricos en nuestro medio.

Salvo el caso de los dos clubes de jazz mencionados, ninguno de los otros lugares vive del jazz en sentido estricto, y podrían dedicarse a otro tipo de música, como de hecho lo hacen, y seguir adelante. Nada de esto es simple, el Zinco Jazz Club es un club de jazz, pero sobre todo es un antro de status. El Convite es un club de jazz, pero sobre todo un proyecto de restaurán y jazz. Las Musas de Papá Sibarita es un constante promotor del jazz, pero sobre todo es un lugar que apuesta por la comida como un restaurán italiano. Existen otros lugares con marcas de gestión de la música del infinito, pero viven sobre todo de los tragos y la comida. Este marco se ejemplifica en forma extrema en lo que gana por noche un músico tocando en alguno de los antros con marca de jazz, en lugares que lo promueven como Casa Franca, Patio Aurora, o Parker y Lenox, que no cobran cover,

apostando a que la gente consumirá lo suficiente en tragos y botanas para compensar la inversión.

Por otra parte están las rutas de la vida nocturna que también juegan un papel en todo esto. La Roma-Condesa es un nicho de vida nocturna muy importante para la música del infinito en la ciudad, la más importante. El jazz ha ido ganando espacio en este nicho, y en la medida que lo logra posiciona a la región como la más importante para el jazz en la ciudad, con lugares como Las Musas de Papá Sibarita, El Patio Aurora, El Imperial, El Hooka Condesa, El Pata Negra, La Pulquería, El Foro del Tejedor, El Wallace Whisky Bar, El Black Horse, El Groove Bar, El Perfida, La Xampañería, Mercado Roma, y otros más. Lugares aislados de las rutas nocturnas como The Jazz Base o el Pizza Jazz Café, sufren un efecto de público que no merecen. En este sentido otras regiones por colonizar serían el Centro Histórico, Polanco, San Ángel, e Insurgentes Sur. En este mismo contexto estarían otras zonas con connotaciones de concentración de oferta nocturna como Santa María la Rivera y Coyoacán, que tienen muy baja connotación con la marca jazz. En el otro extremo del área metropolitana está la zona conurbada con el Estado de México, en donde lugares como Film Club Café o Enanos Café Galería, ofrecen una oferta de jazz que se queda muy corta para la importancia demográfica y económica de la zona.

El nuevo consumidor de vida nocturna tomará como primera opción para una noche llena de posibilidades a la zona Roma Condesa, ahí encontrará todo tipo de oferta gastronómica, también precios y paisaje urbano. La zona garantiza la presencia de opciones. En este juego constructivo de nuevos públicos de la oferta de recreación de la ciudad, la música es sobre todo grabada, la figura del estar es la básica. A este nuevo consumidor salir a comer y beber le llena en forma sustantiva sus expectativas. El jazz se ha ido posicionando en este nicho por ser agradable a la escucha y con connotaciones de música cosmopolita no tradicional. El público de jazz de antros entra en una categoría especial que contrasta con el público tradicional del jazz muy conocedor y exigente. Los empresarios de antros no son jazzistas, pero se mueven en paralelo con la emergencia de los nuevos

consumidores, aprendiendo que el jazz marida bien con las imágenes divergentes que sus públicos requieren.

¿Es negocio el jazz para los empresarios de antros, bares y restaurantes? La respuesta es irregular, para unos parece ser que si es negocio, como el Parker y Lennox, el Patio Aurora o Casa Franca, que han posicionado sus lugares con el jazz como un elemento de su concepto empresarial. Pero para otros lugares, como los clubes de jazz más evidentes, como Pizza Jazz Café o The Jazz Place, la situación no es tan productiva. Esto lleva el asunto al tema del negocio en sí mismo y cómo incluir al jazz como un elemento de configuración de ese negocio. Existen los ejemplos exitosos, y muchos casos no tan positivos. Este tema requiere una evaluación en particular desde una perspectiva de metodología constructiva empresarial y mercadotécnica.

5. **Los festivales, los teatros, salas, el espectáculo y la oferta cultural.**

Después de los lugares de las tocadas en vivo cotidianas están otros lugares en donde el jazz también tiene su escenificación. Esos lugares están sujetos a otro tipo de actividad empresarial. En primer lugar están los festivales, después las tocadas de programas culturales en teatros, museos y jardines. Todos estos lugares dependen de un presupuesto que se enmarca dentro de la política cultural pública y privada. Casi no cuestan o son gratuitos, tienen la finalidad de promover una marca, un lugar, una institución. El pago a los músicos es irregular, puede ser muy bueno o no existir. Estos conciertos han sido esporádicos, ahora tienen cierta recurrencia como en el caso del Festival de Polanco. Son una gran vitrina para la actividad musical, la gente sólo va a escuchar, entran en un ámbito que articula la vida cultural con el entretenimiento. Son parte de una doble agenda, el espectáculo y la actividad cultural. En un lugar especial se encuentra el caso del Lunario del Auditorio Nacional, que es un negocio con tragos y comida, en el formato de un pequeño auditorio para conciertos, entre un antro y un teatro. Y otro caso especial es el de lugares como Plaza Condesa, que es un negocio de conciertos, aquí se trata de que el público pague por un espectáculo y que la

taquilla deje ganancias y buen pago a músicos, que son por lo general extranjeros. Otro caso es el del Foro del Tejedor, de la Librería el Péndulo, en donde el escenario se combina con el bar, pero dándole un status de teatro. Algo similar sucede con la terraza del Centro Cultural de España. El caso del auditorio en el Museo Tamayo, El Foro Cultural Chapultepec, El Foro Cultural Coyoacanense, o el Foro Tabacalera del Museo de la Revolución Mexicana, también son casos especiales que son ejemplares. Un caso muy especial dentro de los especiales es el de la Casa de la Cultura Roberto Cantoral, que presenta desde hace unos años programas con jazzistas gringos de buena calidad, una propuesta que viste la ecología del jazz de la ciudad moviéndola a otro nivel.

El jazz como espectáculo sólo cumple esta cualidad cuando estrellas internacionales llegan a nuestro país, ya sean de origen nacional como Antonio Sánchez, o de origen extranjero, sobre todo de los EE. UU., como Pat Metheny o Herbie Hancock. El jazz es un espectáculo cuando llegan los famosos, ahí no se trata de escuchar música solamente, se trata de asistir para poder decir después que estuviste ahí, el rol del prestigio a través de la fama de otros, incluyendo selfies si es posible. Las estrellas internacionales llegan a CDMX a través de presupuestos macros de instituciones macro en lugares también grandes, lo mismo pueden presentarse en el Teatro Metropolitan, en el Teatro de la Ciudad de México, en el Lunario, o en el Teatro del Palacio de las Bellas Artes. Ningún jazzista mexicano tiene la connotación de espectáculo en el sentido macro, salvo Antonio Sánchez, que ha desarrollado su carrera en EE. UU. y ha ganado un Oscar. La convocatoria es básicamente a un público snob que acudirá a cualquier espectáculo que tenga la connotación de famosos, también convoca a la comunidad del jazz que nunca acude a otro tipo de conciertos en vivo de la música del infinito.

El jazz como evento cultural se cruza con la connotación de espectáculo, aunque con escalas de presupuesto y foros. Por una parte el Festival del Centro histórico puede traer a grandes figuras y cobrar caro, el evento entonces es mixto, es cultural y es espectáculo. En otro nivel y connotación están las presentaciones

de jazz en programas de museos y centros culturales, que visten los conciertos de jazz con un significado de evento de alta cultura, pero en precios más accesibles y en lugares más pequeños que los de los grandes espectáculos. Las partidas de cultura delegacionales, de la CDMX e incluso federales, y de las universidades públicas, dependen de coyunturas específicas de autoridades que consideren el jazz como alta cultura. Lo cual sucede pero también no suceden, incluso en sentido contrario, cuando los presupuestos se invierten en eventos de cultura popular, el jazz queda fuera por considerarse elitista. Así que el jazz tiene esta ambigua conceptualización, por una parte puede ser considerado como parte de la alta cultura, y por otra parte puede ser considerado como cultura popular.

El comentario final sobre estos aspectos sería en el sentido de las posibilidades que hay de sacar al jazz de los antros, o por lo menos complementar su oferta en la ciudad. En este contexto compite con otras formas musicales y con otras formas creativas. Las políticas culturales, como se ha mencionado, son ambiguas, y los presupuestos escasos, el panorama no es alentador. Como sea el mundo de la cultura oficial es un espacio de posibilidades por explorar y desarrollar. En el caso del espectáculo la situación es más complicada, la lucha es en principio contra el lugar común del jazz como algo elitista, por tanto no buen negocio más que en ese sentido. Los medios de difusión son la clave en ambos ámbitos. La promoción del jazz como música popular, la difusión de sus formas a través de medios masivos, serían poderes que germinarían el cultivo del jazz a nivel más general. El punto es que hacerlo vale la pena por lo que conlleva de construcción de complejidad en la percepción y la imaginación individual y colectiva. Aquí la decisión está entre los empresarios y los gestores de la vida pública. También en la capacidad de gestión del propio medio y sus agentes, empezando por los músicos.

6. **Las grabaciones, los medios masivos y los medios sociales.**

El tema de los discos y los medios de difusión masiva es un tema en particular muy amplio, y completa el asunto de las tocadas en vivo. El consumidor de jazz

tradicional en la Ciudad de México es miembro de la clase media alta. Es un consumidor acostumbrado al jazz gringo o europeo, no tiene una buena imagen del jazz mexicano salvo algunas contadas excepciones. No acude a tocadas comunes, sólo a conciertos especiales y los antros de moda por su perfil de clase y de consumo. Está lejos del jazz que se desarrolla en vivo en forma cotidiana, y no lo apoya en ningún sentido. El apoyo al jazz en vivo es en general de estudiantes, de jóvenes, de curiosos, y sobre todo de los nuevos habitantes de la vida nocturna con connotación de antros. Así que una forma para llegar a todos ellos en forma extensa es la radiodifusión, internet y el disco.

La producción de discos va en aumento, se han editado más discos en los últimos diez años que en toda la historia previa del disco de jazz. La distribución es complicada, las tiendas de discos tienden a cerrar, internet es la opción, el disco en línea. Las plataformas se han multiplicado siguiendo la huella de Amazon y de iTunes. Las grabaciones profesionales y semi profesionales tienden a distribuirse por internet. El periodismo no ayuda mucho, no aparecen notas sobre las nuevas producciones, el lugar más consistente en la difusión del acontecer cotidiana del jazz en CDMX es el portal de internet Contratiempo Jazz (<http://www.contratiempojazz.net/>). Los músicos venden sus CDs de mano en mano, alguna casa vendedora de discos los apoya, como Mixup, o Sanborns. No hay mucho más. La mercadotécnica del jazz está muy subdesarrollada, por debajo de la producción de proyectos y de la calidad de la música. En este rubro hay mucho por hacer. Asociaciones como JazzMex, o Colectivo Noon, aportan su granito de arena. También la radiodifusión con Horizonte Jazz, la radiodifusora especializada del IMER. Con la televisión no se cuenta. En general el negocio del jazz está por debajo de las condiciones de creación y desarrollo de proyectos.

La grabación es el corazón de la vida industrial de la música. Existen unas cuantas compañía que monopolizan la producción y distribución, el mercado tiene dueños y reglas exigentes. El caso del jazz en la Ciudad de México es muy complicado en este sentido. No interesa a las grandes compañías dueñas de la producción y la distribución industrial de la música en el país. El público

consumidor de jazz en un marco masivo es prácticamente insignificante en el país, un poco mejor en CDMX, pero aun así irrelevante. Para llegar a la industria cultural el jazz tendría que recorrer el camino de un ascenso improbable en el gusto popular. Queda de esta manera sólo espacio del público consumidor especializado. En un momento del tránsito del siglo XX al Siglo XXI fueron las empresas MixUp y Tower records la impulsoras del mercado de las grabaciones en CD de la música de jazz, en esa oferta participaba también Librerías Gandhi, y Sanborns. Ese pequeño nicho se ha ido cerrando ante la avalancha de internet y la piratería. Las ventas cayeron, las tiendas han ido cerrando. Queda entonces sólo el territorio del internet por colonizar.

Los proyectos de jazz contemporáneos en la ciudad han entendido estas circunstancias en forma impresionante. Tienen la certidumbre que las grandes casas industriales de la música son ajenas y distantes, por lo tanto la producción y distribución en forma independiente es casi la única opción viable. Los costos de producción de una grabación se han abaratado gracias a las tecnologías de lo digital, a los circuitos de especialistas, a la oferta de estudios e ingenieros especializados. Cualquier proyecto puede editar un disco con un poco de esfuerzo económico, el único impedimento suele ser la falta de iniciativa, la mayoría de los proyectos saben que pueden producir sus grabaciones y lo hacen. Al mismo tiempo se ha ido conformando una red de producción que siendo muy profesional no es industrial en sentido estricto, pero tiene un perfil de calidad semejante. Los proyectos editan sus grabaciones, la tendencia es a publicarlas en línea en internet, lo cual evita los costos de maquila de los CDs y los costos de distribución. El modelo de producción independiente se ha ido desarrollando con éxito, cada vez son más los proyectos que producen sus grabaciones y las publican en línea.

Otro tema es el acceso a los medio de difusión masiva y al periodismo tradicional. A los medios no les interesa el jazz, no es noticia, no vende, y las empresas especializadas no han encontrado el nicho de venta, que existe, para una difusión particular, sobre todo por falta de interés, también tienen sus propios problemas de transición de lo analógico a lo digital. En este contexto se percibe el

impacto que tiene la estación del IMER de jazz, Horizonte 107.9 FM. Esta estación acapara a la audiencia seguidora de la música del infinito, y es un referente para toda la comunidad jazzística de la ciudad. Después de ella sólo hay programas aislados, todos muy prestigiados. El panorama es muy complicado. Los medios están de espaldas al jazz en la ciudad, aunque no por completo.

El caso de internet no es muy distinto, salvo Contratiempo Jazz no existe un referente claro de difusión de la música del infinito por internet, no en el sentido de jazz en CDMX. Internet es el paraíso de la globalidad y la conectividad del jazz mundial, lo cual favorece al fortalecimiento de la cultura del consumo en los que ahí están ubicados, pero no tanto a la cultura del jazz asociada al jazz que se produce en la ciudad. YouTube y Spotify han favorecido la difusión de grabaciones de los proyectos producidos en el medio urbano de CDMX. Las plataformas de compra de música también son claves, ahí se cuentan una media docena que están siendo el soporte de la comercialización independiente las producciones. Internet si es factor, pero falta.

Un comentario más sobre las redes sociales. Facebook se ha constituido en el corazón de la vida del jazz de la CDMX. Casi todos los músicos y proyectos tienen página en esa plataforma. En ese movimiento se han ido agregando los seguidores y los fans, creando de hecho una gran comunidad del jazz de la ciudad. La información, las noticias, los acontecimientos de todo tipo, llegan al público del jazz a través del metabolismo de la red social en línea. Este es un componente importantísimo para la vida actual del jazz en la ciudad, que seguirá incrementándose, convirtiéndose en el factor sustantivo para el crecimiento y desarrollo de la comunidad del jazz en la ciudad.

5

EL JAZZ
EN LA CIUDAD DE MÉXICO

CAPÍTULO CINCO

La cultura. El jazz como forma de vida y de consumo estético.

1. La matriz del jazz en la Ciudad de México, la cultura del jazz frente a la cultura urbana general.

En una configuración social como la nuestra el tema económico de la vida de la música es central. La empresa musical y la empresa comercial asociada a la música parecen fundamentales para que cualquier tipo de expresión musical tenga algún desarrollo posible. En otro ámbito de percepción del asunto aparece el tema de la cultura. En un doble sentido. Por una parte la cultura desde una perspectiva antropológica, la música es un organizador de sentido, una situación de convivencia, una memoria, una prospectiva, un articulador de la vida cotidiana y general. Y por otra parte en un sentido político, como política pública, como vector constructivo de la vida social y de los individuos. Una mirada al jazz desde esta triple perspectiva permite completar una primera visión general de su situación actual en la Ciudad de México. La dimensión cognitiva que podría apreciarse en forma especial será articulada a estas dimensiones económicas, culturales y políticas.

La cultura urbana en la Ciudad de México conforma la matriz general de lo posible en su forma de articular la percepción y la acción cotidianas. En esta imagen todo está asociado a esa matriz, que posee una multitud de rasgos organizados en racimos de sentido y estructura. La pregunta general aquí tiene un fondo doble, por una parte todo aquello que puede ser identificado y presentado en un tapiz gigantesco de temas y asuntos de la acción y del sentido en la vida urbana de los millones de habitantes del territorio de la ciudad. Un inmenso trabajo de cartografía y etnografía de la vida cotidiana, en sus ciclos, en sus rutinas, en sus usos y costumbres. Y por otra parte un esfuerzo por sintetizar todo aquello en algunos trazos significativos, como hipótesis del centro ordenador de la masa de

información de todo lo particular en el día a día. Esas serían dos tareas generales que precederían al enfoque específico de la cultura del jazz en la ciudad.

Sobre el primer marco de operaciones será preciso marcar los límites de la ciudad en un sentido espacial y temporal. ¿Qué es la Ciudad de México en términos geográficos territoriales? ¿Cuáles son los ritmos que marcan el tiempo cotidiano de sus ires y venires? Sobre esta inmensa carpeta se irán recortando los grupos de afinidades por sector laboral, por edad, por género, por consumo, por ubicación territorial, por adscripción religiosa, y así diciendo. Todos estos actores viven su vida en forma aparentemente individual, formados por sub matrices constructivas de entornos y rituales que se repiten en forma reiterada, lo particular se ordena desde un código de conducta general.

Sobre ese mar de datos ordenados por categorías y dimensiones de articulación aparecerían los nodos de la música, y antes de ellos los nodos de la recreación y el ocio, se explicitarían las formas en que la música acompaña a los actores urbanos en su día a día, en la casa, en el trabajo, en el tránsito, en el momento de descanso, estudio, oración, recreación. A partir de ese momento sería posible ir identificando en forma de diagnóstico cómo opera la música en el orden y organización de la vida social. Ver a la vida social a través de la música, ver a la música encarnada en la vida social. Al final de la jornada aparecería la cultura de la música en la Ciudad de México. Sería el momento de observar con cuidado el lugar y el tiempo que ocupa el jazz en toda esta interacción de sub matrices de la vida social y cotidiana.

En la segunda gran tarea se caminaría el sendero del regreso analítico, de la representación particular en lo general de la vida urbana, toca ahora sintetizar, apostar sobre lo que está en el centro, lo que mantiene al mundo en movimiento, sobre lo que promueve que la ciudad exista como tal, hacer visibles las columnas sobre las que se construye día a día el edificio de la vida pública y privada de lo urbano. Y en ese puñado de imágenes sustantivas ubicar a la música y al jazz.

Quizás lo que concentra a la guía general de la acción y el sentido de la vida urbana es un doble movimiento que se retroalimenta mutuamente en su interacción. Por una parte algo que desde lo general y externo estructura a lo particular interno, la dimensión político-económica de la vida. En tanto vamos siendo inducidos a la matriz de la vida social vamos adquiriendo la convicción de que es necesario buscar algo de que vivir, con lo cual ganar dinero, y de ahí satisfacer un estilo de vida. No hay salidas sencillas a esta condición estructural, es lo que formatea la vida en particular desde lo general. El sentido común sabe que necesita buscar dinero, aunque aparecen otras formas de búsqueda de satisfactores directos fuera de esa mediación. En forma complementaria el mundo urbano está ordenado en horarios, en pautas de acción inevitables como las leyes de tránsito, ciertas normas de convivencia que inhiben y castigan la violencia, ciertas formas morales, incluso religiosas. El actor urbano aprende que ir en contra de todas estas reglas trae consigo muchos problemas, y que acatar y cumplir esas normas permiten una vida más fluida dentro de los límites de lo ordenado y prescrito. La vida urbana es así, el mundo urbano aparece así, una estructura que está ahí y en la cual nos ponemos en forma de manera más o menos adecuada y pertinente. Dentro de esta matriz estructurante se mueven todas las acciones urbanas de todo tipo.

En el otro movimiento algo nos hace movernos de dentro hacia afuera. Algunos le llaman la búsqueda de la felicidad, del amor, del placer, del bienestar. Esta condición de la acción hace una enorme diferencia según su detonador. La educación, esa tecnología básica de configuración del interior de las personas, será la que introduzca los órdenes internos necesarios para el detonador central de la acción. Desde la Paleontología y la Biología animal, sabemos que la búsqueda del placer y la huida del dolor son operaciones elementales que llegan a lo social en formas diversas e incluso muy sofisticadas. Desde dentro podemos buscar el bienestar, ese bienestar está asociado a ciertas imágenes, para vivirlas hace falta realizar ciertas acciones, y ellas serán ejecutadas dentro del marco de pautas estructurales de lo permitido, lo prohibido y lo castigado, que en nuestro medio urbano contemporáneo se ordena en la búsqueda del dinero y los satisfactores que con él se pueden obtener.

¿Qué lugar ocupa la música en esta trama y tejido? ¿Cuál es el lugar del jazz en ese entramado? ¿Cuál es lugar posible de la música y el jazz en la urdimbre actual de la vida urbana en la Ciudad de México? Estas son las preguntas que este ensayo intentará empezar a resolver.

2. La cultura del jazz como Antropología urbana de la música.

La música tiene un lugar en la matriz general de articulación de acción y sentido en la vida urbana. Parece que el lugar que ocupa no es central salvo en grupos y nichos particulares, existen otros referentes mayores asociados a la moral y al entretenimiento. La religión y los medios de difusión tienen un lugar más importante en la vida general de los habitantes de la ciudad, con la música incluida sólo como parte de algo mayor. Y si ubicamos a la dimensión económica desde una perspectiva cultural, obtener dinero y gastarlo están al centro de nuestra organización contemporánea del tiempo y el espacio sociales, antes de la estética como vivencia y como recreación. El primer eslabón de la importancia significativa del jazz en la vida social de la Ciudad de México está enmarcado en la configuración de la música en la vida urbana como vida programada y pautada.

Si la música no ocupa un lugar central en la vida social de los habitantes de la ciudad, más que en un sentido de música de fondo, que es un fenómeno interesante en sí mismo, el jazz tiene dentro de la matriz musical un lugar aún más marginal. Observemos por un momento la vida social y la música asociada a ella. Un primer referente es la radio, que acompaña a diversas actividades sedentarias y de tránsito. Aquí lo que opera es una relación de oferta-demanda de ciertos tipos de música. La música más popular es la producida por una industria cultural musical que produce lo que en la radio aparece. El jazz no forma parte de esta matriz de lo popular. En todo el cuadrante de la radio abierta, la más presente, el jazz sólo cuenta con una estación, en FM, Horizonte Jazz, que cumple 16 años justo en este 2016. El resto del espacio radiofónico sólo presenta algunos programas como el clásico de Radio Universidad conducido por Roberto Aymes

desde hace varios años. La televisión no presenta ningún programa sobre jazz salvo en ocasiones únicas, puntuales, casuales. La televisión cultural, representada en el canal 11, de Politécnico Nacional, y el canal 22, del Gobierno Federal, suelen presentar algo más, pero no llegan a una promoción consistente y recurrente. El jazz no está presente en el espacio de la radiodifusión más que en forma marginal. No tiene cualidades de música popular, y las empresas así lo consideran y así lo tratan. La cultura del jazz desde una perspectiva de difusión masiva no existe.

Buscando otros indicadores de cultura popular en el jazz en la Ciudad de México su situación general se confirma. No hay jazz stars en nuestro medio, quizás el que se acerque a ese status es Antonio Sánchez por el efecto que ha tenido su música para la película Birdman, que ganó un oscar. Algo muy reciente, y que habrá que observar si se confirma en el futuro. El jazz no compite contra las baladas de la música pop, el reguetón y la música norteña de banda. Y así diciendo. Pero aquí terminan las malas noticias. Existe en este vector de economía cultural lo que ya se mencionó en el apartado del negocio, existen muchos músicos de buena formación, muchos proyectos, lugares en donde escucharlos, discos en línea y en CDs. Lo que no se tiene es un público que confirme el movimiento actual, lo siga, lo apoye. Ahí está el corazón de la situación del jazz en la Ciudad de México.

Bajo la perspectiva de que el movimiento actual jala a la cultura marginal del jazz hacia un status más alto en un sentido demográfico y de consumo, el tema de fondo es si esto agrega algo a la vida social más allá de lo que cualquier forma musical busca en un sentido económico, más consumidores. Aquí aparece otra dimensión del asunto. La cultura del jazz tiene un gradiente en donde un polo está caracterizado por el consumo, el otro extremo está asociado a una forma de ver y de actuar en el mundo. En este segundo sentido el jazz es una forma de vida alterna a la vida social general en la Ciudad de México, y ese es un tema que en este contexto importa mucho.

El jazz en principio comparte un nicho junto con otras formas musicales en eso que podríamos nombrar como gusto musical. La imagen es algo así como un paquete de vida musical por habitante, en el cuál ocupan un espacio grande ciertas formas musicales y uno pequeño otras, en algunos casos hay ausencia completa de ciertas formas musicales en muchos de esos paquetes del gran público. La pregunta es sobre el público, el gran público y el público actual del jazz en la ciudad.

El gran público está ocupado por las formas industriales de la música, esto es así debido a la articulación presente entre las industrias de la música y esos públicos, a través de los medios masivos y los medios sociales. La gran matriz es la industria cultural invirtiendo mucha energía en tener presencia, primero, y movilizar el gusto, en segundo término. Es eficaz, ha logrado tener presencia en el gran público. El dato es demográfico, la penetración de la radio y la televisión en la población de la Ciudad de México es cercana al cien por ciento. De ahí que lo que ofrece la industria cultural de la música a través de los medios masivos tiene una coartada grande para tener presencia y articulación en el gusto popular. El jazz no forma parte de esta configuración.

¿Quién es el público del jazz en la Ciudad de México? Esta pregunta no tiene una respuesta del todo clara. Ese público está en movimiento, en mutación. Por una parte existe un público tradicional asociado a las primeras etapas de la vida del jazz en la ciudad. Este público tiene una connotación de alta cultura y de bohemia. El jazz se fue posicionando en un nicho de actores sociales que se sienten más intelectuales y cultos que la mayoría, y que por otra parte se sienten también marginales, alternativos, viviendo en un suburbio mental virtual de Nueva York o París. Este público se construyó en con las páginas del periodismo cultural, en los cine clubes universitarios, en el público de Radio Educación o Radio Universidad, en las calles de la zona rosa y del centro de Coyoacán y San Ángel, en las páginas de las novelas de Julio Cortázar. El público de jazz urbano tradicional tiene todas estas connotaciones en cierto sentido. Acude casi en forma exclusiva a los conciertos de los grandes jazzistas norteamericanos, no reconocen

al jazz mexicano después de Chilo Morán y Juan José Calatayud. Tienen una relación cercana sobre todo con el jazz gringo de los años cuarenta, cincuenta, sesenta, y cuando mucho de los setenta. Ellos han ido moldeando su propio nicho y sus tribus, reproduciendo su gusto y sus pautas. Son clase medieros, muchos son escritores o profesores universitarios, fotógrafos, diseñadores, gente del mundo de las letras y el arte, los primeros asistentes a las muestras internacionales de cine. Ellos son el corazón de la tradición, escuchan jazz en grabaciones, no acuden en forma cotidiana a los conciertos del movimiento actual.

En un acuerdo generacional va emergiendo en el tránsito del siglo XX al siglo XXI un nuevo público de jazz, al tiempo que aparece una nueva generación de músicos de jazz. Podríamos afirmar que hay en este momento dos grupos culturales del jazz en la ciudad, uno representativo de la vieja guardia, y uno representativo de la nueva guardia. Ambos conviven pero no se mezclan del todo, ambos promueven dos culturas de jazz alternas. La vieja guardia tiene todavía mucha cuerda para reproducirse, la nueva guardia puede configurar una nueva cultura general urbana de jazz, está viviendo el principio de una época que puede o no reproducirse hacia el futuro, lo más probable es que sí. Esta nueva generación tiene una cualidad que la hace tener un potencial de expansión, los nuevos jóvenes urbanos, ese fenómeno que se ha catalogado en mercadotecnia y sociología urbana como millenials y proto hípsters. A diferencia de la vieja guardia que es muy feliz en un nicho aislado y elitista, la nueva guardia tiene una energía horizontal, es incluyente, es más abierta. Estos fenómenos son todo un asunto por observar, acompañar, y promover.

3. La cultura de jazz como cultura original con raíz y fronda.

La cultura del jazz está conformada por cualidades que le vienen de su historia y de su forma de interpretación e improvisación. En un sentido histórico su genética de esclavos negros en proceso de emancipación emocional es clave. Winton Marsalis afirma que esta forma musical tiene la memoria del dolor, sufrimiento, superación y sobrevivencia. Este corazón del jazz toca a todos los

que lo escuchan tanto en su forma instrumental como vocal. Es terrestre, tiene raíz, commueve fibras de la configuración emocional elemental, sentirse bien, o mejor, ante lo duro y lo terrible. Su genética conforma tristeza y alegría al mismo tiempo, dolor y esperanza, depresión y fiesta. Las genealogías del jazz que mantienen contacto con su genética tocan sentimientos y emociones, esta música es para sentir profundamente y sobrepasar los límites de lo ordinario de nuestro estar aquí y ahora. Y por otra parte está la forma de interpretar, el jam, la improvisación, el groove, el swing. El músico de jazz interactúa, acompaña y es acompañado, rebasa la forma y la vuelve plástica, flexible, elástica. Tocar jazz es moverse en una tabla de surf, nada es estable más que el movimiento. Esta situación está cargada de intención de cambio, de articulación de los participantes, de creatividad en acción. Estas dos configuraciones, entre otras, su genética de raíz terrestre y su enacción creativa, hacen de esta forma musical un programa de vida. Vivir jazzísticamente es vivir conectado a la raíz y al mismo tiempo a un vértice de creación interactiva. Los participantes en una tocada son llevados por estas mismas cualidades, el efecto posible es de configuración de una comunidad de sentido que actúa en forma distinta a las formas ordinarias de la vida social urbana industrial contemporánea.

En el medio jazzístico hay músicos que entienden que el jazz no es sólo música para tocar y escuchar, con cierta complejidad en su composición e interpretación, cierta belleza en su expresión, también entienden que el jazz es algo más, un mensaje de movimiento y creatividad social. Parece que como sería de esperarse la mayoría sólo son músicos que tocan y buscan vivir de lo que tocan, pero si eligen esta forma de vida profesional es porque viven lo que la cultura de jazz en un sentido complejo y profundo promueve, y a su vez son gestores sociales con su música de esa misma cultura compleja y profunda. Este es uno de los elementos de configuración de la situación del jazz en la Ciudad de México más interesante. Participar del ambiente del jazz te lleva a un status de búsqueda y de ruptura que otras formas musicales no conllevan. El asunto se vuelve más interesante aun cuando lo mezclamos con las culturas de la salsa, del folklor, o del rock, al mismo tiempo que de la música clásica y la música tecno. El jazz incluye en este momento en sí mismo como matriz musical a todas estas formas

y otras más. Y la articulación de todo esto con sus cualidades de raíz terrestre e interacción creativa. Hoy estamos lejos y cerca de observar este fenómeno de manera significativa en la ciudad, por una parte aún falta para que sea evidente, y por otra parte existe un movimiento hacia que eso ocurra.

El punto aquí es que la cultura del jazz tiene una genealogía propia que la ha ido tensando y forjando a lo largo del tiempo. Esta genealogía tiene su origen en los esclavos recién emancipados en EE. UU. y sus antecedentes inmediatos y mediatos. Esta sangre viva alimenta a esta forma musical desde dentro. Para algunos el jazz termina su ciclo cuando esta genética desaparece, y puede ser cierto, en ese sentido queda poco de aquello, tal vez en los años sesenta se vivieron las últimas manifestaciones encarnadas de aquella raíz. Esto ya forma parte del mito de lo que es y no es jazz. Lo que sucede después tiene también una versión con raíz. Todo músico posee también su propia genealogía, su propia raíz socio cultural, cuando esa raíz vibra en las armonías del jazz aparece un circuito de retroalimentación positivo y luminoso, el jazz vuela a nacer desde la raíz, una distinta, quizás distante, y vibra de nuevo como un principio, con voces diversas, en tonos alternos. El jazz hoy día es una forma de estar más que una forma musical.

Por otra parte está la situación de la ejecución, de la tocada. La cultura del jazz porta en este sentido su propio paquete normativo y prescriptivo. La paradoja es que ese paquete no es pauta de acción y comportamiento en un sentido formal ortodoxo, es lo contrario, libertad y momento creativo. La situación del jazz no es sólo de interpretación o improvisación, es de creación en sentido estricto. Los músicos de jazz lo saben y se enganchan en ese movimiento ascendente de la memoria y la ejecución técnica rumbo a lo posible e improbable. No se trata sólo de que suene a lo que está escrito o prescrito, se trata de ir más allá, de empujar la ejecución en el sentimiento de lo que acontece, en la vibración de lo que sucede con los otros músicos, con el público. Se trata de que en la ejecución emergan los corajes, las pasiones, los sentimientos soterrados, la alegría y el grito, la emoción toma el timón como una loca y lleva a los músicos y a sus públicos a otro espacio

y tiempo, en donde todo es oscuro, el vértigo de la caída, de la ascensión, el no lugar. Para volver con la sensación de haber viajado a lo desconocido, haber vencido el terror de la incertidumbre, haber roto con lo que mantiene unido al cosmos. Y volver al mundo real con el deseo de descansar, de respirar, y de intentar de nuevo el viaje. En cierto sentido es como lo que la experiencia de la meditación permite, o el sexo tántrico, o la experiencia mística. Por eso el jazz nos hace mejores personas, nos diluye el principio de realidad, nos construye más allá de las pautas de la normalidad y la costumbre, nos permite visitar el más allá y volver para relacionarnos de otra manera, sin tanta tensión, sin tanta necesidad, sin tanta angustia. Esta cultura interna del jazz está en la apuesta por una vida urbana distinta, en la visión constructiva de un mundo urbano alterno al presente. Quizás no es fácil en un inicio, pero después se convierte en un portal, en un pasadizo, en un puente, en un tránsito, hacia una forma de vivir más abierta y articuladora.

4. La cultura del jazz en su dimensión política.

Todo un mundo por observar, registrar, analizar y acompañar desde el espacio conceptual de la cultura en un sentido industrial económico, y en un sentido más antropológico y de tecnología social, en un sentido interno y propio del jazz. Queda el tema de la política cultural, quién y cómo está haciendo algo por la cultura del jazz. En principio están los actores agentes del oficio de la música y el negocio de la música, los mismos músicos, los empresarios, los administradores públicos, los medios de difusión, los miembros de la industria cultural de la música. En un punto aparte estarían los públicos, las audiencias, los consumidores, que con sus acciones y participación promueven, difunden, conectan a una parte de la sociedad civil con otra parte de la sociedad civil, este asunto es un pequeño universo, el espacio tiempo de las interacciones, de las modas, de los gustos, de las comunidades estéticas.

Desde el lugar de la industria cultural no existe una política de promoción al jazz. La industria cultural mexicana tiene otros referentes y estandartes para gestionar sus intereses, el jazz es percibido como algo extraño, extranjero, sin raíz

popular en nuestras tradiciones y gustos. La empresa política de la cultura tiene una postura similar, apoya al jazz de la misma forma que la música clásica, como algo a lo que le reconoce valor estético y artístico, pero sin el status de la música clásica. Los empresarios del jazz, los miembros del ámbito de los lugares donde se presentan los grupos y los proyectos, tienen una política cultural de negocio, si hay un nicho de la población que por moda, gusto o status le interesa beber y comer oyendo jazz, ellos les proporcionan como oferta lo que suponen un target de mercado. El caso de El Convite y The Jazz Place se mueve hacia otros escenarios. Estos clubes de jazz promueven, gestionan, financian proyectos y producciones. El caso de los hermanos Edgardo y Alberto Aguilar, y de José Fernández es ejemplar y excéntrico. Son empresas culturales además de negocios. Su apoyo a la promoción del jazz sale del esquema de restorán-bar común. El caso de Adrián Escamilla con su Pizza Jazz Café también es digno de mencionar, el centro de su empresa es la promoción del jazz, vendiendo pizzas para hacerlo autosustentable como propuesta y como forma de vida. Estos personajes y otros más, conforman una política cultural no orgánica de promoción y gestión de la cultura del jazz desde la empresa privada. Lo más cercano a política cultural del jazz como forma musical y forma de ver y actuar en el mundo son este grupo de empresarios privados, que junto con la radiodifusora Horizonte, del IMER, y Germán Palomares como su gestor, o Antonio Malacara o Efraín Alavéz desde el periodismo y la crítica, están al centro del movimiento hacia una cultura del jazz en un sentido profundo y complejo, junto con otro tipo de empresa, como el Colectivo Noon, formada por músicos, o el grupo JazzMex, empeñado como asociación de músicos en promover al jazz y al mismo tiempo hacer del jazz una forma de vida profesional de un nivel superior.

La política y el jazz, este es el tramo de las acciones y las intenciones de los actores asociados en forma directa o indirecta a la cultura del jazz en la Ciudad de México. Todo inicia quizás con aquella persona que una tarde de sábado pone un disco de jazz para armar un ambiente antes de una sesión de convivencia con su familia o sus amigos. Decide que será el jazz el mejor detonador para sentirse bien y promover el mejor inicio posible para estar y convivir. Los músicos que grabaron el disco son sus cómplices, sus compañeros de ruta esa tarde, ellos

invirtieron su talento y su energía para una tarde así, para un programa de vida así. Más allá de esa tarde de sábado y la otra tarde o noche en que el disco fue grabado, también son cómplices los que colaboraron en el estudio, en la mezcla, en la masterización, en la maquila, en la comercialización. La familia del jazz, socios en la empresa de traer mejor calidad de vida a los hogares, oficinas, y lugares en donde el mundo urbano se reproduce. Todos son actores de un vector de política pública para una vida mejor, el jazz nos hace mejores personas. El primer frente de la política cultural del jazz en la Ciudad de México es este entramado de actores y acciones que llevan a esta tarde de sábado que será estupenda, amorosa, productiva, comunicativa.

En este marco van apareciendo otros actores y acciones que cooperan con la construcción de una cultura del jazz en CDMX. Los locutores y productores de radio y televisión, los escritores y editores de la prensa especializada, los empresarios de bares y restaurantes, los funcionarios públicos gestores de casas de la cultura y recintos para eventos culturales, los ingenieros y técnicos en grabación y transmisión de sonido, los profesores de música, los vendedores de discos piratas, y así diciendo, meseros, cocineros, secretarías de medios, y una lista que crece y crece de gente que con sus acciones y su voluntad de ejecutarlas, colabora para que la cultura del jazz en la ciudad se desarrolle, se mantenga, se sostenga. Todos ellos son actores políticos de la cultura del jazz. El punto aquí es qué los une más allá de las circunstancias del mercado y las relaciones sociales urbanas. En todos ellos está algo que los vincula con la cultura interna del jazz, en la medida que esa cultura interna se hace más explícita su acción y su emoción se enfocan más y mejor, la cultura del jazz se fortalece. El Jazz nos hace mejores personas.

También está la visión de la política desde el espacio tiempo de la estructura general de lo social. Lo que los políticos profesionales entienden de todo esto, de la música, de la experiencia interior compartida, de lo que la interacción en esa experiencia le hace a la gente, a los ciudadanos. Ahí hay poco que mencionar, los políticos profesionales tienen una agenda que los cierra en su visión de lo posible

y lo pertinente. Para empezar, su lógica sólo entendería al jazz como interesante si eso trae más votos o prestigio, poder. Sus miras son cortas y muy especializadas. Quizás si se les vendiera un proyecto de jazz en ese sentido gestionarían algo más allá de lo que alcanzan a ver y entender. Por eso la política de la cultura del jazz en la Ciudad de México está en la sociedad civil, en la comunidad del jazz y sus aliados. Ellos son los que han logrado lo que se ha logrado, ellos son los que pueden lograr lo posible a partir del presente. De ahí la importancia de un buen proyecto de Ingeniería en Comunicación del jazz en la Ciudad de México.

5. Hacia una Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México.

El sistema de comunicación del jazz en la Ciudad de México está compuesto por estas tres configuraciones, la profesión, el negocio y la cultura. Cada una de ellas tiene a su vez una conformación de sistemas de información propios y compartidos con otros sistemas de comunicación de la ciudad, todo ello componiendo y organizando la vida social y cotidiana urbana general y particular. Quizás los sistemas de información que más intervienen en esta situación son los que provienen de la historia de la cultura musical de la ciudad y sus ciudadanos, los que provienen de la historia de la cultura industrial de la música, los que provienen de la historia de la cultura política y antropológica en un sentido amplio. Todos ellos tomando forma en los sistemas de información que nos han construido como consumidores, los que nos han formado como audiencias y públicos, los que nos articulan con lo propio y lo extraño. El movimiento se percibe mejor cuando el sistema de comunicación del jazz actual en la Ciudad de México lo comparamos con sistemas de comunicación previos y contemporáneos, observando cuáles sistemas de información han desaparecido, cuáles han aparecido, y cómo ha sucedido esto. Este es el campo de la Ingeniería en Comunicación Social, que se ocupa de observar este movimiento en trayectoria, identificando tendencias, y delimitando el poder de las prácticas y rutinas que llevan a los cambios y a las emergencias, así como al status quo y la tradición. Ese será el asunto central en la segunda parte de este texto.

6

EL JAZZ
EN LA CIUDAD DE MÉXICO

CAPÍTULO SEIS

Ingeniería en Comunicación Social de la música. La experiencia estética del jazz.

1. La Experiencia Estética y la Vida Social. Hacia un marco general de Ingeniería en Comunicación Social de la Música.

La propuesta inicial aquí es un apunte de definición constructiva de la experiencia estética en su relación con la vida social. Experiencia estética entendida como la articulación de la vida cotidiana con lo múltiple y diverso, en la figura de la experiencia sensible-cognitiva de lo particular en el contexto de la complejidad. Parece mucho, lo es, vamos explorando por partes lo que desde una Ingeniería Social se puede entender por ello. El punto clave es la relación entre la situación de la experiencia y el movimiento general de nuestra vida. La construcción estética es entendida aquí en principio como una experiencia, como algo que le sucede a una percepción cognitiva y que la modifica en su configuración y relación estratégica con el mundo que se reconstruye por lo acontecido. Una vez que esto sucede, como un detonador de un nivel de composición y organización superior de la percepción y la vivencia cotidiana, el movimiento de la vida es afectado, a partir de entonces aparece la posibilidad de profundizar y sustentar a largo plazo lo sucedido, o que aquello vaya desapareciendo en el tiempo. Para una y otra trayectoria se requiere de un contexto y de una práctica que refuerce o que diluya lo emergente. La experiencia estética sucede, y este es un fenómeno extraordinario, pero una vez que sucede lo que sigue es que se mantenga y desarrolle la reconfiguración obtenida, o que esa reconfiguración desaparezca poco a poco. Para una y otra cosa debe pasar algo que lo promueva. Y ese algo es el asunto que liga todo esto con la música y el jazz como tecnologías sociales de la experiencia estética.

En primer lugar está el fenómeno del acontecimiento de la experiencia estética. ¿Qué sucede? ¿Cómo sucede? ¿Cuándo sucede? La vida social es la mayor parte del tiempo algo lineal, una configuración de usos y costumbres, de rutinas, de escenas que se repiten una y otra vez. En el mejor de los casos esto es funcional, permite que el orden y la organización de las acciones e interacciones sucedan con un mínimo de conflicto en el marco de programas trazados por las Ingenierías Sociales previas, todo acontece y el mundo es estable. En otros casos, muchos, sucede lo contrario, los programas no están protegidos ni estables, las trayectorias de la vida viven un estado de degradación constante, con gran gasto de energía, con niveles de conflicto y con una creciente angustia y ansiedad. Desde la perspectiva general de la Ingeniería Social lo que agita la vida y la renueva desde un punto de vista energético y vital es la excitación, que requieren situaciones que despierten y pongan en alerta a los organismos para mantener en ellos un mínimo de funcionalidad, lo contrario, el aburrimiento, degrada a los organismos en su relación ecológica con los demás y el desarrollo de sí mismo. Así que la excitación es indispensable, de ahí el deporte, el juego, la sensación de aventura, el cortejo. Hay un nivel básico, simple, de la excitación, la sensación de despertar, de alerta. Pero también hay niveles superiores, complejos, cuando la aspiración de sentido y la imaginación crecen y requieren de cierta estimulación cognitiva más rica y sofisticada. Las dos configuraciones de excitación pueden presentarse como alternas, como opciones únicas, o como opciones complementarias. En el segundo tipo está lo que nombramos como arte, en su campo se ubica la música.

La música y otras prácticas llamadas artísticas están cargadas de complejidad cognitiva, tienen una parte asociada a la vivencia más simple, y tienen un desarrollo que les otorga un status de vivencias complejas. La música y otras formas de arte colaboran con la vida funcional o disfuncional del orden social y sus programas, en donde la excitación es parte de lo necesario, pero también forman parte de la discontinuidad de la complejidad, son tecnologías de la experiencia estética.

Detengámonos en estas imágenes un momento, una vida lineal funcional o no, y la vivencia de la excitación y la experiencia estética, un cuadro sintético de construcción de la vida social. La excitación es fundamental, común, normal, la diferencia entre la decadencia sistémica o la regeneración vital. La experiencia estética es escasa, extraordinaria, posible, reordena la percepción y el programa de articulación individuo-mundo hacia horizontes de mayor sensibilidad y necesidad. Ambas, excitación y experiencia estética están asociadas en el corazón de la vivencia, la emoción. Y a partir de ahí pueden incluso parecerse en ciertos momentos, en ciertos puntos, pero también se separan y diferencian en otros hasta ser casi por completo distintas. Todos los seres vivos conocemos y vivimos la vivencia de la excitación, tiene una base biológica, natural, se requiere de una Ingeniería Social especializada para preservarla y promoverla, sin ella la vida desaparece, se degrada. La experiencia estética es una configuración que se desprende de la biología y procesa otro nivel de la vida humana y social, para vivirla y cuidarla se requiere otra Ingeniería Social especializada y colaboradora de la anterior. La excitación es natural y aun así necesita un cuidado social. La experiencia estética también puede presentarse en forma casi natural, y requiere mayor cuidado y atención especial que la excitación, de ahí la necesidad del desarrollo de una Ingeniería Social particular para su gestión y promoción.

Uno de los temas de mayor interés y de gran dificultad para la Ingeniería Social es la respuesta a ¿cómo sucede la experiencia estética? Imaginemos por un momento una situación en donde una persona frente a una obra plástica siente algo, de pronto se transforma, como si fuera otra persona por un momento, viendo más, imaginando más, necesitando más información, ligado a más cosas y personas. Vive en ese momento un trance hacia una experiencia estética, le gusta, no sabe bien cómo sucedió, no sabe cómo puede volver a suceder, quizás hasta le asusta un poco lo acontecido. Lo cierto es que la vida no será igual después de esa vivencia que se construye en cierta experiencia de algo más y mejor que lo ordinario. Para la Ingeniería Social el tema es cómo conocer qué sucedió con la mayor precisión posible, y cómo gestionar que suceda, dado que construye personas más complejas y eso es deseable en cierto marco constructivo. La vivencia estética puede ser promovida, inducida. Tanto así que los individuos por

sí mismos también tienen la experiencia de su gestión. Por ejemplo, después de escuchar algo que los ha movido de fondo, buscan música similar para volver a tener la misma vivencia. Es posible afirmar que el arte se ha desarrollado en forma social en buena parte debido a estas vivencias y experiencias, y a la búsqueda de reproducir aquello que sucedió y trajo tan enorme gratificación y evolución cognitiva.

Aquí la lectura general es por ejemplo que el rock en principio provee de una vivencia de excitación que rompe la linealidad de la vida cotidiana, y se posiciona como un fenómeno social de gran importancia por esta configuración. El jazz tiene en su raíz también la misma situación, pero sucede que en su desarrollo la trasciende, una experiencia estética más compleja está más cerca del jazz que del rock, y la excitación es parte de ambas vivencias, pero parece más concentrada en el rock. A partir de aquí el tema es de exploración, hay formas de rock que se mueven a un registro más estético, y hay formas del jazz que se concentran más en el registro de la excitación. El punto es que uno está más cerca en general de un registro que del otro, y eso es muy interesante, razón suficiente para que la Ingeniería Social haya desarrollado en ambos campos diversas formas tecnológicas, y a su vez haya posibilitado una gran inversión de energía y recursos en su posicionamiento como fenómenos sociales y culturales en el mundo contemporáneo.

2. La Ingeniería en Comunicación Social. Una visión sintética primaria.

En este punto se trata de presentar en forma sintética un esquema de trabajo de la Ingeniería en Comunicación Social. Una propuesta sintética con el énfasis en la configuración de los sistemas de comunicación, las formas concretas de la vida social en las situaciones cotidianas del presente, articulando sistemas de información, predeterminaciones que vienen del pasado. La propuesta de Ingeniería en Comunicación Social es la asociación entre una Ingeniería Social General y un apunte de Comunicología Social, entre la perspectiva general de construcción de la vida social a partir de la aplicación y cuidado de tecnologías

sociales específicas, y la visión conceptual constructiva de una ciencia de la comunicación social.

La base para imaginar una Ingeniería Social de cualquier tipo es la Cultura de Investigación, en particular la que tiene su asentamiento en una cultura científica. La ciencia nos provee de dos configuraciones que nos empoderan ante el mundo, un sentido enriquecido de las cosas que observamos, y un método para construir ese sentido a partir de la observación sistematizada. Todo parte de la observación.

La información y la observación van de la mano, la información es el objeto de pensamiento en que la observación científica se concentra. Y de ahí se distinguen otras operaciones tales como el registro de lo observado, la descripción de lo observado, la sistematización de lo observado, el análisis de lo observado, la organización de lo observado y la síntesis en conocimiento de lo observado. Esta es una configuración de operaciones sobre las cuales se construye un programa metodológico que inicia su camino observando algo, y lo culmina sintetizando conocimiento sobre ese algo observado. El método trabaja sobre información observada, la metodología y la tecnología de investigación trabajan sobre información observada. La cultura de investigación se compone de las formas en como configuramos nuestra operación básica de la observación para desarrollarla hasta sintetizar conocimiento, construcción de sentido enriquecido sobre algo. Ese sentido sobre algo siempre es una configuración que parte del mundo de la acción y regresa al mundo de la acción con más recursos, conocimiento, para poder actuar en él. Este es el punto clave del discurso que asocia a la ciencia con la ingeniería, y por tanto a la ciencia de lo social y a la ingeniería de lo social, a la Ciencia de la Comunicación Social y a la Ingeniería en Comunicación Social.

El proyecto de Ingeniería en Comunicación Social es un proyecto que apunta hacia una Sociogenética de la comunicación social. Vivimos en configuraciones sociales que pueden ser descritas y entendidas desde un espacio conceptual de la comunicación, desde esta perspectiva somos configuraciones de comunicación

social y a través de ellas convivimos, nos asociamos, luchamos, colaboramos, competimos, construimos y destruimos. Es posible entonces un proyecto y un programa de trabajo científico que permita observar cómo sucede esto, con todas sus implicaciones y variaciones. Y si esto es posible gracias a una propuesta científica sobre la comunicación social, la Comunicología, también es posible aprender de este sentido enriquecido para hacer lo mismo con la ventaja del conocimiento sobre ello, o intervenirlo para modificar en alguna dirección lo que hacemos para obtener ventajas en ello de diverso tipo, lo cual es el espacio constructivo de una Ingeniería en Comunicación Social.

En este apunte aparecen dos componentes que requieren un comentario más por el momento. La matriz que permite entender a la vida social como comunicación, desde la comunicación, construida como figura de comunicación. Y la matriz que permite pretender hacer algo con ese conocimiento. En un caso estamos ante la pregunta por la posibilidad y la intención constructiva de una ciencia de la comunicación, la Comunicología, y en el segundo caso estamos ante la pregunta por la posibilidad y la intención constructiva de una Ingeniería Social desde la comunicación, la Ingeniería en Comunicación Social.

Los conceptos centrales en la Comunicología son el sistema de información y el sistema de comunicación. Los sistemas de información representan en la propuesta teórica a la prescripción, a lo que en otros contextos conceptuales se nombra como código. Los sistemas de información están detrás de todo comportamiento ordenando la secuencia de las acciones y los sentidos que las significan, son el pasado estable que prescribe, ordena, prohíbe, indica, enfoca. El mundo social puede ser percibido como una matriz de sistemas de información en operación, lo que está detrás de toda acción. Por otra parte están los sistemas de comunicación. Si los sistemas de información son un vector que viene del pasado hacia el presente, los sistemas de comunicación son un vector que mueve el presente hacia futuros posibles. Parten del presente, en el juego, interacción, conflicto, lucha, negociación, entre los diversos sistemas de información. Los actores sociales están determinados por el pasado hacia el presente por los

sistemas de información, y en su acción presente los mueven dentro de los sistemas de comunicación hacia escenarios de acción posible. En tanto que los sistemas de información ordenen a los sistemas de comunicación, el mundo se reproduce en forma similar, el imperio del pasado, pero en el escenario contrario, los sistemas de comunicación desconfiguran, alteran, modifican, diluyen, transforman a los sistemas de información, el cambio en el acontecer del presente. El presente condicionado por el pasado reproduce a los sistemas de información que prescriben al comportamiento, el presente liberado del pasado altera la prescripción y lleva a nuevos escenarios de orden y forma sociales, son los sistemas de comunicación en agitación, donde los diversos sistemas de información se alteran unos a otros debilitando la reproducción de ellos por la fuerza de la novedad en las situaciones presentes que borran la repetición del pasado, a los sistemas de información, alterándolos, reconfigurándolos.

La Ingeniería en Comunicación parte de esta concepción comunicológica de la vida social y la lleva al escenario de la construcción voluntaria posible. El ingeniero puede administrar diseños previos, puede hacerles ajustes, puede hacer nuevos diseños. El proyecto de Ingeniería en Comunicación Social en general realiza primero diagnóstico de las situaciones presentes, para identificar el status de los sistemas de información y los sistemas de comunicación, con ello propone acciones en la forma de tecnologías sociales estandarizadas que ya forman parte de los sistemas de información social culturales, permitiendo con ello intervenir en las trayectorias sociales reforzando tendencias, incrementándolas, diluyéndolas, o sólo acompañándolas. La Ingeniería en Comunicación Social puede percibir a la música y al jazz como tecnologías sociales que le hacen algo a la gente, y sintetizar en consecuencia estratégicas en el sentido de reforzar, modificar, acompañar. Pero primero tiene que entender lo que pasa, y ahí la Comunicología es el gran instrumento de percepción y diagnóstico.

3. La Ingeniería en Comunicación Social. Elementos básicos del Diagnóstico. El marco de observación y análisis desde una Comunicología Social.

El programa metodológico general de la Ingeniería en cualquiera de sus formas tiene al centro dos figuras constructivas básicas con las que compone sus paquetes tecnológicos de operación concreta en análisis y síntesis de información, una es el diagnóstico de problemas y la otra es el diseño de soluciones. La lógica de la Ingeniería se fundamenta en la problematización sobre un campo de relaciones. El ingeniero quiere resolver problemas a diferencia del científico que lo que busca es respuestas a preguntas, ambas situaciones desde un ámbito amplio de configuración heurística.

Antes de continuar sobre el asunto del programa metodológico de la Ingeniería en Comunicación Social, un comentario sobre el concepto de programa metodológico. La investigación científica y la no científica tienen guías de operación, usos y costumbres y métodos de trabajo. Es decir, cualquier tipo de indagación se verifica sobre ciertos hábitos, ciertas repeticiones de acciones, lo que llamamos un oficio, para saber indagar se requiere una experiencia interiorizada similar a la que tiene un zapatero o un pescador experimentados en su área de competencia. En el caso de la ciencia el corazón de esas rutinas se llama programa metodológico, y como su nombre lo indica es una secuencia de acciones prevista en una prospectiva, bajo la forma general del concepto de método, y construida bajo el rigor de una vigilancia lógica.

Algunos de los programas metodológicos más conocidos y exitosos en la historia de las ciencias sociales han sido por ejemplo, el de la secuencia Encuesta estadística-Diseño experimental-Encuesta estadística, o el de la secuencia Grupos de discusión-Encuesta estadística-Grupos focales. Hay algunos otros que también tienen un cierto prestigio y aprobación generalizada, como la secuencia Entrevista en profundidad-Etnografía- Entrevista en profundidad, o la secuencia Historiografía-Historia de vida- Entrevista en profundidad. Y hay otras muchas secuencias, algunas que se han repetido de investigación en investigación, de investigador en investigador, y otras que sólo han sido aplicadas en alguna ocasión, y esperan para ser probadas una vez más para mostrar su eficiencia. Las

ciencias sociales se construyen sobre la operación de estas secuencias, los programas metodológicos.

En el caso de la Ingeniería Social el programa metodológico general de la Ingeniería también tiene una versión. La secuencia estándar del programa metodológico de la Ingeniería en general, Diagnóstico de problemas-Diseño de soluciones, se subdivide en otras operaciones hasta completar la guía sobre la cual se trabaja. Como sea la forma general sigue siendo el diagnóstico del problema y el diseño de las soluciones. A lo cual se puede agregar en términos también generales una tercera macro operación que completa la secuencia, la aplicación de la solución, figura que tiene sus propios elementos de configuración, dependientes en parte del diseño de soluciones, pero sobre todo dependientes del contexto de la acción social, de la vida social en movimiento en donde la solución se aplica. Así que la secuencia más completa del programa metodológico de la Ingeniería Social sería Diagnóstico de problema-Diseño de solución-Aplicación técnica de la solución.

Exploraremos en principio la primera parte de la secuencia, el Diagnóstico de problemas. Esta primera gran operación de la Ingeniería en Comunicación Social supone una mirada sobre un campo específico de la vida social para observar cómo está compuesta y cuál es su organización. El diagnóstico se mueve sobre una dimensión espacio-temporal referida al presente. Lo primero de lo cual se puede dar cuenta es lo que aparece ante la percepción del ingeniero. En ese momento aparece el primer juicio sobre la situación observada, que depende en forma directa de las condiciones de aproximación al objeto problematizado.

La situación del diagnóstico depende en principio de la situación antecedente, de cómo se llegó a buscar un diagnóstico, un prediagnóstico. Este parámetro del trabajo del ingeniero es clave. Las situaciones que detonan la posibilidad de un diagnóstico pueden ser de diversos tipos. Por una parte el ingeniero se aproxima al escenario objeto por su propia iniciativa, por el interés en intervenir en alguna situación social concreta. Este es un caso extraño pero posible, por ejemplo en

condiciones de trabajo académico. Lo normal es llegar al lugar como respuesta a una demanda, y este es el caso más común por el perfil profesional del ingeniero, experto en diagnóstico y solución de problemas, y por tanto actor demandado por individuos, empresas, aparatos, necesitados de su servicio. La definición de esta situación no es menor, la Ingeniería Social es sobre todo un servicio profesional calificado. El ingeniero actúa cuando es llamado para hacerlo, en principio no tendría por qué actuar de otra manera, si lo hiciera de otra manera es por un interés fuera de lo profesional, por razones morales o políticas, o personales. En general estamos hablando de un oficio profesional dentro de un espacio social de oferta y demanda de esa calificación. Digamos que por ahora no sucede así, porque el título de Ingeniero Social no circula como tal dentro del espacio social, pero la situación si existe. Sigue cuando alguien contrata a un terapeuta, a un mediador de conflicto, a un experto en propaganda o publicidad, a un estratega de diverso tipo, con la finalidad de que intervenga en alguna configuración social. El diagnóstico es por tanto efecto de una demanda profesional, aunque puede ser efecto de una demanda de otro tipo.

En el caso de la Ingeniería en Comunicación Social la demanda supone un primer diagnóstico por parte del demandante. El que contrata los servicios de un ingeniero social tiene algún tipo de problema debido al cual pide ayuda profesional al ingeniero. Con esta primera configuración problemática el ingeniero social responde a la demanda y explora la situación para asociar lo que sucede con el problema que detona el servicio profesional. En este segundo momento puede suceder que la configuración diagnosticada coincida en parte o por completo con lo observado por el demandante, pero puede suceder que no sea así, que el problema sea otro, de una índole muy distante y distinta de lo que el demandante percibió como problema en un principio. Como sucede con la demanda de un paciente a un médico. De ahí que el diagnóstico técnico del Ingeniero sea de tal manera que le permita identificar un espacio problemático, si es que lo hay.

Aquí es cuando la Comunicología entra en juego en el perfil profesional de la Ingeniería en Comunicación Social. Lo que el ingeniero diagnostica

comunicológicamente depende de lo que puede observar a partir del espacio conceptual analítico de la ciencia de la comunicación social. Esta no es la única fuente de su observación para el diagnóstico, pero en esta primera presentación de la operación general del programa metodológico, es clave el dominio de la situación concreta desde el punto de vista de la Comunicología. Y será a partir de ello que el Ingeniero puede diseñar después un gradiente de solución.

La Comunicología, ciencia posible de la comunicación, propone una visión cosmológica de lo social a partir de las figuras del sistema de información y el sistema de comunicación. Con ellas se construye todo el aparato inicial científico de percepción del mundo. Los dos tipos de sistemas se asocian en cinco dimensiones, tres configuraciones y dos tendencias. Las dimensiones son la expresión, la interacción, la difusión, la estructuración y la observación. Las tres configuraciones son la teórica básica, que implica a las dimensiones de interacción y difusión, la metodológica, que implica a las dimensiones de expresión y estructuración, y la epistemológica, que implica a la observación. Y las dos tendencias son la de dominación y la de colaboración. Desde esta triple organización constructiva es posible armar un esquema de la vida social, y por tanto de cualquier fenómeno o ámbito de lo social así observado.

La Comunicología está configurada en cinco dimensiones, la expresión, la difusión, la interacción, la estructuración y la observación. Las dos centrales son la difusión y la interacción, cada una referida a la configuración de sistemas de información y sistemas de comunicación. En la difusión los sistemas de información se relacionan en un solo sentido fundamental, un sistema actúa sobre el otro y lo pone en su forma. En la interacción los sistemas de información se afectan mutuamente, variando con ello sus mutuas formas mediante ese tipo de acción. Tanto difusión como interacción configuran tipos de sistemas de comunicación, según la relación entre sistemas de información. La expresión y la estructuración son dimensiones más metodológicas, una se refiere al momento en que se percibe el dato, al momento de la observación cuando se constata que algo aparece y es registrado. En ese sentido es expresión particular inicial del

movimiento constante de los sistemas de información y comunicación, el dato obtenido en un primer momento de observación. La estructuración sería la observación del movimiento cuando se está llevando a cabo, lo que supone que los sistemas de información y comunicación obtenidos en un registro expresado están en actividad y transformación, flujo que los llevará a un momento de expresión similar o a otro muy distinto. Expresión y estructuración se refieren a dos fases distintas de observación, la que captura un estado, un resultado, un producto, y la que observa un proceso, un flujo, un movimiento. Siempre en relación a los sistemas de información y comunicación. La observación es la quinta dimensión, la epistemológica, la que juega entre las otras cuatro con la configuración del tiempo y el espacio del acontecimiento, del movimiento, por registrar, por entender, por apreciar. Es esta quinta dimensión la que se refiere a un segundo orden, desde una perspectiva sistémica cibernetica.

Las dos tendencias elementales completan el esquema. Cuando un sistema de información busca poner en su forma a otro sistema de información, la tendencia elemental que aparece expresada es la de un sistema de comunicación difusión-dominación. Cuando dos sistemas de información buscan alterar sus mutuas formas en coordinación, para beneficio de ambos, entonces tenemos una tendencia elemental expresada en la forma de un sistema de comunicación interacción-colaboración. Entre la difusión y la interacción hay un juego de gradiente de dominación a colaboración, que se especifica según la situación en juego particular que se esté observando.

Los sistemas de información y de comunicación son el objeto de observación en el diagnóstico. Un sistema de información es cualquier configuración de determinación del comportamiento, la acción o el sentido, es lo que en otros ámbitos se denomina código o rasgos culturales. Es lo que está detrás de nuestro comportamiento y nuestros significados de la vida, es el pasado estabilizado que nos ordena. Estos sistemas de información no son casuales, en buena medida son trayectorias estables que se reproducen de generación en generación. Como por ejemplo la moral, las creencias, pero también nuestras formas de actuar,

nuestras formas discursivas, nuestros rituales, nuestros usos y costumbres en general. Algunos sistemas de información son más centrales que otros, por ejemplo la moral y las creencias, y desde ahí se ordenan todos los demás. Si sólo operaran los sistemas de información en forma prescriptiva nuestra vida se reproduciría de generación en generación en forma idéntica, sólo sujeta a alguna mutación por olvido o por accidente. Pero no sucede así, para entender en forma lo más completa posible como se verifica la determinación y el cambio está el concepto de los sistemas de comunicación.

Los sistemas de comunicación son el lugar en donde el presente se verifica, el momento en que los diversos sistemas de información pertenecientes a una ecología social determinada se relacionan entre sí y con las situaciones concretas. El sujeto cognitivo pone en acción los sistemas de información que lo han construido, pero las situaciones y la influencia de otros sistemas de información lo pueden llevar a modificar o transformar los sistemas de información heredados y reproducidos en la vida cotidiana. El tema aquí es pragmático. Para que una costumbre se reproduzca necesita cuidado, vigilancia, estas operaciones son una dimensión especializada de los sistemas de información, que buscan garantizar que el patrón se repita sin cambios. La moral supone que exista una observación constante del comportamiento y la subjetividad para ponerla en la forma del sistema de información correspondiente una y otra vez. Si esa observación, cuidado, se debilita, los accidentes, el olvido o la influencia de sistemas de información ajenos, pueden llevar a un cambio. El observador en la Ingeniería en Comunicación Social percibe estos sistemas de información y esos sistemas de comunicación, y en el diagnóstico discrimina cuáles son los sistemas de información débiles y cuáles son los fuertes, dentro de las situaciones de la vida cotidiana, los sistemas de comunicación. Y a partir de ello puede actuar en el sentido de colaborar con su intervención en la ruina de los sistemas débiles, o en el fortalecimiento aún mayor de los sistemas fuertes, y las otras combinaciones posibles. Los sistemas de información y comunicación son el centro del diagnóstico, sobre todo los sistemas de información pragmáticos, los que siendo fuertes cuidan que las prescripciones se reproduzcan, los que con su debilitamiento permiten que el cambio se presente.

La Comunicología observa y construye visiones estructuradas de las expresiones de la vida social, en ese movimiento da cuenta de las operaciones que constituyen esas expresiones, que las configuran en procesos de estructuración. Ahí es donde percibe las trayectorias de debilitamiento, fortalecimiento o equilibrio de los sistemas de información y comunicación, a partir de la expresión, reconstruyendo la estructuración. La Ingeniería en Comunicación Social parte de esta información para intervenir en la vida social dentro de un programa metodológico básico de diagnóstico situacional y diseño de intervención. Es decir, según las tendencias, procesos y configuraciones observadas, la Ingeniería en Comunicación Social puede actuar en el sentido de acentuar alguna de las tendencias, procesos y configuraciones, o en el sentido de reducirlas o mantenerlas. Ciencia e Ingeniería se complementan de esta manera.

Con estas formas de Ciencia e Ingeniería de la comunicación, la promoción cultural, por ejemplo, puede analizar situaciones, sintetizar esquemas de conocimiento sobre ellas, e intervenir en algún sentido. La ciencia y la ingeniería de la comunicación la empoderan como agente constructivo de la cultura. El punto es que la cultura aquí es percibida como sistemas de información y sistemas de comunicación. En primer lugar se retoma el concepto más amplio y rico de cultura proveniente de las ciencias antropológicas. Y en segundo lugar a ese concepto se le pone en la forma de las visiones comunicológicas de la difusión y la interacción, a través de los sistemas de información y comunicación operantes. La Semiótica es otra buena aliada en este trabajo, la Pragmática en particular es una fuente importante, lo mismo que la Memética y la crucial Termodinámica. El resultado es que la promoción cultural adquiere un status de Ingeniería en Comunicación Social, dada su vocación de intervención en las formas culturales.

El diagnóstico lo que hace es poner a operar la mirada comunicológica en la situación en donde se encuentra el aparente problema que causó la demanda del servicio profesional. El ingeniero hace una lectura del espacio situacional de donde proviene la demanda, y sintetiza su juicio sobre lo que está sucediendo desde un

punto de vista comunicológico. El segundo movimiento es el temporal, el de estructuración. El ingeniero después de percibir la expresión de los sistemas de información y de comunicación, define la configuración de ellos en la forma de difusión o interacción, y hace una hipótesis sobre la tendencia presente en la composición y organización de las relaciones sistémicas desde la perspectiva de la dominación y la colaboración. Pero falta el complemento central del diagnóstico, observar el proceso de estructuración en el tiempo, sólo así puede identificar con precisión las diversas tendencias presentes.

El trabajo sobre la estructuración lo realiza el Ingeniero en dos partes. Primero del presente hacia el pasado, buscando identificar las configuraciones de los sistemas de información y comunicación antecedentes en por lo menos dos o tres momentos. Con ello puede observar trayectorias, señalando los elementos que aparecen y desaparecen en los dos o tres momentos previos al actual, y con ello apuntar movimientos de colaboración o dominación. La segunda parte del trabajo la realiza el ingeniero apuntando hacia el futuro, haciendo la hipótesis de que lo observado en la reconstrucción del pasado puede seguir sucediendo o no hacia el futuro. Cuando este trabajo de estructuración está completo el diagnóstico también lo está. La ciencia ha ayudado a la Ingeniería a mejor observar y concluir sobre lo que ha pasado que ha llevado a lo que pasa, y sobre lo que pasará según lo que ha pasado y pasa en el presente.

La Ingeniería en Comunicación Social parte de la figura constructiva de la Ingeniería Social, observar que es lo que une o separa a la gente, y en el caso de la Comunicación Social, cómo es que la puesta en común une o separa a la gente y en qué forma. De este conjunto simple de operaciones constructivas de la comunicación social, la Ingeniería en Comunicación Social construye sus observaciones para diagnóstico, para precisar qué es lo que está tensando al sistema social, sea este de la magnitud que sea, hacia un movimiento metabólico que lo empodera y le permite seguir adelante, o que lo debilita y lo pone en dirección de su descomposición, o que lo sobre tensa y lo pone en situación de un posible colapso. Estos tres resultados pueden ser diagnosticados como

convenientes para el sistema en cuestión o no, y pueden ser diagnosticados como estados convenientes o no para la ecología sistémica en la cual el sistema objeto observado está en relación.

4. La Ingeniería en Comunicación Social. Elementos de estructuración del Diagnóstico. La figura de los casos y el escenario concreto de la problematización.

En esta segunda parte de la operación general del Diagnóstico se tratará de explorar la figura de lo concreto, de la tensión que causa la situación concreta ante la percepción del ingeniero social. Y por otra parte se tratará de subrayar la importancia del análisis de casos, sin lo cual es muy complicado avanzar en una buena estandarización de diagnóstico-ensayo de solución. El mundo real es la fuente de estructuración elemental de la experiencia sistematizable del conocimiento práctico de la Ingeniería. Si por una parte es muy importante el desarrollo y la colaboración de una buena ciencia de la comunicación para el desarrollo de una buena Ingeniería en Comunicación Social, por otra parte es más importante la sistematización de casos concretos, o el análisis de casos especiales, para completar el tipo de conocimiento práctico que la Ingeniería en Comunicación Social necesita, como cualquiera otra forma de ingeniería.

La Ingeniería en Comunicación Social se construye en una doble configuración simultánea. Por una parte el apoyo en una mirada teórica-metodológica que permita percibir, registrar y organizar la información proveniente de la situación concreta que se está observando para problematizar e intervenir, la Comunicología Social. Y por otra parte la experiencia sistematizada en casos, lo que permite una vía más rápida para enfocar al caso concreto a partir de casos previos similares, lo que supone una ruta que culmina en la Comuniconomía, la configuración estándar de problemas y soluciones en modelos que se construyen en tipificaciones de problemas identificados prototípicos y ciertas soluciones también típicas asociadas a ellos.

En la primera configuración opera junto con la Comunicología la guía metodológica específica del diagnóstico, aquello de las trayectorias y tendencias. Comunicología y guía metodológica se complementan en la operación del diagnóstico. Por una parte la teoría permite ver algo que tiene sentido y a partir de lo cual se podrá concluir sobre la descripción y la configuración constructiva del sistema observado en las relaciones entre sistemas de información y sistemas de comunicación que lo constituyen. Y por otra parte la guía metodológica permite la aparición de la dimensión de estructuración comunicológica, averiguar cómo se ha construido en el tiempo el sistema observado, cuáles son las tendencias constructivas hacia el futuro. Teoría y metodología se enlazan en este marco general de los componentes básicos de la operación Diagnóstico.

La operación Diagnóstico tiene entonces un esquema de trabajo general para ser aplicado a cualquier caso particular en cualquier condición y circunstancia. Este es el camino básico para diagnosticar tensiones y tendencias (problemas). Pero en forma complementaria está la experiencia previa con casos particulares sistematizados. A lo largo de la operación de la Ingeniería en Comunicación Social en ciertos ámbitos de acción el proceso de indagación-intervención va aprendiendo. El propio sistema de conocimiento de la Ingeniería va ordenando lo que va sucediendo en el curso de su operación en diversos casos. Así por ejemplo, en el ejercicio de trabajo del GICOM, Grupo hacia una Ingeniería en Comunicación Social, el deporte, la promoción cultural y las relaciones familiares son objetos de trabajo. Después de un tiempo, del ejercicio de trabajo en diversos casos, el sistema de conocimiento en cada uno de estos ámbitos desarrolla aprendizaje, con lo cual los futuros casos que aparezcan dentro de estos ámbitos tendrán más información previa sistematizada para operar en el ejercicio de observación diagnóstico. Este fenómeno de aprendizaje es clave para el desarrollo de todo el programa de trabajo.

Un curso ejemplar posible es el trabajo con pequeñas y medianas empresas en la Universidad Intercontinental, en el sur de la ciudad de México, en el postgrado en comunicación interpersonal. Después de tres años y cuatro

generaciones, del 2009 al 2011, aparecieron ciertos casos en forma regular, lo que permite ahora enfocar los nuevos casos similares con mejores condiciones de observación y análisis para el diagnóstico y el resto del programa metodológico. En estos años han sido típicos los casos asociados a intervención social por medio de páginas interactivas o redes sociales en la Internet. O los casos de intervención en la estructura organizacional de medianas y pequeñas empresas con un perfil familiar o semi profesional. Hoy es posible en estos tres tipos de casos avanzar más rápido en el diagnóstico gracias al aprendizaje. Esta figura de la sistematización de información en casos es deseable y necesaria para avanzar en el programa general de trabajo.

Así que por una parte la propuesta teórico-metodológica general, y por otra la sistematización de casos en ámbitos específicos de configuración social. Entre ambos aspectos se construye el perfil de acción deseable de la operación general inicial Diagnóstico, la figura principal de un programa metodológico general de una Ingeniería en Comunicación Social en construcción. Necesitamos avanzar en ambos frentes, tanto en la construcción teórico-metodológica general, como en la sistematización de casos particulares en ámbitos específicos de la configuración social.

Por otra parte tenemos el tema del caso concreto que se tiene frente a la intención de observación para el ejercicio diagnóstico. Aquí aparecen dos grandes dimensiones. La primera ya se ha presentado en las páginas anteriores, el diagnóstico en un sentido teórico metodológico general, y el aprendizaje a partir de la sistematización de casos. La segunda corresponde a la situación misma concreta por observar. Lo primero que aparece aquí como importante es el tamaño del sistema por observar, la ponderación sobre la cantidad y calidad de la información disponible y por obtener, y los recursos disponibles para actuar en el espacio y en el tiempo.

Sobre el tamaño del sistema por observar. Esta figura parte de una decisión constructiva, en dónde delimitar la figura básica del sistema por observar.

Dependiendo de esta decisión la configuración interna del sistema aparece con un cierto nivel de complejidad en su composición y organización, y lo mismo sucede con las relaciones ecosistémicas, las relaciones con los sistemas fuera del sistema por observar. Esta relación relativa a lo interior y lo exterior es la clave para iniciar el trabajo de diagnóstico. Por ejemplo, una pareja de jóvenes pueden ser el sistema de base para observar, por tanto las respectivas familias, los amigos, los vecinos, los compañeros de escuela o del trabajo, son un contexto que afecta y es afectado por el sistema pareja de jóvenes. Pero si el sistema por ser observado son las dos familias, la configuración de sistema-contexto cambia, así como la configuración dentro y fuera del sistema. Y si la base de observación es la pareja en la vida social pública, entonces la familia es contexto. Y así diciendo. La perspectiva de sistemas permite muchos juegos analíticos, y si a esto agregamos la configuración comunicológica de la información, la comunicación y la comunión, las posibilidades analíticas se complejizan. Y aún falta la dimensión temporal, el juego de las relaciones sistémicas en el pasado y hacia el futuro. La decisión es clave, y puede partir de la guía teórico-metodológica y la sistematización de casos, o de la situación concreta del estudio, las condiciones de un contrato de servicio profesional de Ingeniería, las condiciones subjetivas de los demandantes del servicio, la primera exploración de la situación problemática. Es decir, la decisión sobre el sistema básico de observación es clave, y depende de diversos criterios, algunos teórico-metodológicos y otros prácticos.

El ingeniero depende en principio de la cantidad y calidad de la información disponible, con la cual llevará a cabo el análisis que conforma propiamente el diagnóstico. Si esa información es suficiente y de buena calidad, las condiciones del diagnóstico serán óptimas. Pero si esa información es insuficiente y de mala calidad, las posibilidades de un buen diagnóstico se reducen. Por tanto la guía a prior de información es muy importante, contar con un buen apoyo teórico complementario y específico, que ayude al enfoque teórico-metodológico comunicológico general, y contar con un buen sistema de información proveniente de los análisis de caso. Si tenemos este esquema inicial como guía de percepción y registro todo se facilita en consecuencia. Ante este tipo de recursos, que pueden ser escasos, contamos con la ayuda de dos herramientas, entre otras, para

construir los sistemas de información necesarios y deseables, la etnografía y la semiótica. Con una damos cuenta de todo lo que compone y organiza al sistema observado y su contexto, tanto en el presente como en su trayectoria. Y con la otra sistematizamos la información etnográfica en las figuras de los sistemas de información y los sistemas de comunicación de la propuesta comunicológica. Si además tenemos otras ayudas sociológicas o psicológico-sociales la situación es aún mejor. La Ingeniería en Comunicación Social tiene una trama teórico metodológica general en relación compleja y complementaria con una retícula multidisciplinaria y transdisciplinaria.

Y falta la tercera parte de la operación sobre lo concreto, la evaluación de los recursos disponibles para actuar en el espacio y en el tiempo. Un ingeniero nunca actúa solo, siempre forma parte de un equipo. El perfil de ese equipo es también muy importante, está conformado por especialistas en diversos campos, además de compartir un mismo concepto sobre la propuesta general de trabajo. Este equipo sería el primer eslabón en la cadena de recursos disponibles para actuar en el tiempo y en el espacio. A partir del equipo se define todo lo demás, que se ordena en las condiciones de trabajo del diagnóstico en una ruta crítica y registrando una bitácora. Se puede hacer mucho si se tiene el programa de trabajo necesario y suficiente para ello. Eso tiene costos de diverso orden, costos que alguien tiene que pagar. Este es el horizonte de límites más claro para hacer el trabajo diagnóstico, con quien y con qué contamos, para cuánto tiempo, para actuar en qué situaciones por observar. El tema es estratégico, se podrá hacer lo que alcance a hacerse con lo que se tiene.

El tensión del caso concreto es un asunto muy delicado, también tiene una configuración de aprendizaje. Según el caso será el marco del caso, es decir, según los límites y condiciones de trabajo serán las posibilidades de trabajar y los resultados. Este es un pequeño cosmos por sistematizar y esquematizar. Necesitamos avanzar en las condiciones generales y particulares del diagnóstico desde una perspectiva administrativa además de constructiva metodológica. El tiempo del proceso de trabajo es el elemento estratégico básico de toda la toma

de decisiones sobre el tipo, calidad, y cantidad de información posible, para el diagnóstico, el análisis, y todo el resto de las operaciones por ejecutarse. Si el tiempo es poco, se trabaja con una guía sintética elemental y suficiente, si el tiempo es mucho, la guía se complementa y se extiende en diversas direcciones, tanto para mejorar el diagnóstico, como para apoyar en los escenarios constructivos posible. Tiempo e información son el corazón del diagnóstico en Ingeniería en Comunicación Social.

5. La Ingeniería en Comunicación Social. Del Diagnóstico de problemas al Diseño de soluciones.

El segundo momento general del programa metodológico de la Ingeniería en Comunicación Social, el Diseño de soluciones, depende en forma directa del Diagnóstico. Dado que el diagnóstico tiene diversas opciones para llevarse a cabo, depende de la decisión estratégica tomada en el momento de empezar la investigación el curso que lleve al momento de decidir la forma y el sentido de la intervención.

El Diagnóstico trabaja en forma técnica sobre la historia de los sistemas de información y los sistemas de comunicación observados en el sistema objeto general de observación y su contexto ecológico social. La clave es entonces la observación de los sistemas de información y comunicación. El diagnóstico muestra el estado en el que se encuentra el sistema observado, en ese punto no hay mayor juicio que la información misma ordenada en trayectorias, tendencias y tensiones. Estos son los escenarios resultantes generales del diagnóstico. Por una parte el movimiento de configuración de los sistemas de información y los sistemas de comunicación en trayectorias y tendencias, y por otra parte la tensión entre ellos. Así visto lo que aparece es una configuración sistémica que indica cómo están las cosas en el sistema observado. De este status técnico viene la operación última del Diagnóstico que es al mismo tiempo la primera del Diseño de soluciones o de la intervención.

Esta última operación identifica las tendencias que favorecen o desfavorecen ciertos escenarios futuros, y las tensiones entre sistemas que promueven una y otra posibilidad. Es decir, en este momento el ingeniero está en el punto más crítico de su oficio, decidir qué será favorecido hacia el futuro y que será inhibido o desfavorecido, con el resultado del aumento o la disminución de ciertas tensiones que llevan a ciertos escenarios futuros deseables. Esos escenarios futuros deseables son el objetivo de la intervención, de la acción diseñada por el ingeniero social para promover este y no aquel escenario, en este sentido y no aquel otro.

Así que vamos por partes. Primero el final del Diagnóstico. Lo que aparece ahí es un retrato de la situación actual del sistema observado, con un apunte de las trayectorias que lo trajeron a esta situación presente, y otro apunte de las tendencias probables hacia el futuro. La expresión primera de la composición y organización del sistema social observado, y la estructuración del pasado hacia el presente, y del presente hacia el futuro. La información se configura en la forma del discurso Comunicológico, como forma general, apoyado en otras formas no tan generales de otros discursos que pueden ser Antropológicos, Sociológicos, Psicológico Sociales, Cibernéticos, Semióticos, Lingüísticos, incluso Económico-políticos, que estas son las fuentes científicas históricas de la Comunicología, según el trabajo del GUCOM, Grupo hacia una Comunicología posible. Así pues, el primer asunto que lleva al diseño de la intervención, del ensayo de solución de algún problema, es este retrato de configuración sistémica dinámica.

A manera de apunte ejemplar podríamos mencionar un caso, el de una investigación sobre museos, desde la perspectiva de la promoción y la gestión cultural. El esquema en juego es el siguiente.-

- 1) Hay un sistema de información museográfico que coincide en ciertos puntos con el sistema de información público, configurando un sistema de comunicación difusión congruente. El museo pretende ciertos efectos, y ese público es afectado en ese sentido con una disposición positiva para ello. Lo que el público sabe, cree y espera de una expresión artística es presentado por el museo en concordancia.

Este público es de cierta clase social con cierta categoría social de ilustración cultural, esto lo sabemos por el trabajo descriptivo sociológico de apoyo. El museo se percibe a sí mismo como un sistema de información dedicado a la afectación en cierto sentido de ese público, y todo es por tanto adecuado en buena medida. Esta es la hipótesis de trabajo. Pero puede ser que el museo no sepa bien lo que hace, para qué lo hace y quién es el afectado.

2) Existen otros públicos, Sistemas de información alternos, que entran en contacto con el Sistema de información museo. El efecto del museo sobre esos públicos no es un verdadero Sistema de comunicación, para el SI museo esos públicos no existen en su acción de difundir, si algún efecto tiene su acción sobre ellos es sin su intención. Estos No Sistemas de comunicación son la mayor parte de las situaciones presentes en el museo. El Sistema de comunicación que establece con su público objeto es consistente, los Sistemas de comunicación que acontecen con otro tipo de públicos emergentes, son un mero accidente, una configuración de efecto no intencionado de sus sistema de información sobre los sistemas de información de esos públicos no previstos. Eso puede o no saberlo el museo.

3) Y aún tenemos a SI público posibles, que nunca entran en contacto con el SI museo, lo que configura una cantidad mayor de No SC reales. El museo sólo se está comunicando con un SI público objeto previsto, y no se está comunicando con muchos otros SI no público para el museo.

4) El punto es que el ingeniero social quiere diagnosticar con precisión la situación e intervenir en el sentido de ampliar el número de Sistemas de comunicación museo, por lo menos a los SI público que si asisten al museo, pero no son parte del SC museo básico e intencionado. Es decir, el ingeniero promotor gestor cultural tiene un objetivo para su intervención, parte de un problema pre-diagnosticado, situación que termina de configurar y ajustar en el diagnóstico técnico.

5) El ingeniero hace el diagnóstico trabajando sobre la lógica museográfica y museológica de diversos tipos de construcción de museo, como propuesta general y tipos de públicos. El ingeniero identifica ciertas lógicas de museo como Sistemas de comunicación que históricamente el concepto-modelo museo ha construido.

Identifica a este museo observado particular como un ejemplo de una o varias de esas formas museográficas históricas. Para ello se apoya en el marco conceptual específico de la historia de la museografía y museología, en la sociología del museo y en la semiótica del museo y sus públicos.

6) Por otra parte el ingeniero diagnostica con precisión a los tipos de públicos actuales e históricos del museo observado. Identifica a estos públicos como SI diversos. Para ello se apoya en etnografías de los públicos actuales e históricos del museo observado, y en un marco conceptual complementario de apoyo sociológico y psicológico social.

7) El ingeniero completa su diagnóstico armando su esquema de SI. Por una parte el SI museo identificado en el análisis histórico conceptual de la historia de los museos, por otra parte los Sistemas de información públicos del museo identificados mediante el trabajo etnográfico, sociológico y semiótico. Identifica el SC difusión que está en operación con cierto éxito (el de la hipótesis inicial), y los SC difusión que no están operando, pero que están presentes como posibilidad en el sistema museo observado (en parte de acuerdo a la hipótesis inicial).

8) El diagnóstico deviene en diseño de intervención. El ingeniero decide desfavorecer un poco ciertos aspectos del SC difusión operante, para favorecer otros. La pretensión es que esta operación tenga como efecto que aparezcan los otros SC difusión que no existen en este momento, y que no desaparezca el SC difusión que si existe en este momento. Para ello parte del diagnóstico técnico, lo que le permite identificar esas tendencias presentes, así como la magnitud de las tensiones que provocan y qué las provocan. Se trata de actuar en lo posible a partir de la figura de invertir la menor cantidad de formas energía para obtener la mayor cantidad de modificación posible. Este siempre será el primer escenario de un ingeniero, a partir de este primer escenario los costos empiezan a aumentar en diversos sentidos.

9) El diseño se pone en operación técnica. La operación técnica es la última configuración del programa metodológico de la Ingeniería Social. En este caso el ingeniero propone socioanálisis de los públicos que asisten al museo, y grupos de discusión con diversos tipos de expertos, además de otras operaciones técnicas. Y el resultado es que el museo construye una estrategia ante los públicos que no

estaba atendiendo y que sí estaban asistiendo, no deja de atender al público que siempre había atendido, e inicia programas para traer a nuevos públicos al museo, y nuevos programa para llevar el museo a nuevos públicos, con un Sistema de comunicación difusión empoderado y extendido con nuevas tecnologías de información y comunicación.

Este ejemplo muestra en parte lo que aquí se ha afirmado, el Diagnóstico permite al ingeniero decidir sus cursos de acción hacia alguna meta deseable. Y este es el punto sobre el que hay que detenerse un momento. En el caso referido el museo el ingeniero tenía en un principio una idea de lo que era y de lo que sucedía. El ingeniero propone la investigación como una tarea que al museo no le cuesta, como un proyecto desde fuera del museo. El ingeniero tiene un prediagnóstico de que algo no anda bien con el museo, que gasta mucho para los resultados que obtiene, y que en particular parece que no atiende a toda la gente que acude por igual. Esta es una impresión del ingeniero, que desea que el museo tenga mayor efecto sobre los públicos que acuden y sobre los públicos posibles que no acuden. El ingeniero gestiona el proyecto, trabaja su diagnóstico y lo muestra al museo. Aquí el asunto no es sólo que el trabajo esté bien hecho, sino que convenza al museo de su utilidad. El ingeniero realiza bien su trabajo y convence al museo de su utilidad. No todo lo que propone el ingeniero es aceptado por el museo, pero si una buena parte, sobre todo el concepto general de la propuesta. De ahí se inician programas para cambiar al museo, el ingeniero es contratado para ello. El trabajo general de Ingeniería en Comunicación Social es un éxito.

Otro hubiera sido el escenario si el museo pide el proyecto. Con la carga de intenciones, compromisos y responsabilidades que esto conlleva. Aquí se ve con claridad cómo la labor técnica es independiente de la situación política o subjetiva de la configuración del sistema observado, en este caso la ejecución del programa metodológico y el contexto político moral de las autoridades y personal del museo. Pero eso es una cosa y otra es que estos dos ámbitos siempre están en tensión y asociados en formas diversas, algunas favorables a la visión técnica del ingeniero

y otras no tan favorables. Entre el ingeniero y el sistema observado hay diversas situaciones posibles, las cuales se pueden complicar aún más cuando existe un tercero que es afectado por esa relación, y que puede ser el que pide la investigación, o el que recibe el efecto directo de su ejercicio, como los públicos posibles en el caso del ejemplo del museo, una asociación civil de públicos de museos.

Aquí aparece la necesidad de un nuevo tipo de sistema de información, el que establece los tipos de demandas, los tipos de relaciones posibles entre ingeniero y sistema observado, y los tipos de relaciones posibles entre ingeniero, sistema observado y ecología social asociada. El ingeniero social sobre el que este programa metodológico está actuando tiene una peculiaridad sobre otros posibles ingenieros sociales, su compromiso ecológico. Todo proyecto o programa de trabajo incluye los efectos sobre contexto, interesen o no a los clientes, sean estos políticos, agentes privados, poblaciones, o individuos. Así pues tenemos todo un mundo de aspectos por considerar en el ámbito de la acción práctica de la Ingeniería Social además de los propios del oficio técnico. El ingeniero social vive en una matriz social, por tanto también debe ser un experto en como su oficio entra en juego con los sistemas de información y comunicación de la ecología donde se mueve en forma profesional. Eso forma parte de la última operación del programa metodológico general, la Aplicación Técnica.

6. La Ingeniería en Comunicación Social. Del Diseño de soluciones a la Aplicación Técnica. Elementos de la figura técnica de organización, construcción y creación social. Ingeniería, Moral y Política.

El Diagnóstico presenta el esquema de tendencias y tensiones. El Diseño de la intervención presenta la decisión sobre qué tendencias y qué tensiones serán las favorecidas y cuáles serán desfavorecidas. La Aplicación técnica de la intervención es la ejecución práctica del Diseño de intervención. Una cosa es saber lo que pasa, otra es decidir qué puede ser afectado para mover un curso de vida social en un sentido y otro, y otra cosa es saber cómo ejecutar esa intervención para lograr lo que se desea en el Diseño de intervención.

La situación ideal en el Diseño de intervención es que se presenten varios escenarios posibles hacia el futuro bajo la configuración de diversos costos que los potencian. Es decir, el ingeniero social no propone después del diagnóstico un solo escenario posible deseable hacia el futuro, propone varios, algunos variantes de otros, algunos diversos de otros, algunos muy improbables, otros muy factibles. El punto es que a partir del diagnóstico todos esos escenarios son posibles de acuerdo a las tendencias y tensiones identificadas. Lo que varía a cada escenario posible es la afectación desde la intervención de las diversas tendencias y tensiones.

El primer esquema de tendencias y tensiones proviene del Diagnóstico, en él aparecen ya diversos escenarios sobre si tal o cual tendencia o tensión se mantienen, desaparecen o se fortalecen. La combinación de estos escenarios produce algunos escenarios generales. Todo esto aparece sólo por el trabajo del Diagnóstico. Es decir, sin que el ingeniero proponga algún efecto de intervención, todo eso puede pasar si tal o cual tendencia o tensión se ven afectadas en el proceso mismo de los acontecimientos. En este juego analítico algunos escenarios totales parecen más consistentes que otros. Esta definición depende de la cantidad y calidad de información con la que se cuenta para hacer el diagnóstico. Por tanto aparecen en este punto varios escenarios efectivamente posibles, unos más probables que otros. De este gradiente de posibilidades es del cual parte la decisión sobre la intervención, la confección del diseño de intervención, que habrá de resolver en su ejecución algún problema, o grupo de problemas identificados desde el Pre-diagnóstico y en el Diagnóstico.

Sobre este gradiente de posibilidades es sobre el cual se montan los escenarios totales deseables e indeseables del Diseño de intervención. Es decir, en principio el ingeniero sólo favorecerá alguna parte del gradiente, y desfavorecerá otras partes del gradiente, apoyando ciertas tendencias y bajando la intensidad de otras. El primer esquema de este marco de decisiones es que algunos escenarios totales posibles requieren de muy poca energía e intervención

para establecerse como forma real del sistema observado hacia el futuro. Es decir, que con muy poca intervención se puede impulsar desde ella un escenario que de cualquier manera tiene mucho a su favor para suceder. Lo que el ingeniero hace en este caso es ayudar a que suceda lo que puede suceder con alta probabilidad sin la intervención. El ingeniero tiene a esta situación como la ideal. Pero a partir de esta primera situación vienen las demás hasta llegar a las más costosas y complicadas.

Así por ejemplo una adolescente es llevada al ingeniero social para ser corregida en su conducta, según los padres. El ingeniero diagnostica la situación y concluye en que lo que toca hacer es que la madre modifique sus horarios a lo largo del día, y con ello todo se ordena en beneficio de lo que la adolescente desea, los padres desean, el novio y los amigos desean, y los vecinos y familiares desean. Esta es una modificación muy sutil que traerá los cambios deseados por todos, mayor armonía, desaparición del nivel de conflicto con el que los padres llegaron a solicitar el servicio profesional. La modificación que identifica el ingeniero es una buena opción a partir del diagnóstico técnico. De ello puede resultar que la madre acepta el cambio y con el tiempo se da cuenta que era lo mejor. Pero también puede suceder que no acepte ese cambio y exija otros, y la cosa se complica. En el primer escenario técnico todo es simple y económico, en el segundo los costos aumentan y es necesario realizar una multitud de cambios. El segundo escenario es el que en forma subjetiva parece gustar más a todos los participantes en la ecología social del sistema observado, a pesar de los altos costos, hay una forma moral que no acepta el primer escenario y por tanto tensa la solución hacia el segundo, y los costos aumentan en varios sentidos.

El punto clave aquí es qué es lo que se desea que suceda desde la intervención. Este punto es muy delicado, el ingeniero social colabora con fuerzas sociales para promover ciertos escenarios y desfavorecer que otros acontezcan. La pregunta inmediata es ¿en verdad puede hacerlo? Y después de esta pregunta técnica viene la pregunta ética, ¿debe hacerlo? Las respuestas a estas dos

preguntas tienen una primera configuración por separado, y una segunda configuración integrada. Veamos.

La primera configuración presenta el tema en la separación de un asunto técnico de uno ético. Veamos entonces los dos temas por separado. Desde este punto de vista la respuesta a la capacidad del ingeniero en intervenir con éxito al movimiento social depende de sus competencias y capacidades para diagnosticar, y sus competencias y capacidades para diseñar intervenciones y ejecutarlas con éxito. En este sentido el asunto técnico tiene un espacio de ensayo y error muy grande aún, y por otra parte tiene una probada eficiencia en ciertos protocolos. En el caso del Diagnóstico hemos enfatizado todos los recursos que se requieren para su buena ejecución, y en ese sentido hay protocolos que ya tienen probada su eficiencia, pero hay otros que aún están en ensayo, como el protocolo analítico mismo desde la Comunicología. En el caso del Diseño de intervención el espacio de decisión está definido por la intención con la cual se demanda al caso particular para ser observado e intervenido. Y en el caso de la Aplicación técnica la situación es otra vez de recursos y competencias. Como puede apreciarse el Diagnóstico y la Aplicación técnica del diseño de intervención tienen un aspecto estrictamente técnico que puede ser resuelto con estudio y sistematización. En el caso de las decisiones sobre la intervención el asunto es otro, ahí si opera en gran medida el espacio ético-político y profesional del ejercicio del oficio de la Ingeniería Social.

La decisión de intervenir en sí misma, siendo parte de un programa metodológico técnico, es el lugar del tema ético-político de la Ingeniería Social. Antes de la demanda del servicio profesional de un ingeniero social existe un escenario ético-político de relaciones morales y de poder. En esa matriz social es en la que actúa la Ingeniería Social. Es decir, no hay acción de ingeniería independiente de intereses políticos y de coartadas ético-morales. Esta claridad es necesaria para no mezclar aspectos técnicos con aspectos de subjetividad social o de estructuración contextual de la operación técnica de la ingeniería. Entonces lo que queda es una configuración ética propia del oficio. Por una parte los límites naturales de la propia vida social en la cual el ingeniero se mueve en

forma profesional. Pero por otra los límites que como gremio puede la Ingeniería Social proponerse a sí misma. En el ejemplo presentado él sabe en forma técnica lo que conviene al sistema en economía de movimiento y energía, pero esa solución no es aceptada en forma moral por el sistema observado. El ingeniero se ve en la disyuntiva de ajustar su oficio a la coerción moral, o el mismo manipular la situación para moverla hacia lo que técnicamente le parece más adecuado.

El asunto del peso del contexto social queda ahí como algo con lo cual tiene que negociar, acordar, mediar, e incluso intervenir el ingeniero desde sus propias líneas de dirección y conducción de su comportamiento. Lo que puede y es conveniente que forme parte del equipaje básico de su formación es esa configuración de líneas de dirección y conducción de su comportamiento, por decisión propia, por configuración acordada desde algo que puede llamarse ética profesional, ética científica, ética social-ecológica. No actuar para dañar a alguien con conocimiento de causa es una de esas líneas del código ético al cual estamos haciendo referencia. Impedir el daño colateral es otra. No colaborar con el daño a cualquier actor social involucrado directa o indirectamente en su acción profesional es otra línea más. Y así diciendo, también en forma positiva, colaborar siempre para el enriquecimiento de la cultura de información y de comunicación, hasta los límites de lo posible y lo prudente, en el marco de las primeras líneas mencionadas. Colaborar a la promoción de una sociedad de comunicación y/o una comunidad de comunicación, dentro de los mismos límites de lo prudente. Estos son dos grupos de líneas de comportamiento de los posibles capítulos de ese libro de códigos de ética profesional. Este es un tema aún por desarrollar en forma completa, además de ser un tema que requiere ajustes constantes según la discusión misma sobre sus componentes.

Queda entonces pendiente la integración de los dos ámbitos básicos de composición del oficio, el técnico y el ético-político. Podríamos apuntar a lo que en el mundo de la Epistemología Genética, que es parte del curso constructivista de todo el programa sobre la Ingeniería Social aquí presentado, se denominan niveles de complejidad moral. Los niveles bajos son egoístas, y con un sentido de justicia

cercano o asociado al ojo por ojo, diente por diente. En niveles intermedios aparecen formas morales asociadas a la ley, tal y como sucede en buena parte de las sociedades occidentales. Y en los niveles superiores de desarrollo genético moral se encuentran formas de decisión que van más allá de los códigos y las normas, los actores éticos en esos últimos niveles de configuración cognitiva moral asumen que el bien común es superior al bien individual, y que el bien individual debe ser cuidado por el bien común en un sentido recíproco en que el bien individual cuida del bien común. El código de ética que proponemos aquí se ubica en los niveles intermedios, pero aspira a los superiores, que corresponderían también con lo que se llama Comunidad de Comunicación en la tipología social comunicológica.

Queda como último tema un apunte sobre los recursos técnicos que tenemos en este momento para la aplicación técnica del diseño de intervención, la respuesta a sí puede hacerlo, porque sabe, porque tiene los elementos para ello. La ingeniería Social es un sistema de conocimiento en proceso como propuesta en siglo XXI, pero antes de esta iniciativa hay un gran número de prácticas que pueden ser ahora incorporadas a su acervo y competencia. Lo mismo sucedió con las otras ingenierías sintetizadas en el siglo XX, además de la construcción propia de sus conceptos de operación y organización, emprendieron la tarea de sistematizar todo lo que en el pasado podría recuperarse como operación técnica constructiva, aunque no existiera el concepto de ingeniería. Desde este punto de vista la Ingeniería Social y la Ingeniería en Comunicación Social tienen mucho que hacer.

El tema de la aplicación técnica es el mismo de la racionalidad de la intervención social en un sentido histórico. En el proyecto Hacia una Ingeniería en Comunicación Social hemos identificado en principio algunas áreas de aplicación técnica que en forma histórica nos muestran el poder de la intervención social. En un sentido macro-social, la propaganda y la publicidad, el proselitismo político y el religioso, la mercadotecnia, la economía de mercado, la industria del entretenimiento, la industria cultural, la ingeniería industrial, el trabajo con redes

sociales, las técnicas de desarrollo de comunidad, el trabajo social, la comunicación estratégica, y otros campos de acción. Y en un sentido micro social, las terapias, las técnicas en formación de grupos, la propuesta del desarrollo humano, el análisis institucional, el socioanálisis, la investigación acción-participativa, la praxiología, la socio-práxis, la comunicación en organizaciones, y otros campos de acción. Es decir, hay muchas formas contemporáneas de intervención social que pueden ser sistematizadas como figuras de aplicación técnica debido a su eficiencia probada. Todas ellas se deben a diversas intenciones y marcos constructivos, pero todas ellas han probado que modifican el curso de la vida social. Por tanto es importante para la Ingeniería Social retomarlas y ordenarlas con criterios constructivos tipificados generales, partiendo por ejemplo de principios de clasificación y semejanzas y diferencias operativas. Procesando entonces la información hasta llegar a un esquema más organizado de operaciones constructivas lógicas, que pongan en forma sistematizada a todas estas aplicaciones ahora presentes y a la mano, pero que por ahora carecen de principios de selectividad y jerarquía comunes a todas ellas. Y a todo esto faltaría agregar todas las técnicas etnometodológicas y comunicometodológicas, las aplicaciones técnicas de intervención eficaz en la solución de problemas que provienen del propio conocimiento popular, de los usos y costumbres, de la cultura.

El trabajo pendiente en este sentido es la construcción del sistema de información sobre las aplicaciones técnicas. El camino por recorrer es largo, pero la intención ahí está y el proceso de sistematización ha comenzado. Partiendo del trabajo del GACI, el Grupo de Acción en Cultura de Investigación, que desarrolló un programa sobre este tema en la década de los noventa del siglo veinte, sabemos que hay tecnologías de investigación de observación-ciencia y tecnologías de acción-intervención. GACI clasificó a las segundas en dos partes, las aplicaciones que se configuran a partir de una demanda de servicio profesional, y las aplicaciones que se configuran a partir de una intención de intervención desde una voluntad política, religiosa o económica exterior al sistema por intervenir. Después vienen otros criterios de clasificación. El proyecto de la Ingeniería en Comunicación Social ha retomado este trabajo y lo desarrolla en

este momento dentro del programa del GICOM, Grupo Ingeniería en Comunicación Social.

De esta forma se culmina el programa metodológico de la Ingeniería en Comunicación Social. Primero el Pre-diagnóstico, después el Diagnóstico, luego el Diseño de la intervención, y por último la Aplicación técnica del diseño de intervención. La intención era presentar un bosquejo general del programa de trabajo del GICOM, Grupo Ingeniería en Comunicación Social, vendrán después otros apuntes más específicos de cada asunto aquí presentado, además de ejemplos y más experiencias sistematizadas. Tal es el caso que aquí nos ocupa del proyecto “Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México”.

7. La Ingeniería en Comunicación Social y la Experiencia Estética. Construyendo las bases de un programa de trabajo en Ingeniería en Comunicación Social de la Música.

Esta parte explora la relación entre la experiencia estética presentada en el primer punto y la Ingeniería en Comunicación Social presentada en el segundo punto. La experiencia estética parte de la vivencia en el presente, es una forma de los sistemas de comunicación. Depende de la configuración de las situaciones vivibles la forma y fuerza de la vivencia estética, depende en primer lugar de las condiciones de posibilidad que el contexto y la historia prescriben, los sistemas de información. En cierto sentido la vivencia estética es una de las formas máximas de configuración de los sistemas de comunicación, en ella los sistemas de información prescritos pueden ser reconfigurados por completo. De ahí la importancia de comprenderla y de aprender a promoverla. De la vivencia estética que da forma a la experiencia estética puede depender la reactivación de todo un sistema social que se vuelve pesadamente prescriptivo, agotando posibilidades de cambio y de regeneración vital.

Los sistemas de comunicación son la configuración del presente en la Comunicología social general. El pasado, los sistemas de información, busca

reproducirse en el presente a través de los usos y costumbres y todo el blindaje que la propia vida social y su ingeniería ha diseñado para ello. Si el pasado se reproduce los sistemas de comunicación son una ejecución del programa de los sistemas de información, la vida no cambia, el presente duplica al pasado. Pero si algo sucede en el presente, si los sistemas de comunicación se activan en un sentido situacional frente a la prescripción de los sistemas de información, entonces el cambio acontece, la vida se transforma, los sistemas de información no se reproducen, son modificados por algo que pasó en el presente, en los sistemas de comunicación, el presente inaugura un futuro distinto al pasado.

Este tipo de mutación acontece todo el tiempo, en aspectos pequeños de la vida social cotidiana, en aspectos mayores de la vida social. El cómo sucede esto es parte sustantiva del trabajo de observación de la Ingeniería en Comunicación Social. Conocer las formas en que el cambio se produce o no, puede promover el que se pueda incidir en ese metabolismo a partir de diseños hechos para tales condiciones, modificando o no a voluntad según un diseño lo que acontece. La historia de la Ingeniería Social está plagada de ejemplos de esta intención, muchos muy exitosos, otros no tanto, muchos fracasos. El punto es cómo es que el presente, el sistema de comunicación en donde se encuentran los diversos sistemas de información en situación, reproduce al pasado, o cómo es que el presente inicia una nueva configuración hacia el futuro.

Ejemplo. En el caso de la vida familiar. Una niña crece dentro de un programa que prescribe comportamientos y sentidos según cada etapa en el ciclo de vida. Todo ello está cifrado en sistemas de información codificados, la vida de la niña como si fuera un guion que está escrito de ante mano y que la niña irá incorporando y ejecutando según la eficiencia de su puesta en forma. Si todo sale conforme al programa, la vida de la niña será tal cual está previsto en los sistemas de información diseñados para ello. Para que eso suceda se necesita que haya un control estratégico sobre la ecología situacional de la niña, que lo que se requiere para que el programa se ejecute aparezca en el orden y la configuración necesarios. Esto no suele suceder así del todo, siempre hay imprevistos, errores

en la programación y en la ejecución, variables ambientales fuera de control, y así diciendo. Todo ello es el mundo del presente, el sistema de comunicación social. Este está caracterizado por la interacción de los sistemas de información en situación. Por una parte la prescripción de los sistemas de información del pasado hacia el presente, y por otra parte la interacción de los sistemas de información entre sí en el presente. La primera configuración reproduce al pasado en el presente y prescribe al futuro en el mismo sentido. La segunda configuración posibilita mutuas afectaciones entre los diversos sistemas de información compitiendo por prescribir, el resultado puede ser un reordenamiento de la jerarquización prescriptiva de los sistemas de información, o una reordenamiento interno de los sistemas información por el efecto de la interacción con otros. Como sea el presente puede y lo hace, modificar al pasado, reconfigurando la relación entre sistemas de información y el interior de los sistemas de información mismos, hacia el futuro. La niña interactúa con otras niñas y con mundos y visiones distintas a través de los medios de difusión de información y el internet, el programa de su vida prescrito por su religión, su cultura regional, su clase social, su familia, se ve intervenido por todas estas variables exteriores a la programación básica. La niña vive entonces una vida distinta a la que estaba programada, su vivencia situacional dentro de un sistema de comunicación más amplio y rico del que se suponía modifica la reproducción del pasado e inaugura en el presente mutante futuros posibles.

La excitación forma parte de los programas sociales inscritos en los sistema de información, y puede moldearse y ecualizarse según esos programas. Pero también sucede que lo que acontece en las situaciones de sistemas de comunicación ampliados modifica esos patrones de excitación, gestionando otras rutinas y promoviendo la desaparición de otras. Las necesidades de excitación están ahí, los estímulos para ello pueden estar prescritos y bajo control, sistema de comunicación sujeto a ciertos sistemas de información, pero también sucede que aparezcan nuevos estímulos, o sistemas de información alternos que afectan lo prescrito y programado. La excitación es una poderosa vivencia de reconfiguración situacional de los sistemas de información prescriptivos. Todos los sistemas sociales buscan en alguna forma, sistemas de información, medios para

controlar el metabolismo de la excitación, en ocasiones lo logran a tal punto que terminan promoviendo ciclos entrópicos de vida social, muerte vital del deseo, en otras ocasiones fracasan, la excitación se dispara en forma destructiva, la emoción del desorden y el caos. La excitación es clave en la reproducción de la vida social, peligrosa es su debilitamiento, peligrosa es su expansión sin control alguno. Todo está en el sutil equilibrio entre los sistemas de información y los sistemas de comunicación y su relación dinámica. Y claro, la Ingeniería en Comunicación Social puede resolver los extremos, o producirlos, puede promover el equilibrio o desestabilizarlo.

El caso de la vivencia y la experiencia estéticas es complementario y distinto al de la excitación. La vivencia estética supone un desequilibrio en la reproducción de los sistemas de comunicación prescritos por ciertos sistemas de información. A diferencia de la excitación no es necesaria en un sentido energético y vital básico, pero es un detonador de una complejidad que tiene un efecto reorganizador en el sistema de vida social en general, su potencial reconstructivo es muy significativo. Y esta es la cualidad básica de la vivencia estética en su camino a tomar la forma de una experiencia estética, la complejidad. La excitación es simple y poderosa, reordena por estallido energético, como una erupción, el resultado en casos extremos es un desastre, un escenario resultante por completo imprevisible. La vivencia estética es compleja e intensa, reordena también con una onda energética, pero reorganizando en forma ordenada a la percepción. La excitación es repetitiva, tiende a reproducirse como un sistema de información que busca y obtiene siempre el mismo resultado, de ahí su degradación por la rutina. En cambio la vivencia estética es siempre distinta por la reorganización perceptual. Se parecen más de lo que en este momento se presenta. Una es visceral simple, la otra es cognitivamente compleja. Son como la misma vivencia pero en un orden y escala distintos. La excitación viene de abajo, es terrenal, la vivencia estética aspira a la totalidad, es cósmica. Ambas son situacionales, la primaria es prescribible con ciertas dificultades, la segunda es más difícil de promover y gestionar. La primera puede ser modelizada, la segunda menos. La Ingeniería en Comunicación Social tiene retos importantes en la observación y la comprensión de ambas. Quizás en ellas está la llave de la evolución humana. La música es un

tremendo instrumento para su configuración, una tecnología social adecuada para explorarlas y desarrollarlas. Como en el caso de la música en general y del jazz en particular.

8. De la percepción a la experiencia estética de la música en México. El caso del rock y el jazz en el mundo contemporáneo mexicano.

Aquí se propone una hipótesis de trabajo sobre el desarrollo del rock y del jazz en el México contemporáneo. El rock ha tenido una presencia más popular en general por ser más simple y directo, el jazz es más complejo, más denso para la experiencia estética. En México el rock ha tenido una presencia que se agota en mucho en una situación de excitación extrema y contestataria simple. El jazz no se ha desarrollado en México al requerir una formación compleja y una articulación más amplia con la vida social. Es un lugar común que para tocar el rock se requiere poca formación musical académica, o ninguna, y para tocar el jazz se necesita mucha formación académica y práctica. Un breve apunte sobre la historia de ambas formas musicales en México puede servir para identificar las trayectorias y las tendencias de su presencia, y con ello dar las bases para la formulación de una hipótesis sobre su impacto en la cultura mexicana.

El rock aparece en México a través de los medios de difusión entre el final de los años cincuenta y principios de los años sesenta. A lo largo de aquellos primeros años de la presencia del fenómeno en el país son importantes de entrada dos factores, la emergencia de la cultura popular industrial global a través de los medios de difusión masiva, y las condiciones para su recepción en el contexto nacional y regional. Después de la segunda guerra mundial el país se articula en forma intensa con la industria de los Estados Unidos, incluyendo a la industria cultural. La televisión y el cine son un fenómeno indiscutible que afecta a la cultura nacionalista con connotaciones agrarias de la primera parte del siglo XX. El efecto es sobre todo en las ciudades, en particular en las grandes ciudades. Por otra parte está la configuración de clase y de consumo. La cultura popular norteamericana está más cerca de las clases medias urbanas en emergencia, ellas son las que se conforman en el nicho consumidor de lo producido en EE.

UU., desde la ropa, los cosméticos, la comida industrializada, hasta los discos, las películas y las series de televisión. Este fenómeno tiene sus antecedentes en las décadas anteriores, para finales de los años cincuenta las clases altas y medias urbanas ya son consumidores confirmados consuetudinarios de las marcas y los productos importados. El país está articulado al mercado del norte y en el caso de la cultura industrial el fenómeno va en aumento. El rock llega al país en esas condiciones, existe una curiosidad de los jóvenes de las clases altas en formar parte del movimiento universal occidental del consumo de la nueva cultura juvenil. No todos los jóvenes responden en forma similar, pero hay una presencia del mercado musical suficiente como indicador para afirmar que el negocio de lo juvenil está en marcha también en México. Por otra parte hay regiones que no son afectadas más que en forma marginal, la cultura tradicional popular del campo y la música mexicana proveniente de la industria del disco y la radio nacionales están vigentes. El país está en emergencia hacia la cultura global producida en EE. UU. , pero el fenómeno no es general y extenso, aunque si guarda una tendencia hacia la expansión cultural general. Este es un gran tema de estudio para entender a México en la segunda parte del siglo XX.

Durante los años sesenta la industria cultural nacional promueve un tipo de producción del rock peculiar, copias de lo que sucede en EE. UU., el consumo de este tipo de rock se complementa con lo que viene directo de aquel país, y que se escucha en la radio y en discos. Para los ochenta y los noventa, después de la cruda del sesenta y ocho y la casi prohibición del rock por el efecto aglutinador y sentido contestatario de su estética y lírica, el fenómeno adquiere un segundo aire, se convierte en un fenómeno nacional y el mercado se extiende a todas partes, incorporando a la población juvenil urbana en general al movimiento juvenil de consumo de las formas y los estilos provenientes del norte. Para finales del siglo XX y a lo largo del siglo XXI el rock ya es parte de la cultura popular nacional, conviviendo con diversas formas musicales y culturales desarrolladas dentro de la cultura pop ya globalizada. Hoy el rock ha pasado de ser sólo algo que representaba una ruptura y una diferencia marcada de la cultura mexicana tradicional, a ser parte de una nueva cultura mexicana popular urbana también nacional. El consumo y reproducción de su estética es un fenómeno general

juvenil y más allá, después de varias décadas de su presencia en el territorio nacional.

Al jazz le sucede algo parecido que al rock en su presencia y desarrollo primario en México, también viene del norte, tiene un efecto significativo en la Ciudad de México, al igual que el rock, pero es aún más selectivo y elitista, se asocia en principio a la música bailable y al consumo de clases altas e intelectuales y universitarias elitistas. La primera grabación de jazz mexicana está catalogada en el año 1954, ninguno de los músicos que forman parte de ella se dedica en forma exclusiva a vivir profesionalmente del jazz, pero son lo suficientemente curiosos para asociarse a esta novedosa forma musical en paralelo a su trabajo dentro de otros ritmos y sonoridades. Esta tendencia selectiva y marginal continúa a lo largo de las décadas de los sesenta y los setenta. Será hasta los ochenta y los noventa cuando el jazz adquiera mayores condiciones de producción nacional. Hasta entonces sólo es un asunto de consumo de grupos y élites, conectados a lo que sucede y se produce en EE. UU., la industria cultural no asume al jazz como un producto de interés mercadotécnico, su difusión es lenta y a cuenta gotas, pero aparecen los primeros músicos especializados mexicanos y las primeras agrupaciones, surge un esbozo de público consumidor, casi todo concentrado en la capital del país y en las grandes ciudades y en zonas turísticas. En el siglo XXI el movimiento del jazz en México vive su mejor momento histórico, concentrado en los mismos lugares, pero con extensiones a otros más, crece el número de festivales y clubes de jazz, al tiempo que adquiere una cualidad de consumo hípster que lo hace atractivo a diversos grupos sociales de consumo cultural urbano. Aparecen escuelas de jazz a nivel licenciatura, públicas y privadas, aparece una generación extensa de músicos jóvenes que tocan jazz como oficio especializado. El nivel de la música y el contacto global por viajes, becas e internet vuelve al jazz mexicano algo de buena calidad y nicho de fusiones y exploraciones musicales de frontera. El público del jazz crece poco a poco, en el siglo XXI tiene una connotación proto hípster y juvenil.

Como puede apreciarse por este breve apunte el rock y el jazz tienen un desarrollo desigual en México. Por una parte el rock tiene una presencia mucho más grande que el jazz en consumo industrial cultural, y en el crecimiento de públicos y articulación con la cultura mexicana tradicional, al tiempo que es un detonador de nueva cultura urbana popular. El jazz es en casi todo su historia marginal o casi inexistente. Sólo en los últimos diez o quince años ha adquirido una mayor presencia, sobre todo en algunas de las grandes ciudades y en las zonas turísticas internacionales. No forma parte de la cultura mexicana popular en ningún sentido, se ha mantenido asociado a una cultura de élites y de clases intelectuales y de alta cultura, integrándose en los último años al movimiento global de consumo cultural hípster, en su versión nacional. Son dos historias muy distintas, y la hipótesis general es que el jazz nunca llegó a ser un fenómeno de mercado significativo, el gran gestor de la cultura urbana contemporánea, la industria cultural, no ha tenido interés en su desarrollo, por tanto su presencia en la vida social cotidiana ha sido por completo marginal. El elemento complementario es que no está asociado a la cultura de excitación en forma inmediata, exige una formación musical distinta, y en la medida que se aleja de lo bailable casi desaparece del horizonte. El rock por el contrario está arraigado en la cultura de la excitación, está asociado a la fiesta y al baile, al exceso y el derroche energético. Los estereotipos del rock lo han posicionado en la cultura juvenil popular urbana, los estereotipos del jazz lo han marginalizado. Habrá que estudiar el fenómeno para ir más allá de la descripción y el reconocimiento de estas figuras de descripción generales.

Toca ahora presentar en forma sintética una hipótesis sobre las diferencias constructivas de la estética del jazz y del rock, la primera más compleja y complicada, la segunda más simple y sencilla. El jazz complejiza la experiencia estética, el rock la simplifica. El jazz requiere de una atención y de una empatía compleja con la situación musical y con el contexto que articula. El rock requiere una atención mínima, su empatía es simple y en ocasiones no es necesaria, es sólo consumo individual ardiendo en un momento de excitación. Son formas de música distintas, son formas de vivencia en vivo distintas, son formas de construcción del sentido y la empatía distintas.

Sólo para aclarar y enfocar el asunto central en el tema de la experiencia estética es necesario un comentario sobre el campo de la experiencia estética en ambas formas musicales. El punto es que estando ligadas en la situación particular en la configuración del sistema de comunicación, la vivencia estética del músico y la del público no son iguales. Los investigadores del asunto desde la perspectiva cognitiva apuntan que la música estimula diversas partes del cerebro, y dependiendo del tipo de música pueden ser más o menos, en este sentido el jazz es más rico que el rock. Pero algo que también señalan los especialistas es que la vivencia musical del que toca un instrumento y la del que sólo escucha música es distinta, la del músico es mucho más rica que la del que sólo escucha. El punto aquí es que el sistema de comunicación del concierto de música es distinto al sistema de comunicación de escuchar la música grabada, y que la configuración de la situación en concierto es diversa según la afinidad y empatía entre el público y los músicos. Por un lado músicos y público viven la situación musical de diversa forma, y por otra parte la situación de concierto es distinta de la escucha de música grabada, y por otra parte lo anterior es distinto si estamos en sistema de comunicación jazz o un sistema de comunicación rock.

Todo esto establece un programa de observación y estudio sobre el tema de la vivencia y la posterior construcción de la experiencia estética en el jazz o el rock como sistemas de información y sistemas de comunicación. Necesitamos configuraciones generales más o menos estabilizadas para un apunte comparativo. Los tipos posibles generales pueden ordenarse sobre el gradiente cultura pop-alta cultura. En el caso de la cultura pop se trata de grandes públicos y una articulación situacional en el sistema de comunicación de un público que no es conoedor, sólo gozador o escucha casi distraído. Y en complemento la música de este punto del gradiente es algo que se acerca a un lugar común, una forma musical que no requiere ningún esfuerzo para ser reconocida y apreciada, parecida a formas ya muy conocidas, standards, y construida en una configuración musical simplificada. En el caso de la alta cultura se trata de públicos más selectivos y de dimensiones mucho menores al gran público. La música en este punto del gradiente es más compleja en su composición e interpretación, tiende a

ser música original, que exige del músico y del ensamble mucha concentración y atención, gran calidad de interpretación y conocimiento en forma y ejecución mucho mayor que en la música pop. El público de este tipo de música corresponde en buena parte a toda esta complejidad, es más sofisticado, más culto, un escucha atento y concentrado en lo que sucede, con más conocimiento musical que el término medio, mucho más exigente con lo que escucha y auto exigente con su condición de escuchar. Las situaciones de concierto en uno y otro caso pueden ser extremas, en el caso de la música pop el público espera diversión y motivo para excitación rápida y continua. En el caso de la música de alta cultura el público espera entretenimiento superior, un gozo de las formas en donde escuchar la música está en el centro, no la diversión y la alteridad social.

El rock y el jazz tienen ubicación dentro de este gradiente, pero el rock tiene una tendencia hacia la experiencia de la cultura pop, y el jazz hacia la alta cultura. Esto expresa que ambos sistemas de información y comunicación pueden ser muy variados y diversos, pero las trayectorias han ido posicionando al rock más cerca de la cultura pop y la experiencia estética por excitación, y al jazz más cerca de la alta cultura y la experiencia estética por emoción compleja. A partir de este esquema lo que sigue tiene dos caminos principales. Por una parte identificar qué es lo que está detrás de estas trayectorias básicas, y por otra parte identificar cuáles son las trayectorias secundarias, y cómo es que se ha configurado todo este espacio tiempo de la vida estética de una y otra forma musical en la vida social y cultural.

Primera nota. El jazz es más fino y por eso no es popular. El rock es más burdo y por eso es más popular. Esto parece tener un marco de referencia histórico y social que lo comprueba. El rock como fenómeno popular tiene como coartada que las baladas y las formas musicales melódicas han construido un público masivo, menos exigente en lo estructural musical, más exigente respecto a lo sencillo y simple, lo cercano. El jazz como fenómeno musical tiene una exigencia mayor en la composición original, y una exigencia mayor en la gramática de esa composición original, su público típico especializado aplaude ese esfuerzo y

subestima lo común y convencional. El músico de rock está más en consonancia con la configuración cultural y musical del público masivo popular. El público del jazz está más cerca de la configuración cultural y musical del músico exigente y de gran formación.

Segunda nota. El rock también tiene una versión de alta cultura, y el jazz también tiene una versión cercana a la música popular. Hay versiones del rock que requieren una gramática musical más rica, sus pretensiones son mayores que en el rock común. Ese es el caso del rock progresivo, que a lo largo de las décadas se ha ido posicionando como un tipo distinto de rock, más complejo para públicos más sofisticados. El tema de mercado también es factor, pero el crecimiento y desarrollo de los públicos también es factor. Por otra parte hay un jazz que se considerada degradado, el tipo de jazz para acompañar las compras en el supermercado, o en la sala de espera del dentista o en el elevador. El elemento melódico suele ser el punto constructivo básico. Es tan sutil y diluido que puede ser escuchado sin poner atención en absoluto. El jazz de los standars de bar y cantina también tiene la función de música de fondo tocada por músicos en vivo. Este tipo de jazz le gusta a casi todo mundo, aunque no lo escuche a menudo y no lo pueda identificar con claridad, es algo para no escuchar con atención. La dimensión de alta cultura del rock también adquiere el formato de lo inaudible, entre más ruidoso e incomprendible mejor, rock con vocación de marginalidad, hecho en apariencia para los pocos, duros y oscuros, que termina tomando la forma de una categoría especial del mercado. El jazz popular se convierte en un lugar común, en una cápsula predecible y reducida a una vivencia sin tensión. La fórmula queda representada en los discos y conciertos de ciertos saxofonistas y pianistas que incluso adquieren cierta fama masiva y popular.

Tercera nota. El rock en su vocación de situación de excitación, emoción concentrada, puede ser más o menos complejo. El jazz en su vocación de situación de emoción expandida, puede ser más o menos complejo. En general el rock es menos complejo, el jazz es más complejo. La paradoja del rock, que en su estilo más directo y duro, el heavy metal, adquiere su mayor configuración

concentrada de provocación de la excitación, estalla en diversidad en el nicho de su popularidad de connotaciones adolescentes. La gramática del heavy metal no es compleja, pero la cantidad de rolas que se han producido bajo su forma es hoy una multitud. Esto lleva el análisis a otro nivel, el rock se ha complejizado por su desarrollo demográfico y popular. Sigue siendo inferior al jazz en gramática, pero la ejecución es energéticamente muy exigente, lo que cumple el requisito de la excitación, pero también complejiza el modelo de la ejecución y de la situación del sistema de comunicación, el concierto de rock en vivo es exigente en ejecución y espectacularidad. El jazz por otra parte se mueve hacia sus fronteras en todas direcciones, al tener menos fidelidades a formas standars, y una vocación musical de gran curiosidad, toma vuelo en las fusiones y los experimentos musicales de todo tipo. El jazz llega en estos momentos a una inmensa cantidad de formas musicales. El rock se mezcla menos con cierto perfil de fusión, el jazz es muy promiscuo. El punto de diferencia está en la vocación musical, que en el jazz es mucho mayor. El rock está más cargado de sensualidad y espectáculo, de lugares comunes y rituales. El jazz está más cargado de musicalidad y exploración experimental. Todo esto es un juego de palabras, de observaciones y de experiencias.

¿Y la experiencia estética? Ambos sistemas de comunicación social son gestores de experiencia estética. En la figura de lo musical el jazz es más íntimo, más experiencia musical, y desde el interior conecta a los participantes en un rito en que la música articula desde el interior, promueve una comunión social una octava más arriba que el rock, conectando a muchos desde la música en un sentido cercano a la meditación. El rock es más exterior, extrovertido, en ocasiones es sólo eso y nada más. Conecta en forma más sensorial, con una necesidad mayor de la escenificación situacional. Pero estas son sólo generalizaciones, que aunque tienen referentes reales, son simplificaciones de un marco de vivencia y experiencia estética que la música como telón general es rica en enacción. El rock se configura en la vivencia de un grito visceral y energético, el jazz en la vivencia de un momento trascendente consciente. Uno es más terrestre, el otro más cósmico. Ambos necesitan de la otra parte, y así sucede. La mejor historia sobre la experiencia estética del rock y el jazz es la historia de su

relación, la vivencia conmovedora desde la sensualidad que rompe las represiones sentimentales y emocionales, en complemento con la vivencia conmovedora desde la emoción enriquecida que conecta lo cercano con lo lejano aumentando la empatía. Quizás esta historia sea sólo el relato de cómo la naturaleza se comunica con la civilización en el mundo contemporáneo.

Para el proyecto de Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México el conocimiento de cómo acontece el fenómeno musical es el corazón del diagnóstico. Con ello es posible verificar alguna de las tres acciones básicas de la Ingeniería Social, intervenir, acompañar o servir, al modelo de desarrollo operante de la situación musical. La experiencia estética es un umbral de desarrollo de este modelo de operación vigente, un horizonte de posibilidades constructivas. La Ingeniería sabe que todo parte de la excitación, y requiere atención especial al asunto, también en el caso del jazz. El punto es que la ambición es llevar la vivencia musical hacia la configuración de la experiencia estética, esa que forma mejores ciudadanos, mejores padres de familia, mejores amigos, mejores compañeros de ruta. La Ingeniería Social supone que eso ya sucede en algunos momentos con el jazz de alguna manera. Se trata de conocer más sobre esta situación en el contexto de las otras situaciones también presentes, para aumentar la calidad y cantidad de las vivencias que llevan a esa experiencia estética enriquecedora de la vida social en su totalidad.

9. La Ingeniería en Comunicación Social de la Música. Primer apunte sobre del caso El Jazz en la Ciudad de México.

Un esquema de la propuesta de análisis comunicológico para una Ingeniería en Comunicación Social general tendría por lo menos los siguientes componentes. En síntesis la forma de trabajo de la Ingeniería en Comunicación Social se puede presentar de la siguiente manera.-

- 1) Síntesis de Modelos de operación social históricos. Es decir, la forma en que ha operado en diversos momentos el sistema de comunicación social como

un presente determinado por ciertos sistemas de información y su interacción. Selección de diversos momentos clave de la trayectoria del sistema de comunicación, que representa al modelo de operación social del presente, en este caso los diversos presentes claves en su trayectoria.

- 2) Síntesis del Modelo de operación social vigente. Es decir, la forma en que opera en el momento presente el sistema de comunicación social de cierta ecología social bajo observación y diagnóstico. Reconstrucción analítica del sistema de comunicación que está ante nuestra competencia de observación en el momento de la aproximación al sistema por observar. Identificando los sistemas de información que lo componen. Lo cual permite completar la trayectoria constructiva que viene del pasado hacia el presente.
- 3) Síntesis de Modelos de operación social posibles. Es decir, la forma en que pueden operar en momentos presentes futuros el sistema de comunicación social observado y diagnosticado en el presente del presente actual. La trayectoria del pasado al presente se completa con las hipótesis de tendencias del presente hacia el futuro. El movimiento natural histórico del sistema de comunicación al identificar las tensiones que configuran posibles futuros ante la configuración del presente y la trayectoria del pasado hacia el presente.
- 4) Identificación del Horizonte de construcción de lo social desde la comunicación social. Como Ingeniería en Comunicación Social los procesos de comunicación son el centro del diagnóstico, de la reconstrucción de trayectorias del pasado hacia el presente, y de tendencias del presente hacia el futuro. Énfasis en los procesos y estados de articulación entre los diversos sistemas de información y las acciones de los actores que componen el nicho del sistema de comunicación bajo observación.
- 5) Identificación de las Tecnologías constructivas de lo social desde la Ingeniería en comunicación social. La Ingeniería en Comunicación Social requiere de tecnología social especializada en comunicación, el cómo operante para el tejido y la estabilidad sistémica de los sistemas de comunicación y de información. Como la moral en cierto sentido, o el jazz en otros. Ambas son formas de tecnología social operante. Hay diversas operaciones tecnológicas en comunicación que tienen como función articular acciones y sistemas de

información. Esas operaciones forman parte de un equipaje de trabajo en la labor del ingeniero, esas operaciones pueden aplicarse a figuras tecnológicas como el arte y la cultura, como en caso del jazz en particular. Y a su vez el jazz puede operar como un paquete de operaciones para articular la vida social, tecnologías en comunicación social operando sobre tecnologías en comunicación social, para articular y rearticular los sistemas de información y los sistemas de comunicación.

Una primera aplicación de la guía general de trabajo de Ingeniería en Comunicación Social para el caso de la música en la Ciudad de México podría moverse bajo el siguiente cuadro esquemático hipotético.-

- 1) Síntesis de Modelos de operación social históricos. Durante el siglo XX se formó y estabilizó el modelo de industria cultural de la música. En el confluyeron las compañías productoras de discos, la radio, la televisión, y el cine. Quizás el fenómeno más importante fue la nueva carpa de la televisión privada, que poco a poco fue ganando terreno hasta convertirse en el corazón de la producción musical, dictando modas y formas de consumo. El modelo de operación social histórico de la música contemporánea es la industria cultural de la música. La música viva está por completo subordinada a esta configuración central, el gusto popular musical está formateado por la industria cultural de la música.
- 2) Síntesis del Modelo de operación social vigente. El modelo vigente sigue siendo el de la industria cultural de la música, con la novedad de la aparición del internet, que trajo nuevos recursos para viejas intenciones, y nuevas opciones para emergentes iniciativas. El gusto musical sigue siendo marcado por la industria cultural de la música, con algunos elementos de producción independientes y públicos emergentes que consumen esa producción.
- 3) Síntesis de Modelos de operación social posibles. La industria cultural musical seguirá como modelo general en el centro de la producción y el consumo musical, moldeando gustos y preferencias. Dentro de este contexto las diferencias se presentan por competencia industrial, los movimientos de inversión y capital afectan a la industria y con ello a algunas de sus acciones. El mundo de la música industrial está controlado y dominado por empresas trasnacionales, de EE UU.,

Europa y Japón. Por lo general el contexto seguirá siendo el de la música producida por la industria, consumida por públicos formados en la articulación promovida por los viejos y los nuevos medios de difusión masiva.

- 4) Identificación del Horizonte de construcción de lo social desde la comunicación social. La articulación social de la vida musical se promueve a través de los viejos y los nuevos medios de comunicación masiva. Aparecen usos alternativos de la articulación a través de las redes sociales y los portales de internet. La música en vivo sólo es un reflejo de los medios industriales. La aspiración de los músicos es ganarse un lugar económicamente productivo en la cadena de producción-distribución y consumo de la Industria cultural de la música.
- 5) Identificación de las Tecnologías constructivas de lo social desde la Ingeniería en comunicación social. El centro de la vida musical es la industria cultural de la música, mucho depende de su percepción e imaginación en comunicación social para la articulación de lo diverso y lo distinto. En general y casi por completo sólo le interesa a la industria de la música el beneficio en ganancias en capital. Por tanto la dimensión económica material financiera es casi la totalidad del espacio estratégico de la construcción de cultura musical. De ahí se pueden derivar configuraciones laterales de identidad creativa, como sucedió con el caso del rock en la parte final del siglo XX. Desde la sociedad civil hay pocas posibilidades, hay movimiento de base que propone alternativas a la vida industrial de la música. La música como tecnología de comunicación social sólo es instrumentalizada para la diversión y el comercio. Otras perspectivas pueden aparecer en el espacio de la política pública, bajo subvención, en momentos coyunturales. Por tanto la racionalidad estratégica comunicativa de usos de tecnologías en comunicación para el desarrollo de la cultura musical será para el espectáculo y el mercado, con pocos espacios para otra cosa.

Un breve apunte sobre cómo operaría esta forma de trabajo para el caso del jazz en la Ciudad de México sería como sigue.-

- 1) Síntesis de Modelos de operación social históricos. Aquí aparecen como hipótesis de trabajo los momentos situacionales generales de trayectoria del jazz

en CDMX. Así aparece un modelo de operación social histórico posible por cada uno de esos momentos, y alguna hipótesis general de un modelo de operación social general consistente a lo largo de los años. La primera etapa, la del origen, sería la de los cincuenta, en donde el jazz es sólo una intención de divertimento entre músicos, con algún referente en la vida nocturna, el modelo es el de la música profesional e industrial general en CDMX. La segunda etapa podría marcarse en las décadas de los sesenta y setenta, modelo de operación emergente en el sentido de una connotación cultural de élites intelectuales y universitarias, copiando el modelo que nos viene de fuera, sobre todo de Europa y EE. UU., en lo demás sigue la subordinación al modelo de la música profesional e industrial en CDMX. La tercera etapa sería la de los ochenta y los noventa, en donde el modelo alternativo se estabiliza en una oferta y público propios, con un consumo con connotaciones de clase intelectual, vida nocturna marginal y de eventos puntuales en festivales y centros culturales. La cuarta etapa, la del siglo XXI hereda el modelo de operación estabilizado entre los ochenta y los noventa, con mayor oferta musical, y con el aumento del público, que toma connotaciones de proto hípster y juvenil.

2) Síntesis de Modelos de operación social vigentes. El modelo de operación social vigente del jazz en la Ciudad de México es el que se empieza a formar entre los sesenta y los setenta, se estabiliza en los ochenta y los noventa, y aumenta en calidad y cantidad en el siglo XXI. El jazz se ofrece en la oferta de la vida nocturna de la ciudad como música de fondo cool para beber, comer y divertirse. La oferta musical es de buena calidad con muchos proyectos originales, el público se acerca a esa oferta bajo la forma del entretenimiento y el espectáculo.

3) Síntesis de Modelos de operación social posibles. El futuro del modelo de operación social del jazz en la Ciudad de México se mueve en la reproducción del modelo estabilizado en los años ochenta y noventa, con variantes posibles como la contracción del mercado, o la estabilización de la situación actual en su expansión durante los primeros años del siglo XXI. El mercado es la dimensión básica de su futuro. Sólo la improbable organización gremial, sus alianzas con los empresarios, y la participación activa e intensiva de los medios masivos y los medios sociales, podrían mover los escenarios probables hacia otras posibilidades.

- 4) Identificación del Horizonte de construcción de lo social desde la comunicación social. Desde la Ingeniería en Comunicación Social el jazz en la Ciudad de México tiene una configuración de articulación limitada hacia afuera y deficitaria hacia adentro. El gran público no tienen relación alguna con el jazz, su ecología es un nicho muy pequeño de la vida musical de la ciudad. Y hacia dentro la comunidad del jazz está desarticulada, relaciones pobres entre músicos, entre medios y músicos, entre medios y empresarios, entre empresarios y músicos. Todos los puntos de diagnóstico señalan un gran déficit en comunicación social en el mundo del jazz en CDMX.
- 5) Identificación de las Tecnologías constructivas de lo social desde la Ingeniería en comunicación social. El Jazz es una tecnología de comunicación social poderosa y poco utilizada, el escenario más pobre es el más abundante, identificar al jazz sólo como un evento de entretenimiento y de espectáculo. Por otra parte el jazz requiere la intervención de tecnologías de comunicación social para poder operar como una buena tecnología de comunicación social. Esas otras tecnologías están asociadas a lo básico, la interacción entre los diversos agentes de mundo jazz, y a la interacción entre el mundo jazz y la Ciudad de México.



EL JAZZ

EN LA CIUDAD DE MÉXICO

CAPÍTULO SIETE

La Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México.

1. La Comunicología y lo público. Empezando por una percepción del dominio de lo social y la pertinencia de ese dominio.

El programa de trabajo de una Ingeniería en Comunicación Social requiere de un diagnóstico comunicológico de una situación bajo observación. Para esa observación se requiere un marco de pertinencia, es decir, hasta dónde se observa y porqué. Ese marco de pertinencia puede ser lo público, lo que incluye a quiénes serán afectados por lo que suceda. Lo público marca un adentro y un afuera en la pertinencia de observación para el diagnóstico comunicológico. En principio sólo el dentro será pertinente, lo de afuera es contexto, de lo cual pueden existir varios ámbitos, y algunos pueden entrar o no en el análisis. El punto de referencia para iniciar el diagnóstico es para quién es pertinente lo que sucede en el proceso de comunicación que será observado, para ser intervenido o acompañado, el dominio del sistema de comunicación con sus respectivos sistemas de información en contacto e interacción. Los actores mismos en su movimiento de acción reflexivo, constructivo, estratégico.

¿Cuál sería un tejido posible entre los asuntos de la comunicación y lo público desde el punto de vista de la Comunicología? El punto aquí es trazar una base de articulación entre estos temas, para con ello ensayar un esquema de lectura de lo social que permita un programa de acción en Ingeniería en Comunicación Social. En el principio están los conceptos elementales de la comunicación y lo público, en este ejercicio construido a partir de la revisión de sus definiciones etimológicas.-

1) Comunicación. Acción, proceso, estado, de poner en común, de intercambiar, de compartir.

- 2) Público. Que es del dominio de todos los miembros de una comunidad o asociación.
- 3) Comunicación de lo público. Acción, proceso, estado, de poner en común, de intercambiar, de compartir, en los límites del dominio social de todos los miembros de una comunidad o asociación.

Lo público y la comunicación son configuraciones que coinciden en sus procesos constitutivos, lo que toca enfatizar es la articulación entre el dominio y el proceso. Es decir, lo público se determina en principio por el dominio, el campo social al que se refiere en un momento dado, la extensión espacio temporal de lo incluido bajo su concepto. Lo público en este sentido se mueve en un gradiente que va de la totalidad de un dominio a una parte significativa de ese dominio. Poner en común, intercambiar o compartir elementos de información, objetos, u otros referentes, en el sentido de lo público, se refiere en forma directa al dominio correspondiente y la totalidad de los miembros implicados, o a una parte de ese dominio en un sentido especial. Ejemplo. Una asociación civil compuesta por mil integrantes tiene procesos de comunicación para poner en común, intercambiar o compartir información que es pertinente para todos los miembros, para su vida como asociación. En este sentido esos elementos de información son públicos en tanto su pertinencia a todos los miembros de la asociación. En forma complementaria esa información no es pública para la ciudad en donde esa asociación opera. El dominio de lo público para la ciudad no es el dominio de lo público para la asociación civil en ese sentido. En una primera concepción la totalidad de lo público es la asociación civil, en una segunda la totalidad de lo público puede ser la ciudad, lo pertinente para la asociación civil no lo es para la ciudad, salvo que así se conciba. Es decir la información de pertinencia pública para la asociación civil puede no serlo para la ciudad, pero puede también serlo. En un primer caso lo público para la asociación civil no es público para ciudad, y en un segundo caso lo público para la asociación civil también es de pertinencia pública para la ciudad. El proceso de comunicación en el primer caso es de un ámbito particular de lo público, el proceso de comunicación en el segundo caso es de dos ámbitos de lo público, algo particular y algo más allá de lo particular.

¿Puede darse el caso de que algo pertinente para la ciudad no lo sea para la asociación civil? Es decir, que algo con pertinencia de lo público para la ciudad no lo sea para la pertinencia de lo público de la asociación civil. Puede ser, por ejemplo una ley sobre la movilidad en el espacio público es pertinente para los miembros de la asociación civil como miembros de la ciudad, pero no como miembros de la asociación civil, que no está articulada en forma directa con ese tema, trabaja de manera virtual. Aquí observamos con claridad como los dos ámbitos se traslanan de formas diversas según el dominio en que están configurados. Este es un asunto de pertinencia legal, religiosa, cultural, u otra forma de dominio considerada. La comunicación como asunto por observar procede de acuerdo al dominio de lo público, tanto en su forma de status de comunidad, como de proceso conformador de comunidad. Puede haber procesos de comunicación de lo público en un colectivo social, en una institución particular, en un ámbito regional, municipal, estatal, nacional o más allá de lo nacional.

Miremos por un momento en forma más comunicológica todo este asunto.

- 1) Sistemas de información en operación en un sistema de comunicación pública vigente. Los sistemas de información son las formas prescriptivas del sentido y el comportamiento en una situación dada. Aquí la pregunta es por el dominio de lo público de esa situación dada. En comportamientos particulares una opinión en una situación doméstica tiene cierta pertinencia, en una discusión parlamentaria tiene otra. Ambas opiniones están determinadas por sistemas de información, como la cultura, pero el efecto de su acción es diverso según el ámbito o dominio de su ejecución. Por ejemplo visiones religiosas o morales. El sistema de información conforma a los miembros de una comunidad de acción y sentido, conforma su configuración de lo público en un aspecto cultural, cuando esa configuración de comunidad, que tiene su pertinencia propia de lo público pasa a afectar otros ámbitos de lo público, al tener contacto con otros sistemas de información, otras visiones religiosas o morales, según el ejemplo, entonces su vector de composición social es otro, llevando su ámbito de lo público como sector social particular a un ámbito de lo público mayor en el que hay otros sectores.

Ejemplo. Los sistemas de información de la vida social de la música son variados, desde la fiesta, la escucha en silencio al trabajar, hasta la asistencia a un concierto, o la audiencia por televisión o internet de un espectáculo. Todos ellos se ordenan en nuestro medio urbano por las industrias culturales de la música. El sistema de comunicación social público, el presente de la vida social musical, está ordenado y organizado por la industria cultural de la música, su ámbito de lo público coincide con la penetración en lo privado de los medios de difusión tradicionales y las plataformas de redes sociales emergentes. El que está conectado a estos medios y sus ofertas musicales forma parte del domino de lo público de la música industrial, el vector de sistema información central en el sistema de comunicación de la música en la ciudad.

2) Perfil del modelo de sistema de comunicación público vigente. Los diversos sistemas de información pueden convivir en un sistema de comunicación público que los implica a todos como dominio. Esa convivencia puede ser de mutuo respeto entre los diversos ámbitos de lo público particular que están en contacto y en acuerdo de civilidad. Pero también puede ser un sistema de comunicación en conflicto, en tensión, en lucha, en donde uno de los sistemas de información domina a los otros en forma estable o coyuntural, imponiendo su configuración de lo público a los otros sistemas de información. La convivencia entre los diferentes es una dura prueba para los procesos de comunicación en la configuración de lo público como espacio múltiple de diversos públicos particulares. Ejemplo. El sistema de comunicación de la música en CDMX está compuesto por diversos sistemas de información, desde los diversos géneros y sus dispositivos de difusión masiva, pasando por los conciertos y tocadas en vivo en diversos nichos públicos administrados por la política pública y la privada, hasta los ámbitos privados de reproducción de cierta música cantada y bailada. En el interior del sistema de comunicación social urbano de la música estos diversos sistemas de información compiten, colaboran, se tocan, se repelen, transcurren en forma paralela. En tanto que eso sucede el sistema de comunicación del entretenimiento, el espectáculo y la cultural, se compone por otros sistemas de comunicación diversos a la música, como el cine, el teatro, las series de televisión. Ahí se verifica otra competencia por el dominio del tiempo y el espacio de las acciones sociales públicas y privadas,

en donde la música tiene un peso y una presencia relativa a otros vectores de colonización del tiempo y el espacio del ocio y la recreación.

3) Articulación del sistema de comunicación público vigente con los sistemas de comunicación no públicos y los sistemas de información contextuales. Los acuerdos y normas de convivencia en un sistema de comunicación público general, que incluye diversos sistemas de comunicación-información públicos particulares, pueden dar sustentabilidad a mediano y largo plazo a la vida de interacción entre diversos. También puede promover el contacto y la mutua afectación, en la que los diferentes adquieren elementos de los otros, al tiempo que colaboran o luchan con ellos. Las configuraciones en este sentido pueden ser tres. En la primera los diversos conviven pero no se afectan, o se afectan lo mínimo. En la segunda los diversos conviven y se afectan tanto que llegan a parecerse mucho aún en sus diferencias. En la tercera los diversos conviven un ambiente de afectación que lleva a uno de los sistemas de información-comunicación particulares a dominar a los demás, sometiéndolos en forma parcial o total por un tiempo o de manera permanente. En un primer momento sólo los sistemas de información pertinentes al dominio de lo público que se está observando son importantes por explicitar en el análisis. En un segundo momento los sistemas de información del contexto pueden ser relevantes por haber pertenecido al dominio de lo público que se está observando, o poder pertenecer a ese dominio en lo futuro. Todo esto se complejiza en la medida en que otros sistemas de información-comunicación entran en juego en esta matriz de interacciones. Imaginemos por un momento la asamblea general de las naciones unidas. Ejemplo. El rock colonizó a otras formas musicales en cierto momento en el movimiento musical urbano en CDMX de los sesenta y los setenta. La música bailable es clave para la fiesta y sobre todo para el encuentro entre posibles parejas sexuales, su presencia en la ciudad es grande en este sentido, o restringida por lo mismo. Una forma del ámbito general de la música puede por tanto ocupar mayor espacio y atención que otras en ciertos ámbitos, momentos y situaciones. Por otra parte la música se alía con otros parámetros del entretenimiento como el cine y la televisión, pero no tiene menos contacto con ciertos ámbitos formales de la vida social urbana, como situaciones de oficina o de aula.

2. Ingeniería en Comunicación Social, la comunicación y lo público.

La forma general de trabajo de la Ingeniería en Comunicación Social se puede presentar de la siguiente manera, como se apuntó en el final del capítulo anterior.-

6) Síntesis de Modelos de operación social históricos. La construcción de modelos de operación social que representan las operaciones que constituyen a los sistemas de comunicación, las formas generales en que se representan sucesivos presentes en una trayectoria del pasado al momento actual desde una perspectiva comunicológica. La imagen es una sucesión de presentes, sistemas de comunicación social, configurados en modelos de operación social en una trayectoria histórica del pasado hacia el presente.

7) Síntesis del Modelo de operación social vigente. El primer presente es el que representa al momento actual, es del que más información se puede tener en una buena identificación de los sistemas de información en operación, los cuales son las formas prescriptivas básicas del pasado hacia el presente actual.

8) Síntesis de Modelos de operación social posibles. Aquí se construyen hipótesis de futuros posibles. Según las trayectorias del pasado hacia el presente se proyecta un pronóstico de tendencias hacia el futuro. Se trazan los perfiles de los sistemas de comunicación en escenarios situacionales posibles previsibles, esos perfiles son los modelos de operación social posibles.

9) Identificación del Horizonte de construcción de lo social desde la comunicación social. El énfasis en la configuración analítica y estratégica de los modelos de operación social antecedente, presente y posibles, es la comunicación, la articulación de sistemas de información en acciones y tensiones tanto situacionales como contextuales.

10) Identificación de las Tecnologías constructivas de lo social desde la Ingeniería en comunicación social. En todo proceso de trabajo desde la Ingeniería en Comunicación Social el punto clave son los cómo articulan las acciones y los actores en la vida social cotidiana sus situaciones actuales, sus situaciones antecedentes, y sus situaciones futuras. Este cómo articulador está constituido por tecnologías de comunicación social, las cuales aparecen en el análisis como parte

del sistema observado, o pueden ser introducidas a través de la acción del ingeniero para modificar o reforzar trayectorias y tendencias.

Aquí el punto clave es cómo se construye lo social, cómo adquieren estabilidad estructural las formas de lo social, cómo se transforman esas formas de lo social. La ingeniería Social es una especialista en ese cómo de la emergencia, la estabilidad y el cambio en las formas sociales. Lo público también es una forma de lo social, algo que se puede observar, se puede diagnosticar, se puede intervenir, se puede modificar o reforzar. Si lo público se constituye como una figura para nombrar y entender el movimiento de ciertos dominios sociales como agrupaciones y comunidades, la Ingeniería en Comunicación percibirá cómo es que esos dominios están constituidos en el presente, cómo han sido constituidos en el pasado, y cómo pueden ser constituidos en el futuro. Y esta percepción constructiva se ordena y organiza a través de una perspectiva de lo social como figura en movimiento de la comunicación uniendo y separando individuos y grupos en el tiempo y el espacio.

Según el caso bajo observación se identifica el dominio de lo social, y a partir de ese punto se sintetiza un modelo de operación estructural de ese dominio como sistema de comunicación social, según las formas y maneras en que los diversos sistemas de información que prescriben el comportamiento y su sentido se asocian e interactúan entre sí. Ese modelo de operación social se reconstruye en su genealogía hacia el pasado, buscando ubicar los momentos genéticos de donde surgen los sistemas de información actuantes en el presente, reconfigurando los sistemas de información que han operado en el pasado y han dejado de hacerlo, e identificando los sistemas de información que existen en contexto y aún no operan en el sistema de operación sintetizado, pero podrían hacerlo. Todo ello nos permite percibir lo público, identificar sus operaciones básicas, y posibilitar la decisión de continuar el modelo de operación actual, o su modificación, así como visualizar las operaciones, curso tecnológico, cómo operativo, para reproducir o transformar una forma de ser y estar de lo público en el presente.

En el caso de la música en la Ciudad de México se identifica primero a los actores y sus acciones, de acuerdo a una guía etnográfica de lo urbano. De ahí se precisan las tecnologías de comunicación social que están operando la reproducción o el cambio en los sistemas de información, para configurar a los sistemas de comunicación del pasado, del presente y del futuro. Con ello se establecen las hipótesis de lo que ha sido y de lo que es, y de lo que puede ser. La guía general supone la capacidad de intervenir a los sistemas de información para modificar o reforzar los sistemas de comunicación. En general el objeto de diagnóstico y de intervención es el sistema de comunicación social de la música configurado en forma sustantiva por las industrias culturales de la música.

3. El Jazz en la Ciudad de México. Una primera aproximación.

El jazz en la Ciudad de México ha pasado por varias épocas, algunos autores como Alain Derbez o Roberto Aymes, ubican el fenómeno en los inicios del siglo XX, en otra perspectiva está la legendaria grabación del año 1954, para marcar un antes y un después. Todo ello podría considerarse como una etapa de antecedentes y primeros eventos. El tema toma otra perspectiva cuando hablamos de los primeros ensambles más o menos estables y los primeros lugares en dónde se toca jazz en forma habitual.

- 1) Todo inicia propiamente tal con el tránsito de los cuarenta a los cincuenta, con las Big Band de formato gringo, y los primeros tríos y cuartetos también siguiendo la huella de lo que sucedía en EE.UU. Esa podría ser una primera época de emergencia del jazz en la Ciudad de México, los cuarenta y los cincuenta.
- 2) En la siguiente década la cosa cambió, el rock movió al incipiente movimiento, fue en el tránsito de los cincuenta a los sesenta que se organiza el primer festival de jazz en la UNAM, en la Ciudad de México, y ahí inicia la segunda etapa. Los festivales de jazz, y la formación de los primeros ensambles relativamente estables caracterizan a esta segunda etapa como emergente, se puede hablar ya de un movimiento mexicano, no muy extenso, pero presente, que intercambia experiencias con músicos y ensambles extranjeros. Esta situación

tiene un cambio en los años setenta, cuando aparecen los primeros lugares en donde se puede expresar el jazz en ensambles pequeños, y por otra parte ya existe radiodifusión especializada en radio universidad de la Ciudad de México. En los setenta se consolidan los proyectos de jazz, siempre siguiendo lo que sucede afuera, sobre todo en EE. UU. Y ahí terminaría esta segunda época de los sesenta y los setenta, caracterizada por la consolidación de los proyectos en ensamble y la aparición de lugares para tocar y escuchar jazz. De entonces viene un lugar que es lo único que sobrevive de aquella época, el Nuevo Orleans, que se localiza enfrente del mercado de las flores en San Ángel, al sur de la ciudad.

3) Los ochenta y los noventa son la tercera época, los proyectos proliferan, aparece la primera licenciatura en jazz en la Escuela Superior de Música, que cambiará por completo la escena de la ciudad con otro tipo de músicos, de cultura musical, de proyectos. Inicia la producción de discos compactos, lo que modifica por completo la edición de la música en general y del jazz en particular, así como su difusión. Los festivales de jazz se multiplican por todo el país.

4) Todo está listo para la cuarta etapa, el siglo XXI, la más productiva, diversa e intensa época del jazz en la Ciudad de México, en lugares, músicos, proyectos.

El momento actual del jazz en la Ciudad está caracterizado por la articulación de por lo menos tres contextos, el de la vida profesional, el de la vida empresarial, y el de la vida cultural.

1) En el primero lo más característico es la educación académica, la mayoría de los músicos de la escena actual del jazz en la ciudad tienen formación universitaria, incluso postgrados, lo que los hace muy distintos de los músicos formados sólo en la calle, en el bar, en el hueso, característica básica de muchos de los músicos de las generaciones anteriores. Además de la experiencia empírica, los músicos académicos anteriores provenían todos en forma exclusiva de la música clásica.

2) En la vida empresarial la oferta del jazz en la ciudad es amplia y extensa, los lugares se han multiplicado en diversos tipos, que van desde los clubes de jazz, pasando por los cafés, bares, restaurantes, centros culturales, festivales. El lugar que está al centro es el antro, el bar que tiene botanas para acompañar las

bebidas, y música en vivo para amenizar. El público del antro no es público de jazz, pero se va formando durante la serie de momentos de diversión en dónde lo prioritario no es escuchar música, es beber y pasarla bien. Los proyectos que van colonizando estos lugares son originales, se van alejando del cover, del estándar, de la copia de música extranjera. Y esta combinación entre nuevas generaciones con una nueva propuesta musical y los antros para divertirse en la noche, son el crisol de la nueva cultura del jazz en la ciudad.

3) De esta forma la tercera dimensión general del asunto es compleja. Por una parte la cultura del antro y la diversión nocturna, por otra parte la cultura del proyecto original musical que explora nuevas posibilidades de composición y ejecución de la música contemporánea, y a todo esto la ecología cultural de la ciudad y el ciberespacio, que construyen un nuevo tipo de consumidor, de público y de ciudadano.

En este contexto se mueve el mundo del jazz en la ciudad hacia otra configuración de la vida de la música contemporánea. Aparecen los primeros colectivos de jazz que se miran y se sienten protagonistas de un proyecto que no sólo es musical o profesional, es de vida, de cultura y vida. Convivir, construir juntos, tocar y compartir en forma más directa y horizontal la música con el público. Público que se conforma por comunidades estéticas emergentes compuestas por individuos antojadizos e individualistas, que quieren experiencia y diversión en el mismo movimiento. La ciudad emergente de los jóvenes digitales de la generación del milenio como público y nuevos pobladores y vividores de la oferta urbana y ciberespacial, frente a nuevos músicos, mejor formados, con proyectos originales y pretensiones de composición y ejecución novedosas, todo esto arma un maridaje que es inédito en Ciudad de México. De ahí que aparezca como un laboratorio interesante y pertinente de lo que sucede en la ciudad en gran escala, la configuración de un nuevo espacio público, con públicos distintos a las generaciones anteriores, tanto en un sentido de observación de fenómenos urbanos emergentes, como de intervención y catalización del metabolismo del cambio social urbano.

4. Comunicología e Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México.

El diagnóstico comunicológico consiste en sintetizar el modelo de operación social actual del asunto, situación, objeto, de observación. En este caso la situación del jazz en la Ciudad de México. Ese modelo de operación es el perfil del sistema de comunicación social percibido. El modelo general de la Ingeniería en Comunicación Social está construido en algunos parámetros básicos que en forma sintética se pueden frasear como sigue.-

- 1) El centro del análisis es el sistema de comunicación, configuración del presente desde una perspectiva comunicológica.
- 2) Un primer parámetro son los sistemas de información presentes provenientes del pasado en el sistema de comunicación. La presencia del pasado determinando al presente se reconoce en la figura de los sistemas de información.
- 3) Un segundo parámetro son los sistemas de información presentes que no vienen del pasado del sistema de comunicación observado. El contexto de un sistema de comunicación particular está configurado por sistemas de información que no están presentes en su pasado, pero si lo están en su presente, con posibilidades de permanecer en su futuro.
- 4) Los sistemas de información primarios son todo aquello relevante que como matriz constructiva viene del pasado hacia el presente, determinando la configuración del sistema de comunicación.
- 5) El sistema de comunicación es una matriz de interacciones entre diversos sistemas de información, en donde algunos de ellos son centrales y otros menos. Puede darse el caso de que un solo sistema de información esté configurando casi en su totalidad al sistema de comunicación particular. El caso extremo es cuando existen muchos sistemas de información presentes interactuando entre sí, y ninguno es hegemónico sobre los demás.
- 6) La Ingeniería en Comunicación Social diagnostica en el presente la configuración del sistema de comunicación bajo observación, identificando las

trayectorias de los sistemas de información que lo componen del pasado hacia el presente y en forma contextual.

- 7) La Ingeniería en Comunicación Social hace un pronóstico de escenarios posibles y probables del sistema de comunicación con la alteración o reproducción de la presencia de los sistemas de información en el futuro.
- 8) La Ingeniería en Comunicación Social de acuerdo a ese diagnóstico y ese pronóstico puede intervenir al sistema de comunicación para modificarlo en sus tendencias, ya sea debilitando o fortaleciendo sistemas de información, o sólo acompañando el movimiento natural del sistema de comunicación en su movimiento del presente hacia el futuro.
- 9) Todo esto será presentado a continuación en un apunte general para el caso del sistema de comunicación del jazz en la Ciudad de México.

Todo parte del diagnóstico del sistema de comunicación del Jazz en la Ciudad de México. Lo que supone la identificación de los sistemas de información que lo componen en un movimiento constructivo del pasado hacia el presente. Los principales sistemas de información presentes encontrados en la observación del sistema de comunicación del Jazz en la Ciudad de México, con los músicos al centro, como perfil nuclear de la configuración de lo público (hay otros agentes en juego, como los empresarios, los medios, los gestores culturales y los públicos), son los siguientes.-

- 1) El jazz de EE. UU. Los músicos y los demás agentes del jazz en México reproducen formas, sistemas, arreglos, genealogías, de la música jazz en los EE. UU. Variando las influencias la forma básica es el jazz de los años cincuenta y sesenta. Genealogía del pasado al presente.
- 2) Música contemporánea. En diversos grados aparecen presencias de música del caribe, música mexicana, música culta, tecno y otras formas musicales ajena a las genealogías tradicionales del jazz de los EE UU. Es una configuración emergente y que tiende a expandirse.

- 3) Música pop. El rock y la música electrónica. En particular es muy fuerte y presente a la generación básica del jazz en la ciudad, la que va entre los 25 y los 35 años. Con presencia también importante en la generación menor y mayor a ella. Genealogía y Emergencia, varias generaciones, generación actual.
- 4) Perfil profesional y emocional del músico de jazz. Formas de vida, de formación, de interpretación, de estudio, de ensamble, de mercado. Hay un estilo de vida y de cultura en los miembros de la generación básica (30 años), y las otras dos (menos de 30, más de cuarenta). Se sienten distintos a la población en general, son competentes en sus formas técnicas, muy exigentes con su desempeño, tienen aspiraciones ambiciosas en proyectos personales y grupales, se configuran como profesionales en el contexto de la figura del mercado. Los grandes forman a los menores en estos diversos patrones, que incluyen la vida personal emocional. Genealogía y Emergencia, todas las generaciones.
- 5) Generación Básica y proyecto. La generación que ha pasado de los veinte a los treinta años en los últimos diez años, es la generación del milenio. Son distintos a la generación anterior en formación académica, actitud musical, relaciones laborales, proyecto. Con muchos elementos compartidos con las anteriores, son más relajados, mejor formados, más colaborativos. Emergencia, generación actual.
- 6) Cultura musical mexicana. Referencias al jazz como música elitista, marginal, fuera de lo popular y del mercado musical con mayúsculas. Genealogía, todas las generaciones, las generaciones de públicos.
- 7) Cultura del entrenamiento mexicana. La música jazz como un segmento menor de la música cotidiana del entretenimiento. Genealogía, todas las generaciones de públicos.
- 8) Cultura del jam. Tocar en vivo con diversos componentes de ensambles, a partir de estándares. Genealogía, todas las generaciones, variantes por individuo y por historia personal.
- 9) Cultura de la improvisación. Frasear de acuerdo a una previsión, y después dejar ir la interpretación por lo que en el momento el solista o el ensamble sienten. Enacción musical. Genealogía, todas las generaciones, con variantes por individuo y por historia personal.

- 10) Cultura de la vida nocturna mexicana. Dependencia del bar, del antro, del lobby de hotel. El “hueso” como forma básica de vida profesional. Genealogía, todas las generaciones, un poco menos en la generación más reciente.
- 11) Cultura de género. El jazz es masculino, salvo las cantantes. Genealogía, todas las generaciones, son pocas las mujeres instrumentistas, compositoras y arreglistas.
- 12) Los medios de difusión se ocupan poco o nada del jazz. Genealogía. Todas las generaciones.
- 13) Los antros, los restaurantes y los bares, pagan poco, en ocasiones sólo con la cena y unas cervezas. Genealogía. Todas las generaciones.
- 14) Hay muchos festivales, lo cual permite una escena musical más amplia, diversa, y en ocasiones mejor remunerada. Emergencia, en los últimos tiempos hay más festivales, sobre todo contando los festivales fuera de la Ciudad de México, que convocan sobre todo a los músicos de CDMX.
- 15) Hay nuevos empresarios al tiempo que nuevas generaciones de músicos, esto modifica el panorama del jazz en la ciudad. Emergencia, hay nuevos empresarios, el contraste es con la ausencia casi total de ellos durante varias generaciones.

El sistema de comunicación del jazz en la Ciudad de México estaría conformado en su forma básica con los puntos 1), 4), 6), 7), 9), 10), 11), 13) y 15) de la configuración. Es decir, dependencia del jazz norteamericano, usos y costumbres de músico profesional individual que se va reproduciendo a partir de las formas de los músicos más experimentados y posicionados, viviendo el status de no ser una forma musical central en la cultura mexicana de la Ciudad de México, percibiéndose distintos por improvisar y dejar a un lado la partitura, dependiendo del hueso y las tocadas en bares, restaurantes y antros, que están en una nueva configuración en calidad y cantidad, con músicos hombres salvo excepciones. A partir de esta configuración general se pueden marcar algunas diferencias en el movimiento que va de finales del siglo XX a las primeras décadas del siglo XXI.

- 1) No sólo la música norteamericana aparece como patrón. Emergen proyectos y compositores que exploran otras arquitecturas sonoras. El componente tecno y del rock es muy fuerte.
- 2) La formación musical es mayor, músicos con estudios de licenciatura en jazz, incluso postgrados. Aparecen escuelas de música públicas y privadas con especialidades de formación en jazz.
- 3) Búsqueda de espacios alternativos a los tradicionales, para presentar su música. Como el movimiento de JazzMex, o la propuesta del Colectivo Noon. Principios de organización gremial de los jazzistas.
- 4) Aparecen mujeres que no sólo cantan, también tocan y componen.
- 5) Más lugares se interesan por presentar al jazz mexicano como música en vivo para acompañar la comida y la bebida.

Al no ser un género musical protagonista en la Ciudad, los medios de difusión se ocupan poco de su promoción. Y al mismo tiempo la multiplicación de los lugares y de los proyectos va dando una mayor presencia al movimiento que en otros momentos de la historia de las últimas décadas. La ciudad tiene más música jazz en vivo que la percibida por la colectividad urbana general. Todos los días, de lunes a domingo hay conciertos de jazz en diversos puntos de la ciudad y de la zona metropolitana conurbada. Desde una perspectiva optimista, tomando en cuenta la cantidad de conciertos en vivo, la Ciudad de México es una ciudad del jazz en este momento a la mitad de la segunda década del siglo XXI.

Algunas cosas han cambiado en las últimas décadas, como el aumento en el número de proyectos, el aumento del número de músicos en activo, el aumento del número de lugares que ofrecen jazz en vivo, el aumento en la producción de discos y álbumes en formato de CD indie y publicados en plataformas en línea, más egresados de escuelas de música especializadas en jazz, aumento en el número de festivales e invitaciones a jazzistas extranjeros. Otras configuraciones no han cambiado, como el pago a los músicos en las tocadas en bares, restaurantes

y antros, salvo excepciones. O el aumento del público en tal cantidad y calidad que permitiera una sustentabilidad mayor a los proyectos musicales y empresariales de todo tipo. La organización gremial no avanza del todo, aunque hay sub-comunidades que se van compactando para defensa y desarrollo. Los espacios recreativos no asociados a la bebida y la vida nocturna del relajo no aparecen, eso mantiene al jazz con la connotación de música en vivo para desvelados y parranderos. La gran empresa industrial de la música sigue sin interesarse en el jazz como negocio. El gran público sigue teniendo al jazz fuera de su vida.

La cultura del jazz en la ciudad de México está atada a la vida nocturna y al consumo en bares, antros y restaurantes. Los conciertos de otro tipo son escasos y casi sólo funcionan en forma gratuita. La cultura del jazz en un sentido interactivo-en activo no afecta a la cultura urbana de la ciudad. Pero por otra parte se van acumulando condiciones que sólo existen desde hace diez años o menos. La presencia masiva y extensa del jazz en vivo y por otros medios es el principal punto de la agenda por desarrollar por la comunidad de la música del infinito en CDMX. La formación de públicos es escasa, un asunto central para el crecimiento del movimiento. La organización gremial y empresarial podría ser un elemento detonador del tránsito a otra configuración musical y social-cultural del jazz en la ciudad. Los medios están lejos, el jazz no está en los primeros lugares de su agenda mediática, eso puede cambiar.

Los elementos del sistema de comunicación del jazz en la Ciudad de México centrales son el músico, la empresa y la cultura musical de los públicos. Se detectan cambios en los tres componentes. Los músicos de la generación del milenio tienen otra configuración ideológica y de actitud. Son más creativos, son más productivos, son más solidarios y participativos unos con otros. Ellos pueden ser un factor de cambio en la configuración tradicional del gremio en un sentido musical y social. Los empresarios también son un factor de cambio en la medida que se asocien y asuman su papel protagónico para la gestión, promoción y desarrollo del jazz en la ciudad. Existen empresarios particulares y experiencias

ya experimentadas en este sentido, como lo realizado por El Convite, The Jazz Place y Pizza Jazz Café. La cultura del jazz es lo más complicado de la fórmula. El público potencial ya existente no acude a las tocadas y por lo tanto no apoya el desarrollo de la empresa y el músico. Hay un público juvenil y proto hípster emergente que llena de vez en vez ciertos eventos. El primer público de referencia actual no es popular, está conformado por estratos de la clase media, tiene dinero, sale a comer en la noche, busca pasar un buen rato en un antro. Este público es clave y requiere un trato especial para consolidar su patrón de consumo y audiencia. Como sea el público es un punto clave para aprovechar lo que hoy sucede. Los medios de difusión son claves en este punto, así como la acción de profesionales especializados en gestión y promoción, que no existen por el momento más que en casos muy puntuales.

La arquitectura de una intervención en el sistema de comunicación actual supondría articular a músicos, empresarios y promotores en un movimiento homogéneo de gestión de la cultura del jazz en la ciudad. Esto supone poner en el centro de la estrategia a los públicos, por tanto la presencia de los profesionales en la promoción es clave, por el momento el elemento más flojo y menos emergente de todo el panorama. Visibilizar lo que ya existe tendría un gran impacto en la población de la ciudad. De ahí que la promoción y la difusión son operaciones estratégicas para jalar al movimiento hacia otro status.

Otros asuntos también podrían formar parte de esta gestión. La articulación de la música popular con el jazz. La evolución y diferenciación del jazz mexicano del jazz norteamericano. La ubicación del jazz en espacios alternos a los de la vida nocturna tradicional. La incorporación de la cultura del jazz a la educación formal, como cultura de colaboración, de interacción, de creación. La profesionalización del medio jazzístico en todos los niveles de producción y puesta en escena. Todo esto supone intervenir los sistemas de información vigentes y articular al sistema de comunicación actual nuevos sistemas de información, al tiempo que el propio sistema de comunicación del jazz se articula a sistemas de comunicación popular más extensos y diversos.

El trabajo de intervención sería múltiple y simultáneo. Hay condiciones para hacerlo de esa manera. Si algún punto es central para una estrategia articuladora general es la de la promoción y la gestión de la cultura del jazz entre públicos más amplios, articulando a esos públicos a formas del mercado y la cultura que en este momento les son ajena, y articulando el mundo del jazz a la vida social-cultural colectiva los habitantes de la ciudad de México. Partiendo del componente presente más potente, la clase media ilustrada o semi ilustrada, aspiracionista, alternativa o proto alternativa, de jóvenes y proto jóvenes, consumidora de la vida nocturna, que es el primer referente por reforzar y promover.

5. Ingeniería en Comunicación Social del Jazz en la Ciudad de México. Construcción de lo público a través de la comunicación.

Retomemos algunos elementos sobre la noción y concepto de lo público en forma sintética, partiendo de las figuras etimológicas y de diccionario, buscando su ubicación en el sentido común moviéndose hacia la formalización más técnica conceptual.-

- 1) Como sustantivo. Que pertenece a todos los ciudadanos de un lugar. Espectadores de cualquier acto. El tema del dominio, el espacio tiempo social en el cual se incluye lo pertinente bajo su nombre. Lo público de la nación y sus ciudadanos, lo público de club y sus miembros. El público de un acontecimiento configura su dominio, los que lo percibieron son el público del acontecimiento, los que lo verán son el público del evento, los que deben percibirlo, efecto de dominio, son el público del asunto.
- 2) Como adjetivo. Que no es privado, en parte o completamente. Algo que es del dominio de todos. Algo conocido por todos. Calificación de pertinencia de asuntos, objetos, referentes, para los integrantes del dominio prescrito. Es asunto público para una nación, la promulgación de leyes en las cámaras legislativas. Es asunto público de un club la decisión de cuánto subirán las cuotas este año.

3) Como verbo. Hacer público, publicar, hacer saber a todos. Confiscar para uso público, de todos. Hacer un espectáculo. Publicar para hacer público a una audiencia algún asunto. Publicar para cumplir con el mandato de hacer público a una audiencia que es el público de ese asunto por ley.

Una síntesis del enfoque de comunicación e Ingeniería en Comunicación Social de este tema podría ser como sigue.-

1) Como sustantivo. Existe una agenda en la Ciudad de México sobre diversos temas que implican el concepto de lo público en tanto pertinente para todos los ciudadanos. El jazz forma parte de esa agenda en una forma que puede calificarse de secundaria. La Ciudad de México no es una ciudad del Jazz en sentido estricto. El sistema de comunicación de la Ciudad de México no incluye al jazz como un elemento de configuración sustantivo, como sistema de información dominante, hegemónico o emergente.

- En lo que respecta a la música como sistema de información social para la ciudad, el asunto está por explorarse a fondo, todo parece indicar que es más importante de lo que parece. Y de nuevo el jazz no forma parte importante de esa configuración en este momento.
- El jazz tiene su propio público, pequeño, que en número puede ser identificado como la audiencia de Horizonte, la estación de jazz del IMER, y los asistentes a los cerca de cincuenta lugares que ofrecen jazz en conjunto todos los días de la semana, todo el año.
- Este factor de los lugares es clave, el público del jazz no puede considerarse mucho más grande hoy que el de hace una década o más atrás. Y por otra parte la forma como se integra a la agenda del entretenimiento y la cultura es emergente, su presencia está en crecimiento.
- El diagnóstico de la situación es que comparado el jazz como configuración de lo público hoy respecto a su trayectoria en sus setenta años de vida en la ciudad, quizás sólo la época de las Big Band de los cuarenta y los cincuenta podría compararse con el momento actual, en la dimensión de su presencia social. Pero

el jazz entonces era parte de la música popular, hoy no lo es, su presencia tiene una connotación de clase ilustrada. El jazz es una configuración pequeña en el gusto popular en comparación al Reguetón o la música de banda.

- La propuesta de intervención en ese sentido sería que el Jazz no será popular como el Reguetón, no por ahora, pero puede ser más importante de lo que es hoy para cierta clase ilustrada consumidora de la vida nocturna y del espacio cultural del entretenimiento de élite que lo ocupa como asunto público.

2) Como Adjetivo. El jazz como asunto público sólo es pertinente para un grupo con la connotación de clase ilustrada. Para esta clase ocupa un lugar en su agenda en el estrato de la diversión y el entretenimiento.

- En este sentido, la presencia del jazz en esta clase como opción para el entretenimiento es algo posible. Es posible mover de status el sistema de información jazz dentro de la configuración del sistema de información entretenimiento. Es posible hacer del jazz algo más público para esta clase en la cual ya ocupa un lugar.

- En este sentido, también podría hacerse algo para hacer público el jazz en otras clases sociales y acercarlo al gusto popular.

- El jazz como asunto público puede entonces posicionarse más en la clase en la que ya tiene un lugar, y puede hacerse público en las clases en donde no tiene un lugar.

3) Como verbo. Aquí el tema es por completo de acción, de Ingeniería, de estrategia. Las acciones actuales de publicación del jazz en la Ciudad de México están ubicadas en los agentes de la administración cultural oficial, la empresa privada y los medios de difusión. Todos estos agentes pueden hacer más por publicar al jazz.

- La administración cultural. La presencia del jazz en las agendas de los eventos públicos del sector cultural de la administración pública del gobierno federal, de la ciudad y de las delegaciones, puede ser más intensa y extensa. Esto implica la gestión de algún tipo de agente en este sentido. Ese agente es un profesional de la gestión socio-cultural contratado por los músicos y la empresa de la música. Eso puede suceder. La situación actual no es muy distinta hoy de época anteriores en el sentido de la gestión socio cultural, pero puede cambiar.

- La empresa privada. Está configurada por diversos agentes, de los cuales los lugares en donde se hacen las tocadas son los principales, los bares, cafés y restaurantes. Pero también está la empresa detrás del fenómeno musical en un sentido industrial y comercial. Todos estos actores que ven al jazz como un negocio lo pueden incrementar publicando más lo que el jazz es y lo que puede hacerte como persona, la experiencia estética. El asunto aquí es de empresa, de negocio. Por el momento el negocio de la música no está en el jazz, pero la música en vivo en la ciudad tiene una cuota significativa de jazz en este momento, como nunca, y eso es una oportunidad para incrementar el negocio. Y por tanto el volumen del público, y la gestión de la experiencia estética.

- Los medios de difusión. Ellos también son un tipo de empresa, pero también un factor de mediación. Los que existen a favor del jazz son pocos, y los espacios en medios para el jazz en general son muy pocos. No perciben estas empresas a este tipo de música como algo que favorezca sus finanzas o que interese al público de la música y del entretenimiento en un sentido más popular. Pero sus acciones pueden incrementarse en diversos sentidos a favor de este tipo de música si percibieran al jazz como algo más que sólo un producto mercantil, o como un producto mercantil más allá de lo que perciben hoy día, incluyendo a la experiencia estética como atractor de audiencia y de público consumidor..

- En todos los casos se necesita una matriz de gestión, un modelo de operación social que impacte al actual y se diversifique en opciones alternativas y simultáneas. Eso implica una organización más compleja y compacta del dominio público del jazz más directamente beneficiado con su impulso hacia la cultura y vida de la ciudad, los músicos, los agentes del sector público y privado, los medios comprometidos.

Todo el asunto pasa por una configuración y una intención. La configuración es que la forma música del jazz tiene elementos componentes de una alta articulación. No hay forma musical actual que tenga más fusiones y relaciones con otras formas musicales. El jazz es articulador, una forma musical cargada de la matriz de comunicación. Por otra parte el proceso y la ejecución del jazz promueven la interacción, la empatía, la creatividad. El jam y la improvisación son

parte del sistema de comunicación jazz, y aporta a los músicos y a sus públicos una experiencia que otras formas musicales no alcanzan, la experiencia estética. La situación del jazz es fluida, actual, enactiva, cualidades propias de la vida contemporánea. Esta configuración de articulación, colaboración, fluidez, dotan al jazz de características que lo potencian como una tecnología social muy altamente calificada para intervenir y modificar a la vida social en sus patrones más rígidos, conservadores, de incomunicación. De aquí nace la intención de un proyecto de Ingeniería en Comunicación Social, entendiendo al jazz como una tecnología social poderosa para reconfiguración social. El tema es cómo esta tecnología se pone en acción en la complicidad y acuerdo de diversos agentes que ya forman parte de ese dominio público del jazz, músicos, empresarios, administradores públicos, medios, gestores socio-culturales, para intervenir a la vida social con un efecto de aumento en la articulación, la colaboración, la empatía, la creatividad. El jazz puede promover más ciudadanía que otras tecnologías sociales. Este es el punto de partida, del diagnóstico general sobre las tecnologías sociales que están en juego en la vida de la Ciudad de México, como la religión, la escuela, la familia, el deporte, la música es un muy poderoso recurso para tejer el mundo, y el jazz es entre todos los fenómenos musicales el más plástico, tiene todo lo que otros géneros tienen y además tiene la matriz de la creatividad y la colaboración situacional, la comunicación en forma lúdica, energética, entusiasta, la experiencia estética.

Otras formas musicales pueden ser percibidas también como tecnologías sociales, otras prácticas sociales pueden ser percibidas también de esa forma. Aquí el asunto es que el jazz en la Ciudad de México está reuniendo una masa crítica con una generación de creadores, intérpretes y ejecutantes, que tienen elementos de configuración en su matriz pública cargados de solidaridad, colaboración, complejidad, articulación, emergencia. Esta circunstancia coincide con una nueva generación de empresarios con cualidades similares, y algunos agentes de los otros sectores convergentes con estos impulsos de creación social. Todo ello presenta al movimiento actual del jazz en la Ciudad de México como una oportunidad de cambio en la vida social urbana. Hasta aquí se presentó un pequeño apunte sobre lo que esta escena muestra y las posibilidades que se

presentan a partir de ella. El jazz nos ha hecho mejores personas, el jazz nos hace mejores personas, el jazz nos puede hacer mejores personas. Un ámbito del dominio público puede impactar a otros ámbitos hasta generar con acciones de publicación, nuevos públicos, nuevos dominios de lo público, más interactivos, colaborativos, empáticos, creativos, alegres. El jazz es una matriz tecnológica de comunicación cargada de posibilidades civilizatorias.

Ahora veamos el proceso de trabajo con un énfasis mayor en la perspectiva estratégica. Todo lo presentado hasta aquí adquirirá una mayor claridad en tanto se vayan presentando los elementos metodológicos de la Ingeniería en Comunicación Social bajo la figura de lo estratégico. El proyecto de trabajo del Jazz en la Ciudad de México sería impensable sin esta perspectiva.

6. Ingeniería en Comunicación Social y Nueva Teoría de la Estrategia. Acompañar, Intervenir y/o Estrategar.

En la Ingeniería en Comunicación Social el punto de acción posterior al diagnóstico es la síntesis del modelo de operación social. Esa síntesis puede ser construida por un experto procesando información, que después puede actuar de forma técnica sobre el dominio público por afectar. En esa actuación las tecnologías de información que gestionan el cambio o la reproducción son intervenidas por ese experto en forma ecosistémica, o son enactivadas por ese experto entre los actores sociales del dominio diagnosticado. El momento de acción del experto es distinto si sólo actúa ecosistémicamente, en forma de promotor de la enacción, o si desde el principio, desde el diagnóstico trabaja en forma enactiva. En las tres estrategias de acción aparecen diversas formas del estrategar, de menos a más sociales y participativas. Las tres opciones se desarrollan bajo la misma lógica de Ingeniería en Comunicación Social, pero la estrategia es distinta. ¿Cómo es esto? A continuación un apunte que ensaya la identificación de las diferencias.-

1) Estrategia de Ingeniería en Comunicación Social sólo Ecosistémica. Intervenir. Aquí todo el trabajo del ingeniero depende de su capacidad de observar, registrar lo observado, sistematizar, analizar, sintetizar un diagnóstico, y a partir de ello armar un plan de acción en donde las operaciones de ingeniería del cambio o la reproducción son seleccionadas y aplicadas por el ingeniero bajo una perspectiva de observación del efecto causado, evaluando la ejecución y el resultado para volver o seguir intentando un efecto deseado. El ingeniero actúa bajo la figura de un sujeto que estudia un caso, diagnostica lo que está pasando, infiere las causas de la situación, y selecciona los elementos de articulación social que pueden ser afectados por su acción, obteniendo como efecto un cambio o la reproducción de la situación. Aquí la estrategia es por completo externa al sistema social bajo observación y acción, el ingeniero estudia, actúa y evalúa por su cuenta, conduce las operaciones que afectarán al sistema según una intención de intervenir e impactar.

- Ejemplo. El ingeniero diagnostica lo que sucede en el caso del jazz en la Ciudad de México. A partir de ello reconoce que el asunto principal de la situación actual es el público, dado que hay proyectos, músicos, y lugares, en buen número. Sintetiza como solución al problema de la poca presencia del jazz en el sentido común de la población la gestión del posicionamiento del fenómeno en un público primario y uno secundario. El primario es el sector social que ya acude a los antros en este momento, pero podría acudir en mayor número y en más ocasiones. En este punto se trata de que le llegue más información a ese primer tipo de público mediante la difusión y la publicidad por diversos medios, al tiempo que se gestiona una capacitación a los antros para que el perfil del público base obtenido por una encuesta se articule más con la oferta del jazz en la ciudad. Por otra parte también hay una campaña, que en principio parte del servicio de redes sociales, para convocar a otros públicos. Se completa la campaña con radio y televisión. Esta campaña se mide en resultados de exposición y asistencia a los antros y eventos jazzísticos. En un segundo curso de acciones se fomenta la formación de especialistas en gestión socio-cultural para fungir como mediadores entre los músicos y los otros agentes. Se trata de que cada grupo o proyecto tenga un mediador para promover su trabajo. A mediano plazo se evalúa y se ajusta el programa. En todas estas operaciones el ingeniero está actuando sobre la

situación desde afuera hacia adentro. Es una forma ortodoxa de operar de la mercadotecnia como Ingeniería en Comunicación Social. El proyecto se ofrece a las asociaciones y empresas de jazz ya existentes, tanto de músicos como de antros, también medios y aparato público.

2) Estrategia de Ingeniería en Comunicación Social Mixta. Acompañar. En esta línea estratégica el ingeniero interactúa con las competencias estratégicas de los actores involucrados en el dominio correspondiente al sistema de comunicación bajo observación. En un primer momento el ingeniero procede con una intención y perspectiva similar a la estrategia número uno. La diferencia aparece cuando se mueve del diagnóstico hacia la síntesis de acciones de intervención. El modelo de operación social es sintetizado de forma similar a la línea estratégica uno, con una gran diferencia, la participación de los actores sociales en la lectura y diagnóstico. Es decir, el ingeniero sintetiza el modelo de operación social, pero al mismo tiempo problematiza junto con los actores sociales. En este doble movimiento va presentando el modelo de operación social y las líneas de acción que de él derivan según su visión experta, pero lo hace como una línea discursiva más entre otras, en el diálogo con los actores sociales. Se trata de explicitar hasta donde es posible el modelo de operación social que los actores mismos portan y explicitan en forma comunicometodológica. Ese modelo, que tendrá variantes según las condiciones subjetivas de los actores, se toma como el objeto a intervenir en los diálogos entre ingeniero y actores. El ingeniero busca afectar al modelo de operación social comunicometodológico, el de los actores, con el modelo de operación social del ingeniero, el comunicónomico. A partir de ahí lo que sucede en el segundo gran momento de operación de Ingeniería en Comunicación Social depende en la mayor parte de lo que los actores sociales mismo pretendan y visualicen. El ingeniero sólo ensaya enriquecer lo que los actores perciben y pretenden.

- Ejemplo. En caso del jazz en la Ciudad de México, el ingeniero inicia con una exploración para construir una cartografía del espacio del jazz en la ciudad. En esa cartografía se ubican los actores, las acciones y los objetos de la acción. Este trabajo etnográfico de observación y registro se complementa con entrevistas, el diagnóstico de la situación se culmina con la síntesis del modelo de operación

social. En tanto la interacción con los actores va de menos a más, hasta construir patrones de relación amistosa y profesional. El ingeniero va interviniendo la visión de la situación de los actores con la visión que el método le proporciona. El diálogo entre actores e ingeniero va moviendo el escenario y la acción de manera tal que el ingeniero afecta ciertas formas de percibir y de actuar. Los actores sociales van siendo afectados poco a poco por la presencia del ingeniero, el movimiento natural se altera en ciertos puntos, los actores sociales directos del jazz en la ciudad tienen la iniciativa y la perspectiva, sólo tocada en ciertos puntos y ciertos momentos por el ingeniero.

3) Estrategia de Ingeniería en Comunicación Social Autogestiva. Servir. El estrategar es una condición que emerge de la necesidad de interacción con el medio. En un sentido individual aparece cuando la información sobre el medio y su complejidad organizada se asocian con la acción y la relación interactiva con ese medio. En este escenario el ingeniero es parte de ese medio con el cual los actores sociales interactúan. El ingeniero se asume como un catalizador de organización y relación interactiva entre el medio y los actores sociales de un dominio específico de lo social. El asunto adquiere su dimensión más compleja cuando el sistema de comunicación pasa de un nivel de organización e interacción a otro, mejorando su configuración de energía y de eficiencia interactiva, al tiempo que sus competencias de modificación de esa interacción y del desarrollo mismo del medio en el cual se desarrolla. Eso sucede sin la intervención del ingeniero, pero también puede suceder con la intervención del ingeniero. En este caso no hay configuración ecosistémica de intervención buscando un movimiento del sistema según la voluntad y la inteligencia del agente de la ingeniería. Lo que sucede es que el ingeniero se pone al servicio del sistema para empoderarlo en su capacidad de estrategar, de generar por sí mismo una percepción distinta superior, y un movimiento de interacción y desarrollo con el medio de orden ecológico superior. El conocimiento y la acción del ingeniero sólo se aplican para empoderar al sistema de comunicación en sus competencias de estrategar. Esto lo logra ayudando a mejorar o por lo menos recuperar la memoria y la imaginación creativa. Esto se realiza en un ambiente de interacción constructiva, del cual existe alguna matriz que puede enriquecerse, explicitarse, promoverse, la matriz de

comunicación constructiva, como competencia cognitiva estructural social. El ingeniero detecta esa matriz, y a partir de ella promueve la gestión de la memoria y la imaginación interactivas. De ese proceso emerge un sistema de comunicación enriquecido a partir de sí mismo y en la relación cognitiva más intensa con el medio, y aparece la figura del estratagar, el sistema sabe qué hacer, o lo supone, actúa, y toda la configuración ecológica de la cual forma parte se complejiza y reordena.

- Ejemplo. En el caso del jazz en la Ciudad de México el ingeniero se mueve en principio como un agente de percepción especial sobre las interacciones y sobre la percepción y la memoria interactivas de los diversos actores sociales, como los músicos, los empresarios, los mediadores, los administradores públicos. Entre ellos existe una matriz de comunicación que une al sistema de comunicación social. Al conocer esta matriz el ingeniero procede a fomentarla, enriquecerla, intensificarla. El sistema de comunicación construido en forma histórica por los diversos actores entra en una etapa reflexiva reconstructiva. Los propios actores van percibiendo de lo que son capaces, van recordando en grupos y en colectivos lo que les antecede y les puede ayudar a mejor operar en el presente, también opera un dispositivo de búsqueda de nueva información y de nuevos patrones de interacción. De esta matriz operativa surgen competencias del estratagar que estaban disminuidas o genéticamente subdesarrolladas. El propio sistema de comunicación se mueve en su matriz de interacciones enriquecida y percibe, conversa y reconfigura el escenario y la guía dramática de sus acciones. El ingeniero sólo ayudó a que eso sucediera, no es portador ni ejecutor de otra acción diversa a empoderar la matriz y la capacidad de comunicación. Los diversos actores poco a poco van conversando más, interactuando más, y construyendo mundos posibles. Surgen niveles de organización inéditos, proyectos comunes. Acontecen eventos inéditos como el día del jazz, colectivos independientes en la forma de pequeñas empresas, asociaciones productoras entre músicos y empresarios para festivales, edición de discos, de libros. Los medios más curiosos promueven a músicos y empresarios, el público se entera y simpatiza con el movimiento. Toda la ecología del jazz se enriquece. El ingeniero aquí no es un protagonista de la acción del cambio, es un agente al servicio de los protagonistas de la acción del cambio, los propios actores del nicho social en atención.

7. El programa Metodológico de la Ingeniería en Comunicación Social, las Estrategias de Comunicación, y el Estrategar.

El programa metodológico de la Ingeniería en Comunicación Social parte en general de un diagnóstico, para después actuar en consecuencia para reforzar o modificar el modelo de operación social del sistema de comunicación bajo observación y acción para el cambio. La metodología del diagnóstico es una si el ingeniero social interviene en el sistema de comunicación desde fuera del sistema, y es otra si lo hace desde dentro. En ambas figuras la estrategia de acción es distinta, las tecnologías de comunicación social operan al máximo en todos los momentos en la segunda, en la primera sólo lo harán hasta la fase de intervención en un segundo momento. En el proyecto del jazz en la Ciudad de México se aplican los tres casos de Ingeniería en Comunicación Social presentados en el punto anterior. El mayor rendimiento se da en la estrategia mixta, la primera estrategia requiere de más tiempo y recursos y está en movimiento, y la tercera es difícil de evaluar, toca operar y esperar. Veamos con un poco más de detalle las operaciones tecnológicas de las tres estrategias.

1) Estrategia de Ingeniería en Comunicación Social sólo Ecosistémica. Intervenir. El programa metodológico de esta primera estrategia es simple, diagnosticar tensiones y sintetizar desarrollos posibles de esas tensiones. Para ello supone primero la figura del diagnóstico, la cual se centra en dos configuraciones técnicas, la etnografía y la cartografía historiográfica. Digamos que en sentido general se trabaja sobre una cartografía etnográfica, que después se reconstruye en su trayectoria historiográfica, y que se construye en un tercer momento como prospectiva. Este proceso se basa en la figura de los tres presentes, el presente del presente, el presente del pasado y el presente del futuro. La unidad de trabajo es la acción, las cartografías son construidas en principio como un mapa de acciones de los actores del dominio en observación, que se realizan en algún momento con cierta duración, en cierto lugar. A partir de esta construcción se identifican las acciones que transcurren en el tiempo sin contratiempo, y aquellas que si tienen algún problema en su reproducción, esto se

proyecta hacia el futuro. En este punto el diagnóstico se convierte en prospectiva. El ingeniero de acuerdo a un marco de referencia de lo deseable y pertinente para el sistema de comunicación, la figura de los tres presentes, decide cuáles cursos de acción serán reforzados, cuáles serán debilitados, y cuales sólo serán acompañados, los sistemas de información en juego. Todo esto lo hace el ingeniero por su cuenta como un sujeto casi único de la acción de la Ingeniería en Comunicación Social en juego.

- Ejemplo. En el caso del jazz en la Ciudad de México. El ingeniero identifica los sistemas de información del jazz, tomando como base a los actores básicos del dominio, los músicos, los empresarios, los administradores públicos, los mediadores, los públicos. Al identificar los marcos de acción presentes fundamentales, queda hecho el primer momento del diagnóstico. En un segundo momento se configuran las trayectorias y las tendencias de esos marcos de acción prescritos como sistemas de información, el movimiento del pasado hacia el presente, y del presente hacia el futuro. Los presentes de los tres momentos son construidos, los sistemas de comunicación correspondientes. De ahí se identifica los marcos de acción sustantivos para promover al sistema de comunicación en cierto sentido hacia el futuro. El público es la base, y la interacción entre músicos y empresarios es la llave del futuro. Se identifica un actor especial para articular a todo el sistema de comunicación en forma más eficiente, un mediador que tiene funciones de gestor del fenómeno socio cultural del jazz en la ciudad. El centro de la estrategia hacia el futuro es doble, por una parte el mejor aprovechamiento de los medios de difusión- comunicación a la mano, y por otro la formación y la incorporación de un profesional de la mediación especializado en la escena del jazz, articulador de músicos, empresarios, medios tradicionales y nuevos medios, y públicos.

2) Estrategia de Ingeniería en Comunicación Social Mixta. Acompañar. Además de las operaciones técnicas anteriores, de la estrategia general uno, aquí se agrega la interacción del ingeniero con los actores sociales. El ingeniero sintetiza un modelo de operación social, la figura del sistema de comunicación de los tres presentes, y reconoce los modelos de operación social que acontecen en la percepción y el imaginario de los diversos actores. Cuando el proceso pasa de

diagnóstico a síntesis de mundos posibles, la acción del ingeniero se combina e integra a las acciones de los actores del dominio. El ingeniero trata de filtrar en esos diversos mundos perceptivos de los actores el modelo de trabajo que él ha sintetizado. Esta interacción es el corazón de esta segunda estrategia. En la medida que el programa de acción de ingeniero se va combinando con los programas de acción de los actores, esta segunda estrategia es exitosa.

- Ejemplo. En el caso del jazz en la Ciudad de México, el ingeniero identifica el modelo de operación social, el paquete de sistemas de información básico que configura la vida del jazz en la ciudad. En ese punto diagnostica que hace falta mayor articulación entre los diversos actores, y un agente especializado puede ser la solución. Inicia entonces la difusión de esta idea, en conversaciones de todo tipo con los diversos actores particulares. Fomenta hasta donde le es posible el fortalecimiento de la comunicación horizontal entre los diversos actores básicos del dominio, para tener un mayor impacto en el público, que el punto central del diagnóstico. Con más público la vida social cultural económica del dominio crece, se enriquece, progresá. La fase central de esta estrategia son las diversas conversaciones en donde la semilla de la comunicación horizontal y la necesidad de mediadores especializados, o del desarrollo especializado de la mediación, se va integrando a lo que piensan, perciben e imaginan los músicos, los empresarios y los otros agentes de dominio.

3) Estrategia de Ingeniería en Comunicación Social Autogestiva. Servir. Aquí el ingeniero no tiene un proyecto de trabajo metodológico como sujeto que actúa sobre un objeto, sino un proyecto metodológico en donde el ingeniero actúa como un sujeto interactuando con diversos sujetos, en donde lo importante es la interacción promovida entre los otros sujetos, los miembros del dominio que se está atendiendo. La operación técnica básica es toda de interacción, el ingeniero interactúa con los actores del sistema de comunicación, para promover la interacción entre ellos. Un modelo metodológico general de gestión para la autogestión. De la interacción entre los actores emergen las diversas opciones constructivas, a partir de su empoderamiento como sujetos de información y comunicación. Es decir, el ingeniero es un gestor de cultura de información y de cultura de comunicación. Logrado su objetivo, que es el incremento, la intensidad,

el mayor metabolismo, de estas culturas en los sujetos del dominio, el ingeniero habrá realizado con éxito la tercera estrategia. En un sentido sintético el ingeniero es un gestor del estrategar en los actores sociales del dominio que está atendiendo.

- Ejemplo. En el caso del jazz en la Ciudad de México. El ingeniero en un primer momento tiene una participación como observador en el medio del jazz. Adquiere una personalidad de participante, se construye como un interlocutor legítimo de la comunidad de comunicación del jazz en la Ciudad de México. La construcción de su presencia bajo la figura de gestor socio-cultural o del comunicador especializado puede ser útil para esta situación. A partir de ahí se verifica el segundo momento de la estrategia, interactuar con los actores del dominio, los involucrados en el jazz en la Ciudad de México, músicos, empresarios, administradores de la cultura, periodistas, y con ello ir profundizando en las diversas problemáticas que ellos perciben e imaginan. En ese movimiento va promoviendo la interacción entre ellos. Esta segunda fase de la estrategia tiene una duración indefinida. El logro de la estrategia supone ir aportando elementos de redefinición y poder en la cultura de información y la cultura de comunicación de los actores del dominio, en el sentido de fomentar las competencias del estrategar que están presentes. En un tercer momento el ingeniero es un actor más de la situación, conversando, interactuando, para promover y apoyar proyectos y escenarios de mayor riqueza constructiva.

Como puede apreciarse las figuras técnicas de la estrategia de comunicación en las tres configuraciones son distintas y complementarias. El gradiente se mueve desde una acción ecosistémica hasta una gestión de interacción intrasistémica. Cada estrategia tiene la necesidad de recursos tecnológicos para operar. El catálogo de recursos de tecnologías de comunicación va de tecnologías de comunicación información, a tecnologías de comunicación interacción, pasando por tecnologías de comunicación gestión.

8. El caso del Jazz en la Ciudad de México. Actores, interacciones, comunicar y estrategia. Comunicación y Estrategia en la gestión del cambio social.

Todo el proceso de acción en Ingeniería en Comunicación Social en el caso del jazz en la Ciudad de México inicia con los actores, los músicos, los empresarios, los administradores públicos, los públicos, los mediadores, los educadores. La Ingeniería en Comunicación Social pone al centro de su proceso metodológico a la acción, una acción que es ejecutada por un actor, que la realiza en algún momento con cierta duración, en algún lugar. Todo inicia con la acción. La matriz etnográfica que inicia todo proceso de ingeniería se enfoca en las acciones, entendiendo que son ellas las que construyen o transforman la vida social. Si esas acciones se llevan a cabo de la misma forma y con el mismo efecto una y otra vez durante un largo tiempo, la ingeniería se pregunta por qué, qué es lo que está pasando para que algo así tenga una continuidad tal. Y si sucede lo contrario, que las acciones cambian, se modifican en cortos plazos, la ingeniería también se pregunta qué está pasando. El mundo social se mueve por las acciones de sus actores, si no cambian, algo las está blindando, si cambian pronto es que son muy susceptibles al contacto con lo extraño. La acción que se mantiene en ejecución y sentido de la misma forma está siendo protegida por algo, con alguna coartada presente o proveniente del pasado, y eso es relevante. Y si cambia en el corto plazo es posible pensar que mantenerla no es relevante para la configuración sistémica, o que el sistema no supo protegerla si era importante. Este es el tema básico de la ingeniería social observar en el tiempo cómo se realizan las acciones para evaluar su consistencia o volatilidad, y aprovechar lo detectado para intervenir o acompañar. Y es por ello que el primer producto de la observación metodológica es la matriz etnográfica de acciones, actores, lugares, momentos, sentidos.

De esta forma la pregunta por la matriz etnográfica del jazz en la Ciudad de México lo primero que atiende es al reconocimiento de las acciones y los actores que le dan consistencia energética y formal al dominio observado, al sistema de comunicación correspondiente. En este sentido las acciones que están al centro

están asociadas a la música, al hacer música, a tocar música de jazz. Por ello los músicos están al centro, en forma relacional está el público que le da sustentabilidad a la vida de la acción musical de los músicos, en forma básica los lugares en donde esto sucede, los escenarios y los tiempos de contacto entre músicos y públicos, y en forma estratégica fundamental las mediaciones que permiten la articulación entre músicos, lugares y públicos. Es importante la figura de los empresarios, los públicos, los privados y los sociales. Ellos son los que proveen los escenarios para el encuentro entre músicos y público, y reciben a cambio prestigio administrativo, en el caso de los sectores culturales subsidiados de la administración pública, o dinero y ganancia económica, en el caso de los dueños de bares, restaurantes y antros. Estos son los tres actores centrales de la ecuación del jazz en la Ciudad de México, músicos, públicos, y empresarios. En forma complementaria estratégica aparecen los otros actores, como los medios de difusión, la industria de la música, las escuelas de música, y otros actores de orden complementario técnico, como los ingenieros de sonido, los iluminadores, meseros, y así diciendo. La cantidad de empleos que el sistema de comunicación social del jazz puede proveer es grande, y podría ser más grande aún. Todo depende de ese triángulo inicial de músicos, empresarios y públicos. Construir la matriz de acciones que los liga es la primera tarea de la Ingeniería en Comunicación Social, la etnografía permite una percepción general de la situación para el diagnóstico y para la acción de intervención.

En el primer tipo de estrategia, la ecosistémica, el diagnóstico muestra que la relación entre estos tres actores principales tiene problemas. Los músicos tienen mala imagen de los empresarios, los empresarios no se interesan en particular por este tipo de música, los públicos tampoco están interesados. El resultado es que el corazón del asunto, la música, tiene problemas de sustentabilidad material, los músicos batallan para bien vivir del jazz. En el momento presente del presente existen muchos proyectos y músicos articulados, en particular un grupo de más de cincuenta músicos de la generación de alrededor de treinta años. Ellos están conectados en una forma que es inédita en las generaciones anteriores, y constituyen el centro de los actores musicales de la escena actual. Este es un fenómeno en sí mismo digno de ser estudiado, han llenado de oferta musical de

gran calidad a los alrededor de cincuenta lugares que ofrecen música jazz a lo largo de la semana-mes. Los lugares han ido abriendo sus puertas al jazz en parte por la presión de la buena oferta musical, pero sobre todo por la respuesta del público consumidor de vida nocturna que acepta esta oferta de buen grado. La situación es desigual, no pasan de diez los lugares que ofrecen varios conciertos a la semana, los que están en el centro de la articulación músicos-públicos. Y de esos diez sólo a menos de cinco les interesa en particular promover al jazz además de su oferta alcohólica y gastronómica. Así que por el lado de los empresarios hay mucho por trabajar. Por parte de los músicos se puede aprovechar esta unión generacional inédita en número y calidad. El escenario de intervención queda así, se requiere mayor y mejor articulación entre empresarios de bares, restaurantes y antros con los músicos.

Lo que el ingeniero detecta es que esa articulación básica se puede lograr por una doble configuración, que los actores directos busquen nuevas y mejores formas de asociación, y/o que aparezca un nuevo actor que tenga la función especializada de fomentar esa articulación. En este punto aparece la formación de ese perfil profesional, el cual puede salir de las escuelas de jazz, o de escuelas de comunicación o de gestión socio-cultural. La estrategia del primer tipo tiene este resultado como propuesta puntual, sumada a la del mejor aprovechamiento de los viejos y los nuevos medios de comunicación-difusión.

En el segundo tipo de estrategia la interacción entre el punto de vista del ingeniero como experto, con su programa metodológico y de acción, se articula con el punto de vista de los actores, con su programa de vida y de desarrollo dentro del sistema de comunicación del jazz en la Ciudad de México. Aquí la acción vuelve a estar en el centro, pero ahora no sólo como objeto de observación, o como recurso de intervención, sino como situación de interacción situacional. Hecho el diagnóstico el ingeniero busca presentar su lectura y propuesta a los actores básicos del dominio, los músicos y los empresarios, quedan relegados los públicos, que se configuran en este sentido en el objeto de la acción interactiva entre ingeniero-músicos-empresarios, aunque también puede haber formas de

acción-interacción que involucren a los públicos, a través de cierto tipo de periodismo cultural especializado, o mediante formación de clubes y asociaciones. De este diálogo surgirán opciones de desarrollo a partir de los diagnósticos particulares de grupos y subgrupos de actores, en contacto y relación con el ingeniero y su discurso. El ingeniero no tiene dominio de la situación como en la primera estrategia general, sólo un dominio particular, el de su prestigio y empatía con los actores básicos. El resultado de esta segunda estrategia es una serie de propuestas que pueden coincidir en forma parcial con las de los diversos actores. El ingeniero busca que su lectura pase a formar parte de la visión de la situación por parte de los actores. De esta forma el ingeniero refuerza todo aquello que desde su punto de vista apunta hacia una mejor y mayor comunicación horizontal entre los actores músicos-empresarios, promoviendo su lectura profesional especializada y alimentándose de la lectura de ellos. El resultado parece presentar un impacto no definitivo por parte de la lectura del ingeniero en los actores básicos, pero si el curso de su presencia y un curso de articulación con las visiones locales de la situación.

La tercera forma general estratégica está por completo cargada de interacción situacional, los únicos diagnósticos sobre el futuro del sistema de comunicación del jazz en la Ciudad de México que operan son los realizados por los actores básicos, el ingeniero sólo es un gestor de cultura de información y de comunicación. Se trata entonces que el ingeniero realice un buen diagnóstico de la matriz de interacción entre los actores. Aquí se quedan incluidos los públicos y todos los otros actores complementarios. El asunto aquí es que la acción no es un objeto como en diagnóstico de la primera estrategia general, es el elemento básico de todo el proceso en un sentido energético. Se promueve la acción interactiva para que de ella surjan mejores diagnósticos por parte de los actores. En la medida que la interacción aumenta en calidad y situación reflexiva, aparecerán proyectos, propuestas, que involucran a más actores en forma participativa. Aquí se trataría que además de asuntos elementales a la percepción de los actores básicos, como honorarios, trato profesional, perfil laboral y asuntos similares, también aparecieran todo tipo de asuntos y temas del contexto de la vida urbana de la Ciudad de México. Esto en una matriz de vínculos y compromisos entre todos los

actores básicos promueve un escenario en donde suceden más cosas y los actores sienten, perciben y entienden más cosas. El perfil último de este proceso de comunicación es la formación de una comunidad que tenga un potente componente del estrategar en forma colectiva. Competencias para percibir, reaccionar, actuar, imaginar, prever, actualizar, explorar, construir, en forma colectiva, enriqueciendo de esta forma a la vida urbana toda, a la calidad de vida urbana de la Ciudad de México.

En todas estas estrategias generales hay un implícito de referencia general que las implica a las tres, el jazz es una tecnología de comunicación social en sí misma muy poderosa. Todos los que entran en contacto con ella se ven llevados a otro nivel de relación con la vida. El jazz con sus componentes de promoción de la interacción, la empatía, la creatividad interactiva situacional, conforma un cómo vivir que se traduce en un cómo mejor vivir. El jazz es una tecnología de comunicación social, de ahí que puede servir como instrumento para la transformación social de la vida urbana en la Ciudad de México.

Apuntes Finales

El jazz en la Ciudad de México ha vivido a lo largo del siglo veintiuno una emergencia histórica, hasta llegar a un apogeo en esta segunda década. En apariencia no hubo un acuerdo para que esto sucediera, un plan de acción concertado por una comunidad de práctica y sentido. De ahí que sea fascinante observar lo acontecido para desentrañar lo que pasó. Masa crítica podría ser la imagen sintética. Por una parte muchos músicos interesados en esta forma musical, con muchos proyectos, de diversas generaciones, sobre todo la que hoy está alrededor de los treinta años. Por otra parte una coincidencia empresarial en asociar al jazz con las formas también emergentes de la vida nocturna urbana, el espacio para los músicos se abrió en ese movimiento que ha articulado empresa y consumidores de lo cool, como forma de entretenimiento y excitación suave. Y por último la aparición de un público que no es jazzista pero asimila el concepto de lo cool a esta expresión musical, la cultura de los millenials y hípsters llevando el consumo a un nivel sofisticado, aún en lo barato, en donde el jazz tiene una mejor ubicación que la música para bailar mientras bebes y cortejas, o el estridentismo del rock para gritar y agitarte en la emoción del impulso enérgico, o la placidez casi aburrida del comer y conversar con el tono azucarado del pop. De este coctel generacional surge la escena actual, sin intención o gestión especiales. La pregunta es ¿hasta cuándo durará esto? No es claro si estamos ante un fenómeno asociado a la moda que pasará o ante algo que rebasa la coyuntura hacia un nuevo status de la vida del entretenimiento nocturno, que es la clave de todo el fenómeno. El punto es que al movimiento natural se le puede dar una mano en este momento, digamos durante el tiempo que esta década termina. Si no se hace algo, la escena puede retraerse, corromperse, desaparecer. ¿Se puede hacer algo? Esa es la tarea de una Ingeniería en Comunicación Social. El centro de una estrategia posible sería la mediación, la gestión de una red de articulación de lo presente fortalecida a través de profesionales especializados, buscando tramar y tejer a la vida social del entretenimiento de tal manera que lo emergente adquiera un matiz institucional, sustentable, permanente, estable. Y de ahí seguir adelante. Bueno, esta sería la imagen general que resume la intención de este texto. Para finalizar este libro la idea es dar una vuelta de tuerca a algunas de

estas ideas y presentar un panorama de acción estratégica como última imagen antes de cerrar el discurso por ahora.

Una revisión de algunos de los tópicos interesantes.-

1. Hay músicos, hay empresarios, no hay gestores ni promotores. No hay público correspondiente a los proyectos. No hay medios. Por lo pronto tenemos músicos y proyectos, también espacios vigentes y otros por colonizar. El tema de fondo es que no hay un público propiamente tal, el jazz tiene una connotación de música de fondo cool, y hasta ahí. ¿Se requiere que ese público se comprometa un poco más? Parece que sí, para que pague más por escuchar en vivo y compre discos. La figura del promotor aparece como un faro en medio de la noche, así como la figura del gestor, el mediador entre músicos, empresa y público.
2. Nuevos públicos, diversos públicos. El punto es estabilizar y reforzar a los públicos emergentes. Los viejos públicos del jazz no son suficientes para darle sustentabilidad a ningún proyecto a mediano plazo, corresponden a otra generación y situación. Ahí están, no hay que subestimarlos, pero no son el asunto sustantivo en este tema. Los nuevos públicos son interesantes, los buscadores de lo cool, sobre todo los jóvenes, los que pueden crecer en status, conocimiento y articulación con la escena. La cultura de lo cool es una configuración que hay que aprovechar, está ahí, está cercana al jazz, toca intervenirla y posicionarla, reforzarla en su actitud favorable, en su cartera apoyando al espectáculo y a la experimentación.
3. El gran público está fuera de la ecuación del consumo musical del jazz en la ciudad. Se requiere una estrategia conjunta para articular al público a la escena del jazz. La figura del promotor, del periodista, del gestor, del mediado. Medios de todo tipo. Nuevos públicos y la cultura del entretenimiento culto, cool. Hay una ciudad que madura en ciertos indicadores, el jazz actual parece ser contemporáneo de esa matriz. Se requiere afinar los puntos de articulación, hacerlo más llamativo, más interesante, más atractivo. Que el efecto sea vestirse de jazz para toda ocasión como una visión de las cosas, como un estilo de vida, como una forma de relacionarse con la ciudad y sus actividades de entretenimiento y otras, como el trabajo, la escuela o la casa. Empecemos por la

vida nocturna. Por una parte mover el jazz de sus nichos tradicionales a nuevos nichos, del antro a la sala de hospital, y por otra mover a los actores de sus nichos tradicionales a los nichos del jazz, los médicos llenando los antros donde se toca jazz.

4. Los proyectos necesitan campo fértil. La empresa del jazz requiere un ajuste y una configuración de institucionalidad. El corazón del movimiento actual y de algún otro posible son los proyectos, los músicos. La escena necesita blindar su reproducción y emergencia. Para ello la política pública es conveniente, con apoyo en espacios, becas, a proyectos y músicos, en forma paralela al desarrollo de una escena profesional más justa, mejor remunerada, más amplia, mejor posicionada. La política pública es un eje de institucionalización, hay otros, el más importante es el hábito de consumo en el público.

5. La organización gremial, empresarial y de público es necesaria. Llevar la escena del jazz a un escenario de tercer sector, de sociedad civil organizada. Medios de todo tipo. Organización de todos los sectores. Los músicos y los públicos hacen la diferencia. La empresa, los medios, viven de rutinas demasiado estables. El jazz forma parte de la vida social de la ciudad, si su organización sectorial aumenta el beneficio no es sólo para sí mismo como sector sino para la sociedad en general. Los sectores que más necesitan este tipo de organización como tercer sector son los propios músicos y el público, las audiencias, los consumidores. Los empresarios y los medios tienen inercias difíciles de modificar, ya están corporativizados en cierto sentido, pero no es imposible el cambio. Algo similar sucede con músicos y público. La ausencia de organización autogestiva sectorial es un síntoma de debilidad civil en general a la cual la comunidad del jazz puede aportar una diferencia.

6. La acción de los medios está demasiado sujeta a las normas del mercado. Los medios están centrados en su propio proyecto como empresas rentables y sustentables. El jazz no aparece como algo que les pueda traer beneficios en ese sentido. El punto es que si operaran más como medios que como empresas con fines de lucro, a mediano plazo una cosa llevaría a la otra. Mediar entre empresas, músicos y públicos es una tarea pendiente de los medios de masas y los medios sociales actuales. Y por otra parte el jazz es más rentable que lo que parece, lo es ahora, puede serlo aún más en el futuro.

7. Internet y las nuevas tecnologías de información y comunicación. Las comunidades estéticas y las tradiciones culturales urbanas. Dentro del tema de fondo general del cambio de la vida contemporánea del entretenimiento en la Ciudad de México el asunto de la cibervida es clave. Además de reconfigurar diversos ámbitos de acción e interacción social este fenómeno ha reforzado el proceso de re articulación de los individuos y los grupos en comunidades de pertenencia. La figura de comunidad excluyente se ha transformado en la posibilidad de pertenecer a una enorme diversidad de comunidades de adscripción abierta y simultánea, las comunidades estéticas. Esto modifica todo tipo de estrategia tiempo espacial del pasado. Se requiere una inclusión del mundo del jazz en la trama de estas comunidades estéticas, articulándolas en un sentido contemporáneo con los lugares tradicionales del sector, más la promoción y gestión de nuevos lugares, con connotaciones virtuales o sólo conectados por internet. Todo un mundo de posibilidades por explorar y desarrollar.

8. El sector cultura puede llevar la iniciativa en la conformación de una nueva cultura del jazz. Universidades y sector público. ¿Sector privado? La política pública es importante en un programa de gestión del jazz en la ciudad. El sector del gobierno en sus distintos niveles tiene recursos de diverso tipo que pueden apoyar el desarrollo de proyectos y su presentación en el espacio público de la ciudad. Llevar al jazz a la política pública es posible, explorando la relación entre la emergencia de lo cool, las comunidades estéticas, y la figura constructiva de que el jazz nos hace mejores personas.

9. La burbuja que se ha expandido a lo largo del siglo XXI muestra síntomas de contracción. Los lugares cierran, los músicos migran, los jóvenes se desconectan. La ciudad está en llamas. El crecimiento de la escena del jazz a lo largo de este siglo muestra también indicadores de decadencia o retracción. La ciudad tiene un metabolismo que no espera, que no perdona, que no subsidia. La energía disponible para la música compite con otras formas del consumo en el mercado, y dentro del espacio tiempo musical el jazz ha ganado, pero sigue en un status con desventaja respecto otras manifestaciones de música popular. Este tema de la energía es clave estratégicamente. El jazz ha ido ganando en consumo de energía social, puede incrementar aún más ese consumo. El asunto es que esa energía se desplazará de otras áreas de la vida, o requiere ser traída de más lejos

para ampliar el consumo de energía general. En este sentido la ciudad es un hoyo negro que atrae los circuitos de distribución de energía social en el país y en la región. Este marco de observación y de acción permite trabajar en forma más puntual. El jazz como nicho puede ser no sólo un atractor de energía, sino un generador de energía. La vida social urbana de la ciudad puede beneficiarse de la complejidad que atrae y propone la vida del jazz. La comunidad del jazz es potencialmente una gran consumidora de energía social, pero también una empresaria social, una productora de energía. Jazz y proyecto de ciudad también pueden asociarse en esta ecuación energética.

10. La música está en cambio, el jazz se está troceando antes de consolidarse como un frente de acción colectiva. La comunidad musical del jazz reproduce las rutinas de separación, división, conflicto, de la vida socio-cultural contemporánea en la ciudad. Desde esta reproducción es fácil que se formen grupos, tribus, sectas. Esto no favorece a un plan maestro de crecimiento colectivo como sector. La construcción de vínculos entre los diversos, y el fortalecimiento de los vínculos actuales, es básico para un plan estratégico general. La articulación no supone sumisión ni homogeneidad, supone convergencia y trabajo colaborativo. Este es uno de los factores de acción clave en una estrategia de Ingeniería en Comunicación Social para el sector.

11. El efecto de configuración urbana contemporánea. La ciudad es factor. La vida nocturna es factor. El entretenimiento como forma de vida es factor. Nuevos lugares y horarios. No es complicado percibir que la vida del entretenimiento nocturno está en el centro productivo y reproductivo del mundo del jazz. Esto supone reforzar esta condición que permite sustento material y promoción de nuevos proyectos y creatividad musical. En forma complementaria sería posible ir moviendo la actividad jazzística de la figura del antro y de la madrugada, hacia otros espacios, como los patios y los auditorios escolares, las plazas públicas, los museos, los parques, y así diciendo, con presentaciones pagadas en diversos horarios, en donde el fin de semana seguiría siendo el tiempo privilegiado de la oferta de entretenimiento, pero ganando también las mañanas y las tarde en los horarios oficiales de trabajo y escuela, llevando al jazz hasta donde nunca antes había llegado.

12. Jazz como fenómeno popular. Bailar, beber, cortejar, convivir, tener un buen rato. Y como algo más. Política cultural, comunicación estratégica como comunidad del jazz. El antro y la sala de concierto. La base del nicho del entretenimiento del jazz es el adulto, joven, maduro, más que maduro. La infancia y la adolescencia, así como la tercera edad, están casi fuera del ámbito de reproducción actual de la música del infinito en la ciudad. El primer punto es reconocer las actividades de recreación y exceso asociadas al jazz nocturno, y por otra parte dimensionar otras actividades que podrían aumentar en su asociación al jazz, o incorporarse a su matriz de articulación. Es posible llevar el jazz a los hospitales, a los bancos, a las oficinas de gobierno, a la hora del recreo escolar, a los locales comerciales de diverso tipo, al descanso doméstico. La exploración cognitiva de los usos y costumbres del espacio tiempo lúdico, de recreación, de descanso, es necesaria para expandir los dominios de ejecución y escucha del jazz. Los nuevos dispositivos de reproducción y distribución de música son claves en este sentido. Lo básico es que se escuche, que pase a formar parte de la vida cotidiana. La gestión en las radiodifusoras y los medios tradicionales en general es parte de esta intención. Así como continuar con el impuso del acceso fácil, sencillo, hasta gratuito en las diversas plataformas en internet. Es necesario colocar al jazz en todas partes.

13. El tema del género se reproduce en el jazz en forma fractal. Las mujeres son discriminadas y tomadas como objeto sexual dentro de la escena reproduciendo los patrones socio-históricos. Este es uno de los temas más complicados del fenómeno. Si el jazz pudiera aportar algo de su energía constructiva a diluir los usos y costumbres del machismo y el patriarcado sería estupendo. No sucede así. Hay pequeños cambios, pero no son suficientes. ¿Tiene el modelo de operación del jazz algo para intervenir en este sentido? Lo tiene, en la situación de la interacción musical y de fenómeno social músicos-audiencia, no importa el tema del género, no es sustantivo. Pero eso sucede sólo en unos momentos, el resto de las situaciones de interacción social pasan por la matriz social de género convencional. Aquí hay algo por hacer.

14. Los festivales de jazz deben moverse del público elitista hacia las escuelas y las oficinas. La ejecución en vivo y la configuración de la atmósfera de complicidad entre músicos y públicos en un espacio público compartido es clave

para la vida y el desarrollo de esta forma de vida. Si por una parte los festivales de jazz con mayúsculas van negociando con otro tipo de música para tener más público, por otra parte la comunidad del jazz puede ir ganando espacio en las fiestas infantiles, en los festivales a la madre, en las fiestas patronales y oficiales, en las los festivales escolares, en las fiestas de cumpleaños y todo tipo de festejos. El jazz puede ganar en connotación de música viva para fiestas y reuniones.

15. El jazz como tradición o como ruptura. Como género o como forma de vida. Cómo música clásica o como música experimental. ¿Cuál jazz? Tenemos un problema cuando la percepción sobre el concepto mismo de jazz es el primer elemento de disputa y aislamiento en el gremio musical y sus alrededores. Es posible conciliar las imágenes de vanguardia y ruptura con las de tradición y lugar común. Abrir el espacio conceptual es parte de la estrategia. Quizás el movimiento más claro sea el que mueve al concepto de la gramática musical hacia el comportamiento y la forma de vida. Vivir el jazz es más importante que tocar este o aquel tipo de jazz. El jazz como actitud y como comportamiento puede ser el frente socio-cultural en donde muchos quepan, o todos. Y desde ahí tejer la diversidad y la alteridad.

16. Las escuelas de jazz y los talleres de jazz. El jam y la improvisación. La articulación y la conectividad. La cultura del jazz, sistemas de información y sistemas de comunicación. La escena del jazz. Las escuelas de jazz tenderán a tener un mayor protagonismo con el tiempo, la razón en sencilla, egresarán cada vez más músicos formados en sus aulas y sus talleres, más capacitados, más técnicos, más cultos. Ellos son la base de lo que la empresa musical del jazz será en el futuro. Y serán muchos. De ahí que el plan de formación será muy importante. Incluir en el mismo paquete el conocimiento de la historia y las formas gramaticales y de ejecución, junto con la historia social y cultural del mundo en el cual van a actuar, así como las herramientas y conocimientos para el desarrollo de habilidades en la gestión de su oficio y su profesión como empresa. La escuela de jazz puede ser el crisol que haga la diferencia a mediano plazo, ahí se llevará al nivel más superior el sentido y la práctica de la improvisación y el jam, como formas culturales que hacen mejores personas, ciudadanos, compañeros, amantes, miembros de una familia y grupo de amigos o una comunidad.

17. ¿Es posible una comunicación del jazz superior y extensa? Esta es una gran pregunta que guía en parte toda la propuesta que implica una visión de Ingeniería en Comunicación Social del jazz en la Ciudad de México. El jazz puede ser algo superior a lo que ha sido, puede fortalecer y reforzar lo que ha tenido desde siempre como calidad superior de vida y perspectiva del mundo. Y por otra parte es posible desarrollar su potencial articulador, como fenómeno de comunicación social. La música del infinito como fenómeno en situación tiene cualidades de comunicación innegables, lo mejor del jazz sucede cuando la relación de músicos entre sí, y entre ellos y sus públicos, lleva el momento a otro nivel de vivencia de la vida, la experiencia estética, ser superior a lo que eres en tu vida normal, sentir que tienes dentro algo que te puede hacer mejor y más complejo, y que esto suceda en comunión, en relación con los otros. Esto sucede en un buen jam, cuando entre todos los participantes gestionan una forma de organización de la energía social que permite vislumbrar más allá de lo ordinario y lo visible. El jazz nos hace mejores personas, y esto sucede porque es una tecnología de comunicación social exquisita y accesible. Es posible a través de ella mover a la vida ordinaria hacia el siguiente nivel o esfera de articulación posible. Y es por eso que es importante el esfuerzo para su divulgación, su difusión, su asociación a la vida cotidiana de un mayor número de personas y ecologías sociales.

18. El jazz como forma de vida, como cosmovisión. Si la forma música del infinito puede ser sólo música y ejecución musical, con eso es suficiente para configurar una estrategia constructiva de lo posible, sólo para difundir y ampliar el público y sus nichos. Pero si además el jazz se mueve hacia un horizonte cosmológico las posibilidades constructivas se multiplican. Desde ese gradiente es que aquí se proponen los diversos escenarios de deconstrucción posible. Desde la imagen relativamente simple de que el jazz es una forma musical bella y agradable, al mismo tiempo que provocadora y retadora, lo que sigue es aumentar los grados de complejidad articuladora y los niveles de complejidad del tejido construible. Siempre partir de la música, y ser ambiciosos por ese impulso hacia lo que con ella se puede llegar a hacer. La vida puede ser otra, diferente, mejor, gracias a la matriz más compleja de articulación del cosmos jazz. Es posible y quizás necesario ser ambiciosos, desear todo, y actuar en consecuencia.

19. La Ciudad de México es una olla en donde se cocina a fuego muy alto el tejido de lo diverso y distinto. Existen diversas generaciones, patrones de cultura regional, nichos socio-culturales urbanos, clases sociales. El jazz es para todos, pero no en un mismo momento y de la misma forma. El punto es que esta forma musical tiene una genética y una evolución prospectiva, por una parte apunta a otro país, a otras condiciones históricas de vida, y por otra, es una herramienta de construcción social que apunta a un futuro en donde forme parte de nuestra matriz de reproducción social. En este movimiento no dejará de ser lo que en su origen fue, pero se transformará en algo muy distinto y propio de nuestra sensibilidad y diversidad. Evolutivamente el jazz está cargado con este DNA socio musical. Muta, cambia, se ajusta, se mezcla. Es una forma musical con cualidades que no dejan que se estabilice en una sola tradición o trayectoria. De ahí, y sus otras características que sea un instrumento constructivo muy poderoso.

Este texto inicio como la resolución de un compromiso con una forma musical entrañable, como parte de una coartada para explorar el mundo del jazz que sucede en la Ciudad de México, mi primer referente de vida social. A través de la experiencia de lo acontecido a partir de esa intención, estos años han sido de metamorfosis, el proyecto me ha transformado, me ha confundido, ha coincidido con otras fases de mi ciclo de vida, o quizás el proyecto mismo se dio como parte de esas fases. El punto es que al cerrar esta etapa quedan muchas preguntas y pendientes. El siguiente momento está claro y requiere mucho trabajo y dedicación. Una Ingeniería en Comunicación Social para el jazz en la Ciudad de México es posible, ha sucedido, seguirá sucediendo. Transformar la vida a través de la música está al alcance de nuestra mano, hagamos lo que nos toca hacer.

Bibliografía

ABAD, Luis Ángel (2002) Rock Contra Cultura. Biblioteca Nueva, Madrid.

ABELLÁN, José Luis (1994) Ideas para el siglo XXI, Libertarias-Prodhufi, Madrid.

ABEILLÉ, Constanza Alicia (2015) Un análisis de Sociología de la Cultura: Manchester sound, Factory Records y Joy Division. Tesis Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura comparada, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

ABURTO Morales, Salvador (2007) Psicología del arte, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.

ACEVEDO Ibañez, Alejandro y Alba Florencia A., López M. (1981) El proceso de la entrevista, Acevedo y asociados, México.

ACEVES, Jorge (1992) Escribir la oralidad, CONAFE, México.

ACOT, Pascal (1979) Introducción a la Ecología, Editorial Nueva Imagen, México.

ADAMOLI, Giovani (director general) (1991) La Gran Música (Cinco Tomos), Asuri de Ediciones, Bilbao.

ADORNO, Theodor (1980) Teoría estética, Taurus, Madrid.

AGUADO, Juan Miguel (2003) Comunicación y cognición, Comunicación Social, Sevilla.

AGUILAR García, Teresa (2008) *Ontología Cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*, Gedisa, Barcelona.

AGUILERA Castro, Javier (2014) *Doce músicos pioneros del jazz en Bogotá*. Idiartes, Cuellar Editores, Bogotá Humana, Bogotá.

AGUILAR, Carlos (2013) *Cine y Jazz*. Editorial Cátedra, Madrid.

AGUSTÍN, José (1972) *La Nueva Música Clásica*, Ediciones INJUVE, México.

AGUSTÍN, José (1996) *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. Editorial Grijalbo, México.

ALANÍZ Tamez, Juan (1991) *Los montañeses del Álamo*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.

ALCARAZ, José Antonio (1991) *Reflexiones sobre el nacionalismo musical mexicano*. Editorial Patria, México.

ALCARAZ, María José et al. (2010) *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre Filosofía de la música*. Machado Libros, Madrid.

ALEXANDER, Jefffrey C. (2000) *Sociología cultural*, Anthropos-FLACSO, Barcelona.

ALONSO, Chela (2008) Improvisación libre. La composición en movimiento. Editorial Dos acordes, Baiona.

ALVARO, José Luis y Alicia Garrido (2003) Psicología social. Perspectivas psicológicas y sociológicas, McGraw-Hill, Madrid.

ALVIN, Juliette (1990) Musicoterapia. Paidós, Barcelona.

ANDER-EGG, Ezequiel (1990) Repensando la investigación-acción-participativa, El ateneo, México.

ANDERSON, Nels (1981) Sociología de la comunidad urbana. Fondo de Cultura Económica, México.

ANDERSON, Tom (1994) El equipo reflexivo, Gedisa, Barcelona.

ANGUERA, MaríaTeresa (1978) Metodología de la Observación en las Ciencias Humanas, Cátedra, Madrid.

ANVERRE, Ari et al. (1982) Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego, Fondo de Cultura Económica, México.

ANZIEU, Didier y Jaques-Yves Martin (1997) La dinámica de los grupos pequeños, Biblioteca Nueva, Madrid.

ARANA, Federico (1985) Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano Tomo 1, 2, 3 y 4, Posada, México.

ARANALDO, Javier (editor) (1994) Fragmentos para una teoría romántica del arte, Editorial Tecnos, Madrid.

ATTALI, Jacques (1999) Diccionario del siglo XXI, Paidós, Barcelona.

AYMES, Roberto (2009) Panorama del Jazz en México Durante el siglo XX, LUZAM, Cuernavaca.

BAILEY, Derek (2010) La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música. Editorial Trea, Gijón.

BARBER, Llorenc (2003) El placer de la escucha. Árdora, Madrid.

BARBER, Llorenc y Montserrat Palacios (2009) La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España. Ediciones y Publicaciones Autor. Madrid.

BARRIOS, Leoncio et al. (1999) Industria cultural, Litterae, Caracas.

BARICCO, Alessandro (2003) El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Biblioteca del ensayo Siruela, Madrid.

BARTÓK, Béla (1987) Escritos sobre música popular. Siglo Veintiuno Editores, México.

BATESON, G. et al. (1984) Comunicación, La matriz social de la Psiquiatría, Paidós, Barcelona.

BAUDRILLARD, Jean (1974) La sociedad de consumo, Plaza y Janés, Barcelona.

BAUMAN, Zygmunt (2008) Comunidad, Siglo XXI editores, Madrid.

BAUTISTA Plaza, Juan (1991) El lenguaje de la música. Lecciones populares sobre la música. Alfadil ediciones, Dirección de cultura de la Universidad Central de Venezuela, Caracas.

BIANCHI, Filippo y Pier Paolo Pitacco (2012) 101 Microlecciones de Jazz, Editorial Océano, Barcelona.

BEAULIEU, John (1994) Música, Sonido y Curación. Guía práctica de musicoterapia. Editorial INDIGO, Barcelona.

BELJON, J. J. (1993) Gramática del arte, Celeste, Madrid.

BERENDT, Joachim E. (1994) El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock, Fondo de Cultura Económica, Bogotá.

BERGER, Peter y Thomas Luckmann (1979) La construcción social de la realidad, Amorrortu, Buenos Aires.

BERGER, René (1976) Arte y comunicación, Gustavo Gili, Barcelona.

BERRENDONNER, Alain (1987) Elementos de Pragmática lingüística, Gedisa, Buenos Aires.

BLACKING, John (2006) ¿Hay música en el hombre? Alianza Editorial, Madrid.

BLACKMORE, Susan (2000) La máquina de los memes, Paidós, Barcelona.

BLONDEAU, Olivier et al. (2004) Capitalismo Cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva. Traficantes de sueños, Madrid.

BODEN, Margaret (1994) La mente creativa, Editorial Gedisa, Barcelona.

BOLTON, Eileen Karmy et al. (2015) El papel de la políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile. CLACSO, Buenos Aires.

BOULEZ, Pierre (1984) Puntos de referencia. Editorial Gedisa, Barcelona.

BOURDIEU, Pierre (1997) Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción, Anagrama, Barcelona.

BOYCE-TILLMAN (2003) La música como medicina del alma, Paidos, Barcelona.

BREA, José Luis (2008) El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Editorial CENDEAC, Murcia.

BRITTO García, Luis (1990) El imperio contracultural del rock a posmodernidad. Editorial Nueva Sociedad, Caracas.

BROCH, H. (1970) Kitsch, vanguardia y el arte por el arte, Tusquets, Barcelona.

BYRNE, David (2014) Cómo funciona la Música, Editorial Sexto Piso, Ciudad de México.

CÁCERES, María Dolores (2003) Introducción a la comunicación interpersonal, Síntesis, Madrid.

CAGE, John (2002) Silencio. Editorial Árdora, Madrid.

CALABIA, Enrique, Santiago Cano, Lorenzo Rodríguez y Julián Ruiz (2008) Historia del Rock and Roll, El País. Madrid.

CALABRESE, Omar (1987) El lenguaje del arte, Paidós, Barcelona.

CARABAÑO, Iván (2010) Océano Jazz. Bohodón Ediciones, Madrid.

CARMONA, Luis Miguel (2012) Música y Cine. Editorial T&B, Madrid.

CASACUBERTA, David (2003) Creación colectiva, Gedisa, Barcelona.

CASTILLO Udiarte, Roberto (1999) Banquete de pordioseros. Menú rockero para compas y compitas. Ediciones Yorenito, Playas de Tijuana.

CATALAN Romero, Salvador y Daniel Mantero Vázquez (2007) Mapa de procesos de la celebración de un concierto. Universidad de Cadiz, Cadiz.

CAWTHRA, Benjamin (2011) Blue notes in Black and White. Photography and jazz. The University of Chicago Press, Chicago.

CHASTANGER, Claude (2012) De la cultura Rock. Paidós Entornos, Buenos Aires.

CHÁVEZ Méndez, M. Guadalupe (2004) De cuerpo entero... Todo por hablar de música, Universidad de Colima, Colima.

CHO, Adrian (2010) The Jazz Process. Collaboration, Innovation, and Agility, Pearson Education, Boston.

CHRISTAKIS, Nicholas A. y James H. Fowler (2010) Conectados. El sorprendente poder de las redes sociales y cómo nos afectan, Taurus, México.

CORAL, Gabriel (Viento en Popa Ensamble) (2015) Latin Jazz con sabor a macizo colombiano. Cartilla Didáctica. Editorial Universidad del Cauca, Popayán.

CORTÉS, David y Alejandro González Castillo (coordinadores) (2012) 100 discos esenciales del Rock Mexicano. Antes de que nos olviden. Grupo Editorial Tomo, México.

COULON, Alain (1988) La etnometodología, Cátedra, Barcelona.

CRONOPIO, Beto (2016) Rock 101. Libro de Autor.

DABAS, Elina (1993) Red de redes. Las prácticas de la intervención en redes sociales, Paidós, Buenos Aires.

DAVIS, Hunter (2009) The Beatles. Random House e books, Londres.

DEAN, Roger T. (1992) New structures in jazz and improvised music since 1960. Open University Press, New York.

DELAHANTY, Guillermo (1986) Nostalgia y Pesimismo. Teoría crítica-musical de Theodor W. Adorno. UAM-Iztapalapa, México.

DELANNOY, Luc (2001) ¡Caliente! Una historia del jazz latino, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

DELANNOY, Luc (2005) Carambola, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

DELANNOY, Luc (2012) Convergencias. Encuentros y desencuentros en el jazz latino, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

DE AZEVEDO Soster, Demétrio (2016) O libro das sombras. Jazz & outros poemas. Editorial Catarse, Santa Cruz do Sul.

DE GARAY Sánchez, Adrián (1993) El rock también es cultura. Cuadernos de comunicación y prácticas sociales. Universidad Iberoamericana, México.

DE KERCKHOVE, Derrick (1999) Inteligencias en conexión, Gedisa, Barcelona.

DE LA CALLE, Luis y Luis Rubio (2010) Clasemedieros. Pobre no más, desarrollado aún no, Centro de Investigación para el desarrollo, México.

DE LA PEZA, Carmen (2013) El rock mexicano. Un espacio en disputa. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México.

DELLA VOLPE, G. (1963) Crítica del gusto, Seix Barral, Barcelona.

DELEUZE, Gilles (2015) El tiempo musical, El latido de la máquina, México.

DELLA VOLPE, G. (1963) Crítica del gusto, Seix Barral, Barcelona.

DERBEZ, Alain (2001) El Jazz en México. Datos para esta historia. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

DESPINS, Jean-Paul (1994) La música y el cerebro. Editorial Gedisa, Barcelona.

DRÖSSER, Christoph (2012) La seducción de la música. Los secretos de nuestro instinto musical. Editorial Ariel, Barcelona.

DUEÑAS H., Pablo (1990) Historia documental del Bolero mexicano. Bolero. Asociación mexicana de estudios fonográficos, A. C., México

DUMAZEDIER, J. (1964) Hacia una civilización del ocio, Estela, Barcelona.

ECO, Umberto (1978) Tratado de Semiótica general, Nueva imagen-Lumen, México.

ECO, Umberto (1975) Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas, Lumen, Barcelona.

EIMERT, Herbert et al. (1985) ¿Qué es la música electrónica? Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

EJIVAL (1996) Rastros de carmín fluorescente sobre un fondo tiznado de gris. La Espina Dorsal, Tijuana.

ELIAS, Norbert (1991) Mozart. Sociología de un genio. Ediciones Península, Barcelona.

ELIAS, Norbert y Eric Dunning (1995) Deporte y ocio en el proceso de la civilización, Fondo de Cultura Económica, México.

ESCANDELL Vidal, M. Victoria (1993) Introducción a la Pragmática, Anthropos-UNED, Barcelona.

FLEMING, William (1989) Arte, Música e Ideas. Editorial McGraw Hill, México.

FREGTMAN, Carlos D. y Egberto Gismonti (1990) Música transpersonal. Una cartografía holística del arte, la ciencia y el misticismo. Editorial Kairós, Barcelona.

FRIED Shnitman, Dora (editora) (1994) Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad, Paidós, México.

FRONTANI, Michael R. (2007) The Beatles. Image and The Media. University Press of Mississippi, Jackson.

GABARRÓN, Luis R. y Libertad Hernández Landa (1994) Investigación participativa, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.

GALBRAITH, J. K. (1992) La cultura de la satisfacción, Ariel, Madrid.

GALINDO Cáceres, Luis Jesús (1994) Cultura mexicana en los ochenta, Apuntes de Metodología y Análisis, Universidad de Colima, Colima.

GALINDO Cáceres Jesús (2006) Cibercultura. Un mundo emergente y una nueva mirada. CNCA- Instituto mexiquense de la cultura, Toluca.

GALINDO Cáceres, Luis Jesús (2011) Ingeniería en Comunicación Social y Promoción Cultural. Sobre Cultura, Cibercultura y Redes Sociales, Homo Sapiens, Universidad Nacional del Rosario, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Rosario.

GALINDO Cáceres, Luis Jesús (2014) Ingeniería en Comunicación Social. Hacia un Programa General, Instituto de Ciencias de Gobierno y Desarrollo Estratégico-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.

GALINDO Cáceres, Jesús, Guillermo Espinoza y Arturo López (1986) La Antropología Urbana y la computadora. Comunicaciones técnicas, número 425, Serie naranja, IIMAS-UNAM, México.

GALVÁN, Hugo (2013) Rock IMPOP. El Rock mexicano en la radio Top 40. Televisa, México.

GARCÍA, Rafael (2015) Cómo preparar con éxito un concierto o audición. Técnicas básicas para dominar el escenario. Editorial Robinbook, Barcelona.

GARCÍA Bacca, Juan David (1990) Filosofía de la música. Anthropos, Barcelona.

GARCÍA Flores, Raúl (1993) ¡Puro Miatote! La música, el canto y la danza entre los chichimecas del noreste. Fondo Editorial Nuevo León, Monterrey.

GARCÍA Ledesma, Jorge (2008) El camino triste de una Música. El Blues en México y otros textos de Blues, Ediciones La Cuadrilla de la Langosta, Ciudad de México.

GARCÍA Acosta, M^a Isabel (2011) Imagen y recepción de los Beatles en la España franquista. Una mirada analítica de su visita y del revuelo musical que crearon en nuestro país. Máster Comunicación y Cultura, Universidad de Sevilla, Sevilla.

GARCIA Ledesma Jorge y Paul Stankevich (2010) Blues con Sentimiento, El Angelito Editor-Lucerna Diogenis, Ciudad de México.

GARCÍA Martínez, Chema (2005) Esto es jazz. Los 101 + 101 discos más importantes de la historia, Alianza Editorial, Madrid.

GARDNER, Howard (1993) Arte, mente y cerebro, Paidós, Barcelona.

GARDNER, Howard (2001) Estructuras de la mente. La Teoría de las Inteligencias Múltiples. Fondo de Cultura Económica, Bogotá.

GREGORY, Hugo (1999) Un Siglo de Pop. Cien años de música que cambiaron al mundo, Blume, Barcelona.

GILBERT, Jeremy & Ewan Pearson (2003) Cultura y política de la música dance. Disco, hip-hop, house, techno, drum-n bass y garaje. Paidos, Barcelona.

GIOIA, Ted (2002) Historia del Jazz, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

GIOIA, Ted (2006) Canciones de amor. La historia jamás contada. Turner Publicaciones, Madrid.

GLEASON, Toby (editor) (2016) Conversations in Jazz. The Ralph J Gleason Interviews. Yale University Press, New Haven and London.

GOFFMAN, Erving (2006) Frame Analysis. Los marcos de la experiencia, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.

GOLEMAN, Daniel (2000) La inteligencia emocional, Vergara, México.

GOLUBOV, Nattie (2015) El circuito de los signos. Una introducción a los estudios culturales. Bonilla Artigas Editores-UNAM-CISEN, México.

GOMBRICH, Ernst (1972) Arte e ilusión, Gustavo Gili, Barcelona.

GÓMEZ, Héctor (coordinador) (2016) Estéticas del Rock. Promoción de la Cultura y de la Educación Superior del Bajío A.C., Universidad Iberoamericana León, León.

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

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

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

GREIMAS, A. J. (1983) La Semiótica del texto, Paidós, Buenos Aires.

GUASCH, Óscar (1997) Observación participante, CIS, Madrid.

GUZMÁN, Gerardo (2016) La condición romántica del arte. Música, pensamiento y persistencias. Editorial de la Universidad de La Plata, La Plata.

GUZMÁN, José Luis (2016) Retrofilia. 50 años de política, alucine y rock. Editorial Grijalbo, México.

HABERMAS, Jürgen (1987) Teoría de la acción comunicativa (dos tomos), Taurus, Madrid.

HAMMERSLEY, Martyn y Paul Atkinson (1994) Etnografía. Métodos de investigación, Paidós, Barcelona.

HARNONCOURT, Nikolaus (2006) La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música. Acantilado Quaders Crema, Barcelona.

HOBSBAWN, Eric (1999) Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz. Editorial Crítica, Barcelona.

HECEL, Rudolf (2006) The Beatles and Their Influence on Culture. Department of English and American Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, Brno.

HOUD É, Olivier, et al. (2003) Diccionario de Ciencias Cognitivas, Amorrortu editores, Buenos Aires.

JACOBS, Arthur (1991) Breve historia de la música occidental. Monte Avila Editores, Caracas.

JONES, Leroi (2013) Black Music. Free Jazz y Conciencia Negra 1959-1967. Caja Negra Editorial, Buenos Aires.

JONES, Leori (2002) Blues People. Negro Music in White America. Harper Perennial, New York.

JOSÉ, Eduard (1984) Jazz. Parramón Editores, Barcelona.

KÜHN, Clemens (1992) Tratado de la forma musical. Editorial Labor, Barcelona.

KYROU, Ariel (2006) Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas. Traficantes de sueños, Madrid.

LARKIN, Philip (2004) All What Jazz. Escritos sobre Jazz 1961-1971. Ediciones Paidós, Barcelona.

LATHAM, Alison (2008) Diccionario Enciclopédico de la Música, Fondo de Cultura Económica, México.

LEADBEATER, Charles (2010) *Cloud Culture. The future of global cultural relations*. Counterpoint, London.

LEVITIN, Daniel J. (2014) *El Cerebro Musical. Seis canciones que explican la evolución humana*. RBA libros, Barcelona.

LÓPEZ, Julio (1988) *La música en la postmodernidad. Ensayo de Hermenéutica Cultural*. Editorial Anthropos, Barcelona.

LÓPEZ, Julio (1984) *La música de la Modernidad (De Beethoven a Xenakis)*. Editorial Anthropos, Barcelona.

LÓPEZ-YARTO Elizalde, Luis (1997) *Dinámica de grupos*, Desclée de Broker, Bilbao.

LORENZ Sorgner, Stefan and Oliver Furbeth (editors) (2010) *Music in German Philosophy. An Introduction*. The University of Chicago Press, Chicago.

LYONS, William (1993) *Emoción*, Anthropos, Barcelona.

MACÍAS, Norma y Diana Cardona (2007) *Comunicometodología*, UIC, México.

McDONALD, D. (1969) *La industria de la cultura*, Alberto Corazón, Madrid.

MALACARA Palacio, Antonio (2016) *Atlas del Jazz en México. Taller de creación literaria y Star/Pro diseño y producción*, México.

MALACARA Palacio, Antonio (2012) Sub Versión de los hechos. 200 Bandas de Jazz, CNCA-Delegación Atzcapotzalco-Music Frontiers-El Convite- Musitec, Ciudad de México.

MALACARA Palacio, Antonio (2009) Eugenio Toussaint. Las tangentes, el jazz y la academia, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo-Instituto Politécnico Nacional-Sistema Educativo Descartes-CNCA-Music Life-Universidad Veracruzana-Music Frontiers,

MALACARA Palacio, Antonio (2007) Juan José Calatayud. Modelo para Amar, Instituto Veracruzano de Cultura-Ayuntamiento Constitucional de Córdoba-Restaurante Br New Orleans- Music Frontiers, Ciudad de México.

MALACARA Palacios, Antonio. (2005) Catálogo casi razonado del Jazz en México, Angelito, Ciudad de México.

MALACARA Palacio, Antonio (2001) Catálogo Subjetivo y Segregacionista del Rock Mexicano, CONACULTA/FONCA, México.

MALACARA Palacio, Antonio (Coordinador) (2008) Viaje al fondo del Jazz. Coloquio-Memoria, Delegación Coyoacán-Universidad Autónoma de Baja California-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Ciudad de México.

MALBRÁN, Silvia (2007) El oído de la mente. Akal, Madrid.

MALSON, Lucien (2008) Los maestros del jazz. Alba Editorial, Barcelona.

MARC, Edmond y Dominique Picard (1992) La interacción social, Paidós, Barcelona.

MARLEY, Brian and Mark Wastell (editores) (2005) *Blocks of consciousness and the unbroken continuum*. Sound 323, London.

MARSALIS, Wynton (2012) *Jazz. Cómo la música puede cambiar tu vida*, Espasa Libros, Barcelona.

MARTÍ, Joan Maria (2014) *Ser Músico y disfrutar de la vida. Una guía práctica sobre el música y la vida que le rodea*. Ediciones Robinbook, Barcelona.

MARTÍNEZ Hernández, Laura (2013) *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. UIA Puebla, Puebla.

MARTÍNEZ Zapata, Jorge (2014) *La Música es así*. Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí.

MARTÍNEZ Zapata, Jorge (2000) *Razonamiento técnico de la invención musical espontánea*. Editorial Ponciano Arriaga, Instituto de Cultura de San Luis Potosí, San Luis Potosí.

MARTEL, Frédéric (2010) *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, Taurus, México.

MANERO Brito, Roberto (1992) *La novela institucional del socioanálisis*, COLOFÓN, México.

MANZANO, Alberto (selección, traducción) (2010) *Aforismos, dichos y refranes del rock*, Ediciones Hiperión, Madrid.

MASLOW, Abraham (1990) La personalidad creadora. Kairos, Barcelona.

MATTHEWS, Wade (2012) Improvisando. La libre creación musical. Turner Publicaciones, Madrid.

MATURANA R., Humberto (1997) Emociones y lenguaje en educación y política. Dolmen, Santiago

MATURANA, Humberto y Susana Bloch (1996) Biología del emocionar y Alba emoting, Dolmen, Santiago de Chile.

MAZZOLA, Guerino y Paul B. Cherlin (2009) Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz. Towards a Theory of Collaboration, Springer-Verlag, Berlin Heidelberg.

MCCARTHY Draper, Maureen (2002) La naturaleza de la música. Un camino para el bienestar interior. Editorial Paidós, Barcelona.

McDONALD, D. (1969) La industria de la cultura, Alberto Corazón, Madrid.

MEAD, George Herbert (1968) Espíritu, persona y sociedad, Paidós, Buenos Aires.

MEEKER, David (2004) Jazz on the Screen. A Jazz and Blues Filmography. Talisman Books, London.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1994) Fenomenología de la Percepción, Ediciones Península, Barcelona.

MENDOZA, Vicente T. (1974) El corrido mexicano. Fondo de Cultura Económica, México.

MENDOZA, Vicente T. (1984) Lírica infantil de México. Fondo de Cultura Económica, México.

MENDOZA, Vicente T. (1988) La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología. Fondo de Cultura Económica, México.

MIEGE, B., P. Pajon y J. Salaün (1986) L'industrialisation de l'audiovisuel, Res Babel, París.

MITSCHERLICH, A. (1983) Fundamentos del comportamiento colectivo, Alianza, Madrid.

MOLES, Abraham (1976) Teoría de la información y percepción estética, Júcar, Madrid.

MOLES, Abraham y Elizabeth Rohmer (1983) Teoría de los actos, Trillas, México.

MOLINA Radamés y Daniel Ranz (2000) Cosmos y Música en la Antigüedad. Editorial Paidós, Barcelona.

MONCADA García, Francisco (1995) Teoría de la Música. Ediciones Framong, México.

MORENO Rivas, Yolanda (1979) Historia de la música popular mexicana. Alianza editorial y CNCA, México.

MORENO Rivas, Yolanda (1990) Historia mínima de la música clásica mexicana. Editorial Patria, México.

MORIN, Edgar (1996) Introducción al pensamiento complejo, Gedisa, Barcelona.

MORRIS, Charles (1962) Signos, lenguaje y conducta, Losada, Buenos Aires.

MOZART, Wolfgang Amadeus (1992) Don Juan. Ediciones Cátedra, Madrid.

MUGGIATI, Roberto (1974) Rock, el grito y el mito: la música pop como forma de comunicación y contracultura, Siglo XXI editores, México.

MUSITU, Ochoa G., J. Herrero Olaizola, L. Cantera Espinosa, y M. Montenegro Martínez (2004) Introducción a la Psicología Comunitaria. Ediciones UCO, Barcelona.

NETTL, Bruno y Melinda Russell (editores) (2004) En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical. Editorial Akal, Madrid.

OCHOA Serrano, Álvaro y Herón Pérez Martínez (2000) Cancionero Michoacano 18301940. El Colegio de Michoacán, Zamora.

OCHOA Serrano, Álvaro (1994) Mitote, Fandango y Mariacheros. El Colegio de Michoacán y El colegio de Jalisco, Zamora.

ORDINALS, Joan (1988) Música Electrónica. Questio, Montena Aula, Madrid.

ORIOL, Ramón (2015) Música Alternativa. Auge y Caída (1990-2014). Editorial Milenio, Lleida.

ORTIZ, Alfredo y Armando Zenteno (2015) Los auténticos intocables. Historia del Rock and Roll en Toluca. Edición de autor, Toluca.

OROZCO Bernáldez, Gabriel (2010) Don Nacho. El colecciónismo musical como instrumento para la preservación de la identidad, la memoria y el patrimonio. Tesis para obtener el grado de Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural, CONACULTA, UdeG, Guadalajara.

OSBORNE, Charles (1985) Cómo disfrutar de la Opera. Guía práctica para apreciar el gran espectáculo de nuestro tiempo. Editorial Gedisa, Barcelona.

OTTOMANO, Héctor Osvaldo (2015) La escala musical y el átomo. Su relación con la ley ondulatoria Universal, la música con sus mismas leyes. Edición de autor.

PAKMAN, Marcelo (compilador) (1997) Construcciones de la experiencia humana (dos volúmenes), Gedisa, Barcelona.

PAROUTY, Michel (1990) Mozart, amado de los dioses. Aguilar Universal, Madrid.

PÉREZ, Rafael Alberto (2008) Estrategias de comunicación, Ariel Comunicación, Barcelona.

PÉREZ, Rafael Alberto y Sandra Massoni (2009) Hacia una Teoría General de la Estrategia. El cambio de paradigma en el comportamiento humano, la sociedad y las instituciones. Ariel Comunicación, Barcelona.

PETERS, Gary (2009) The Philosophy of improvisation. University of Chicago Press, Chicago.

PEYRATS Lasuén, Pilar (2014) Jazzuela. El Jazz en Rayuela, la novela de Julio Cortázar. Corre la voz, Barcelona.

PAHLEN, Kurt (1989) Nueva síntesis del saber musical. EMECE, Buenos Aires.

PANTOJA, Jorge (coordinador) (2013) Rupestre, el libro. Ediciones Imposible, México.

PARSONS, Talcott (1968) La estructura de la acción social, Guadarrama, Madrid.

PUJADAS Muñoz, Juan José (1992) El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales, CIS, Madrid.

QUIGNARD, Pascal (1998) El odio a la música. Diez pequeños tratados. E Pub, Barcelona.

RESÉNDIZ Núñez, Daniel (2008) El rompecabezas de la ingeniería. Por qué y cómo se transforma el mundo. Fondo de Cultura Económica, México.

REYNOLDS, Simon (2012) Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado. Caja Negra Editora, Buenos Aires.

REYNOLDS, Simon (2015) Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas, Caja Negra Editora, Buenos Aires.

REYNOSO, Carlos (2007) Antropología de la Música. De los Géneros tribales a la globalización. Volumen 1. Teorías de la Simplicidad. Editorial SB, Buenos Aires.

RIVERA, Leidi, José Manuel Vargas y Rocío Rodríguez (coordinadores) (2009) Reflexiones desde abajo/sobre la promoción cultural en México II, Editorial Endora, México.

ROMERO Fillat, Josep M. (2011) M de Música. Del oído a la alquimia emocional. Alba Editorial, Barcelona.

ROWELL, Lewis (1990) Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos. Editorial Gedisa, Barcelona.

RUSSELL, Ross (2005) Bird. Biografía de Charlie Parker, Ediciones B, Barcelona.

SACKS, Oliver (2010) Musicofilia. Relatos de la Música y el Cerebro. Editorial Anagrama, Barcelona.

SCHAEFFER, Pierre (1988) Tratado de los objetos musicales. Alianza editorial, Madrid.

SCHRAMM, Wilbur y Donald F. Roberts (editores) (1974) The process and Effects of Mass Communication, University of Illinois Press, Urbana

SCHWARTZ, Howard y Jerry Jacobs (1984) Sociología cualitativa, Trillas, México.

SCIPIONE Ferrero, Carlo (1989) Eros. En los cinco sentidos, Grijalbo, Barcelona.

SHANNON, Alicia Marie (2013) La teoría de las inteligencias múltiples en la enseñanza del español. Master Universitario en Lengua y Cultura Española, Universidad de Salamanca, Salamanca.

SHUKER, Roy (2005) Understanding popular music. Routledge, London.

SEARLE, John (1980) Actos de habla, Cátedra, Barcelona.

SEGELL, Michael (2015) El cuerno del diablo. La Historia del saxofón, de la novedad escandalosa al rey de lo cool. Editorial Paralelo, México.

SHANET, Howard (1988) Método de lectura musical. Iniciación a la música. Editorial Taurus, Madrid.

SHELDRAKE, Rupert (1990) La presencia del pasado. Resonancia mórfica y hábitos de la naturaleza, Kairós, Barcelona.

SHIFRES, Favio y María Inés Burcet (coordinadores) (2013) Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

SHIBUTANI, Tamotsu (1970) Sociedad y Personalidad, Paidós, Buenos Aires.

SHIRKY, Clay (2010) Excedente cognitivo. Creatividad y generosidad en la era conectada, Ediciones Deusto, Barcelona.

SHUKER, Roy (1994) Understanding Popular Music, Routledge, London.

SIEGMESTER, Elie (1987) Música y Sociedad. Siglo Veintiuno Editores, México.

SMALL, Christopher (1980) Música. Sociedad. Educación. Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que studia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación. Editorial Alianza, CNCA, México.

STEFANI, Gino (1987) Comprender la Música. Paidós, Barcelona

STEVENSON, Nick (1998) Culturas mediáticas. Teoría social y comunicación masiva, Amorrortu, Buenos Aires.

SUTHERLAND, Roger (1994) New perspectives in music. Sun Taver Fields, London.

SZWED, John F. (2000) Jazz 101. A Complete Guide to Learning and Loving Jazz. Hachette Books Group, New York.

STANLEY, Bob (2015) Yeah! Yeah! Yeah! La historia del pop moderno. Turner Noema, Madrid.

STORTINI Sabor, Luis (2010) Inteligencia emosocial. Conoce tus emociones y las de los demás para vivir mejor. Editorial Océano, Barcelona.

SUNKEL, Guillermo (coordinador) (1999) El consumo cultural en América Latina, Convenio Andrés Bello, Bogotá.

TAPSCOTT, Don y Anthony D. Williams (2007) Wikinomics. La nueva economía de las multitudes inteligentes, Paidós, Barcelona.

TOCH, Ernst (1985) La Melodía. Editorial Labor, Barcelona.

TURRENT, Lourdes (1993) La conquista musical de México. Fondo de Cultura Económica, México.

VARELA, Francisco (1990) Conocer, Gedisa, Barcelona.

VARGAS, Herom, y Tanius Karam (editores) (2015) De norte a sur. Música popular y ciudades en América Latina. Apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones. Gobierno del Estado de Yucatán, Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán, Mérida.

VARGAS Reynoso, José Manuel (coordinador) (2011) Reflexiones desde abajo/sobre la promoción cultural en México III, Barra Nacional de Promotores Culturales 3D2 A. C., México

VAZQUEZ, Roberto (2000) Rock Progresivo. Editorial Rock y Letras, México.

VELASCO García, Jorge H. (2013) El canto de la Tribu. Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y Artes, México.

VELÁZQUEZ, Ana (2013) Cómo vivir sin dolor si eres músico. La Mejor postura. Técnicas y ejercicios para alcanzar una mejor calidad musical evitando dolores y lesiones. Editorial Robinbook, Barcelona.

VELÁSQUEZ Puerta, Sandra (2015) De los Andes al Caribe. La diversidad de la industria de la música en Colombia. Universidad Nacional de Colombia, Manizales.

VIAN, Boris (2016) Escritos de Jazz, EpubLibre, <https://www.epublibre.org/>

VIERA, Merarit (2015) Jóvenes excéntricas: cuerpo, mujer y rock en Tijuana. Abismos casa editorial y Seminario de investigación en juventud, Tijuana.

WAGENSBER G, Jorge (1994) Ideas sobre la complejidad del mundo, Tusquets, Barcelona.

WAGENSBERG, Jorge (2007) El gozo intelectual. Teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza, Tusquets, Barcelona.

WALD, Elijah (2010) The Blues. A very short Introduction. Oxford University Press, New York.

WATZLAWICK, Paul et al. (1971) Teoría de la comunicación humana, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires.

WATSON, Ben (2004) Derek Bailey and the story of free improvisation. Verso, London.

WILLIAMS, Martín (1990) La tradición del jazz. Altea, Taurus, Alfaguara, Madrid.

WOLF, Johannes (1965) Historia de la Música. Editorial Labor, Barcelona.

WOLTON, Dominique (1995) Elogio del gran público, Gedisa, Barcelona.

WOMACK, Kenneth y Todd F. Davis (2006) Reading The Beatles. Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab hour. State University of New York Press, Albany.

YÚDICE, G. (2002) El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global, Gedisa, Barcelona.

YUS, Francisco (2010) Ciberpragmática 2.0. Nuevos usos del lenguaje en Internet, Ariel Letras, Barcelona.

ZALLO, Ramón (1991) El mercado de la cultura, Gakoa Liboruak, Navarra.

ZOLOV, Eric (2002) Rebeldes con causa. La contracultural mexicana y la crisis del estado patriarcal. México. Editorial Norma, México.

Nota curricular del autor

Luis Jesús Galindo Cáceres. Mexicano. (arewara@yahoo.com) Doctor en Comunicación (2015), Doctor en Ciencias Sociales (1985), maestro en Lingüística (1983) y licenciado en comunicación (1978). Autor de 35 libros y más de trescientos cincuenta artículos académicos publicados en catorce países de América y Europa. Promotor cultural en diversos proyectos desde 1972. Profesor universitario en Argentina, Brasil, Colombia, Perú, Ecuador, España y México desde 1975. Fundador del doctorado en Análisis del Discurso y Semiótica de la Cultura, Escuela Nacional de Antropología e Historia (1996). Fundador del doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Colima (1997). Fundador del doctorado en Comunicación, Universidad Veracruzana (2001). Fundador del doctorado en Ciencias y Humanidades para el desarrollo Interdisciplinario, Universidad Autónoma de Coahuila y Universidad Nacional Autónoma de México.

(2010). Fundador del doctorado en Comunicación Estratégica, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (2012). Ha desarrollado varios programas de investigación.- 1) Planeación y Organización Universitarias (1975-1981), 2) Antropología Urbana de los movimientos sociales urbanos en México (1980-1992), 3) Sociología de la cultura contemporánea en México (1985-1993), 4) Cultura de Investigación en las Ciencias Sociales (1985-2001), Cibercultura en México y América Latina (1993-2003), 5) Hacia una Comunicología Posible (2001-2009). 6) Ingeniería Social e Ingeniería en Comunicación Social (2001-2022). Miembro de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC) desde 1982. Miembro del Programa de Estudios sobre las Culturas Contemporáneas (Programa Cultura) desde 1985. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (SNI-CONACYT) desde 1987. Promotor del Grupo de Acción en Cultura de Investigación (GACI) desde 1994. Promotor de la Red de estudios en teoría de la comunicación (REDECOM) y del Grupo hacia una Comunicología posible (GUCOM) desde 2003. Miembro de la Red Deporte, Cultura, Sociedad, Ocio y Recreación desde 2006. Miembro del Foro Iberoamericano de Estrategias de Comunicación (FISEC) desde 2008. Promotor de la red y del Grupo hacia una Ingeniería en Comunicación Social (GICOM) desde 2009. Miembro de la Red Iberoamericana de Gestores Culturales desde 2009. Miembro del Instituto de Altos Estudios en Deporte, Cultura y Sociedad (INDECUS) desde 2010. Coordinador del proyecto Ingeniería en Comunicación Social y Comuniconomía, en la Universidad Autónoma de Saltillo, la Universidad Nacional Autónoma de México, y la Universidad Intercontinental (2009-2016). Proyecto actual de trabajo, Ingeniería en Comunicación Social, con las siguientes líneas 1. Gestión Social y Cultural. 2. Movimientos Sociales y Colectivos Sociales. 3. Cultura Política y Sociedad Civil. 4. Arte y Experiencia Estética. 5. Cultura de Investigación y Mundo Académico. 6. Cibercultura y Redes Sociales. 7. Deporte, Cultura Física, Ocio y Recreación.

8. Familia, Parejas, Relaciones Familiares. 9. Museos y Construcción de Vida Social. 10. Participación Social y Espacio Público. 11. Pequeñas y Medianas Empresas. 12. Música y Vida Social. 13. Generaciones y Ciclo de vida. 14. Comunicación y Pensamiento Estratégico. 15. Educación y Pedagogía. 16. Medios de Difusión Masiva. 17. Gastronomía y Vida Social. 18. Comunidad y

Sociedad Urbana.19. Religión e Ideología Social. 20. Tercer Sector y Organizaciones de la Sociedad Civil. En la actualidad Profesor-investigador Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Autónoma de Querétaro.
<http://www.gicom.com.mx/>