



CENTRO DE ESTUDIOS DEMOGRÁFICOS, URBANOS Y  
AMBIENTALES

**«El jazz viene de la noche»: vida nocturna, ocio y  
consumo desde la escena de jazz y la música de  
improvisación en la Ciudad de México**

**Tesis presentada por**

**GERMÁN VARGAS MAGAÑA**

**Para optar por el grado de**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS URBANOS**

**Directora de tesis:**

**TIANA BAKIĆ HAYDEN**

**Lector:**

**MAURICE RAFAEL MAGAÑA**

Ciudad de Mexico, 2022



## Contenido

|                                                                                                                            |           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Agradecimientos</b>                                                                                                     | <b>11</b> |
| <b>Introducción</b>                                                                                                        | <b>15</b> |
| Problema de investigación . . . . .                                                                                        | 15        |
| Estado del arte y aportes teóricos . . . . .                                                                               | 17        |
| Metodología . . . . .                                                                                                      | 29        |
| El modelo . . . . .                                                                                                        | 29        |
| Datos oficiales y registros digitales . . . . .                                                                            | 32        |
| Las entrevistas . . . . .                                                                                                  | 33        |
| Estructura de la tesis . . . . .                                                                                           | 37        |
| <b>Capítulo 1</b>                                                                                                          | <b>39</b> |
| <b>Fragmentos de la historia urbana del jazz de la Ciudad de México</b>                                                    | <b>39</b> |
| Transgresión y popularidad: bailar jazz en los veinte aun con el nacionalismo cultural posrevolucionario . . . . .         | 39        |
| La regulación del jazz (de los treinta a Uruchurtu): auge y declive de la «época de oro jazz» en México . . . . .          | 44        |
| La institucionalización del jazz (de los sesenta a la ciudad para los creativos): la intelectualización del jazz . . . . . | 47        |
| Conclusiones de capítulo . . . . .                                                                                         | 57        |
| <b>Capítulo 2</b>                                                                                                          | <b>59</b> |
| <b>Imaginarios de abstracción, de consumo y de «viaje»: jugar con el cosmopolitismo del jazz en la ciudad</b>              | <b>59</b> |
| Imaginarios urbanos dominantes o sobre qué ciudad se intenta producir . . . . .                                            | 61        |
| Convertir la nostalgia en mercancía . . . . .                                                                              | 62        |
| Convertir al jazz en una mercancía que distingue . . . . .                                                                 | 68        |
| Imaginarios en resistencia o sobre las posibilidades emancipatorias en ciertos lugares de jazz en vivo . . . . .           | 70        |
| Lugares que resisten: Experimentalismo como un imaginario en resistencia . . . . .                                         | 70        |
| Hacer un festival: <i>Operativo en el reloj chino</i> . . . . .                                                            | 74        |
| El papel de los músicos al negociar con los diferentes cosmopolitismos del jazz . . . . .                                  | 76        |
| La multiposicionalidad de los músicos . . . . .                                                                            | 79        |
| Diferentes formas de elaborar un discurso local: idealistas o espontáneos . . . . .                                        | 81        |
| Conclusiones de capítulo . . . . .                                                                                         | 85        |
| <b>Capítulo 3</b>                                                                                                          | <b>87</b> |
| <b>No se puede salvar a la Ciudad de México: lugares, territorios y regulación del jazz</b>                                | <b>87</b> |
| Antes de hablar del espacio: ¿Cómo se piensa? . . . . .                                                                    | 88        |

|                                                                 |            |
|-----------------------------------------------------------------|------------|
| Los lugares del jazz en la ciudad: librarse del lugar . . . . . | 88         |
| Los territorios del jazz en la ciudad . . . . .                 | 92         |
| Regulaciones del jazz en la ciudad . . . . .                    | 95         |
| Conclusiones de capítulo . . . . .                              | 99         |
| <b>Conclusiones</b>                                             | <b>101</b> |
| <b>Anexos</b>                                                   | <b>105</b> |
| Anexo 1. Construcción de la base de datos del jazz . . . . .    | 105        |

## Lista de Figuras

|    |                                                                                                                    |    |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1  | Modelo punto-plano-línea de Lanzagorta . . . . .                                                                   | 30 |
| 2  | Primer registro fotográfico del jazz en México: la «Jazz Band Belén» . . . . .                                     | 40 |
| 3  | Anuncio de un concierto «La ráfaga del escándalo» . . . . .                                                        | 43 |
| 4  | Atrás del cosmos inaugurando el espacio escultórico en la UNAM . . . . .                                           | 50 |
| 5  | Tasas de crecimiento promedio anual de la población en Zona Metropolitana del Valle de México, 1990-2000 . . . . . | 50 |
| 6  | Alojamientos de Airbnb en la Ciudad de México (2019) . . . . .                                                     | 53 |
| 7  | Empleos en la Zona Metropolitana del Valle de México (2019) . . . . .                                              | 54 |
| 8  | Elipses de desviación estándar de diferentes servicios (2019) . . . . .                                            | 54 |
| 9  | Restaurantes, cafeterías, bares y cantinas, (2019) . . . . .                                                       | 56 |
| 10 | Conciertos de jazz en la Ciudad de México, julio 2018-marzo 2020 . . . . .                                         | 57 |
| 11 | La calle del Parker & Lenox (2008-2021) (C. Milán 14, Juárez, Cuauhtémoc) . . . . .                                | 64 |
| 12 | Entrada del Zinco Jazz (Calle de Motolinia 20, Centro Histórico, Cuauhtémoc) . . . . .                             | 65 |
| 13 | Interior del Zinco Jazz . . . . .                                                                                  | 65 |
| 14 | Propaganda de conciertos en el Zinco Jazz y en el Parker & Lenox . . . . .                                         | 67 |
| 15 | El «Jazz gourmet» en el Convite . . . . .                                                                          | 69 |
| 16 | El jazz en el Multiforo Alicia . . . . .                                                                           | 71 |
| 17 | Volantes de Jazzorca . . . . .                                                                                     | 72 |
| 18 | Extractos de reseñas en goggle maps a jazzorca . . . . .                                                           | 73 |
| 19 | Calle de Jazzorca (Municipio Libre, Portales) . . . . .                                                            | 75 |
| 20 | Volante del Operativo Reloj Chino (2016) . . . . .                                                                 | 77 |
| 21 | Volantes de festivales . . . . .                                                                                   | 78 |
| 22 | Entrada a la Terraza Monstruo . . . . .                                                                            | 97 |

## Lista de Tablas

|   |                                                                  |    |
|---|------------------------------------------------------------------|----|
| 1 | Diferentes tradiciones del jazz en la Ciudad de México . . . . . | 84 |
|---|------------------------------------------------------------------|----|



A mi amigo Guillermo Ramirez †

A Mónica Bocanegra

A mi familia

A mis amigxs

.



Yo siento que a la comunidad urbana le hace mucha falta estar frente a lo abstracto para poder sacar su intuición y su lado desconocido de sí mismos, salir, salir de sus zonas, y no diré ese cliché de «zonas de confort», sino salir de sus zonas de no acción. Y no es que estén «confortables» en sus zonas seguras, están incómodos, son reducidas, son pequeñas y solo tienen esas formas de actitudes y formas de actuar. Entonces la abstracción ayuda a rompérselas un poco y de repente a sentirse más vivos que antes, ¿me entiendes?, yo siento que eso es un poco la aportación de nosotros: «vénganse a meter a un abismo», donde simplemente no van a entender y no importa que no entiendan, no van a valer menos por eso, al contrario, lo que sientan de ahí va a incorporarse a su experiencia de vida, eso es.

Germán Bringas, 2020



## Agradecimientos

Se dice en un *libro-amigo* que cuando se empezó a escribir ya eran ‘varios’, pero que ya al final eran ‘muchos’. Esa misma sensación tengo de esta tesis, que al principio yo ya era ‘varios’ pero que al final ya todos éramos ‘multitudes’. Esta tesis es colectiva. Contiene un infinito de encuentros con personas tangibles y presentes, con personas de otro tiempo y con atmósferas que a su vez resultan de infinitos encuentros y gestos. Si no dependiera de esto mi título capaz que mejor se quedaba sin firma y en el anonimato de la multitud.

En lo que sigue me detengo en las primeras.

Agradezco a Mónica Bocanegra. Jueza y editora de muchos de los párrafos que hoy presento, pero también mi acompañante en los distintos rituales nocturnos a los que esta pandemia nos dejó ir. Fue oreja, consejera, interlocutora, pareja, amiga, psicóloga, editora, entre otras figuras que vuelven amorosa una tesis. Muchas de las ideas que no verán en este texto, y todas las que sí, pasaron por su inteligencia y por nuestros diálogos que podían darse bien en una biblioteca o en un jardín con *dembow* de fondo. Agradezco todo el amor que me dio en este proceso. Todas sus palabras buscaron estar plasmadas en esto que hoy presento... *Espero que me quedes tú.*

Agradezco a mi familia Vargas-Magaña-Fromenteau-Aguilar con quienes mantengo desde pequeño un núcleo en extremo fértil. A mi madre, Rosa María Magaña, y mi padre, Germán Vargas, de quienes copié la valiente idea de dedicarme a las ideas y la enseñanza. Son mis profesores desde que tengo conciencia. A mis hermanas, Mariana y Rosita, de quienes aprendí como ser, que aprender, qué buscar y cómo apuntar con humor y precisión. Son luciérnagas que iluminan mi camino y que lo hacen todo más fácil. A Sébastien de quien intento aprender su inmensa curiosidad y forma de ver el mundo (¡y su forma de programar!). A Patricia y Sacbé que son ambos, en forma muy diversa, personas que admiro y que sigo mucho. Patricia como mi segunda madre, y jefa en dos ocasiones, y Sacbé como mi hermano.

A mis amigxs también. A los que vi y a los que siempre tengo en la mente. Son muchos aun, afortunadamente. Los tengo de la infancia, como Marco que siempre me alienta, de encuentros extraños y geniales, como Frank, Marcela, Esteban y Roberto (que además contribuyeron con un hermoso regalo y encuentros mezcaleros), y Daniel Mora (que me acompaña siempre con buenas conversaciones y cuestionamientos a ideas que ya tenía por dadas); de la preparatoria, como Manuela y Benazir (que las pienso seguido para preguntarles cosas que a veces solito me respondo); de la licenciatura, como Gonzalo y Marlene (porque ustedes están presentes aun cuando están lejos), a Jesus con quien suelo extraviarme en pensamientos aleatorios y fértiles, a Osvaldo y a Varinia su cariño y presencia estacional, a Hector (a quien le debo haberme recomendado la maestría y ser mi guía espiritual en momentos críticos y también en momentos normales).

De la experiencia taxqueña a Alan, a Gerardo (que además me acogió en plena pandemia para hacer entrevistas y tomar cerveza en su casa), a Vanesa y a Sergio, quienes me salvan sistemáticamente.

A los amigos de la maestría de la que tengo muchos nuevos nombres de personas geniales a las que les debo muchas ideas de esta tesis. En particular quisiera agradecerle a estos últimos su aliento, fueron ustedes las víctimas de mis delirios sobre el cómo hacer una tesis de algo que parecía improbable.

Nos conocimos en un momento extraño en el que todo el mundo se fue aun más a la m... gracias por estar y quererme. Gracias Alejandra D. y Eduardo, compañeros fieles de textos complicados que fueron detectados por anti-robots de *yelp*; a Lilian por su eterna confianza en mí en textos aceptados pero que nunca concluimos (o casi); a Marco su gran inteligencia programando y eligiendo música; a Nicole, Alejandra G., Aída y Mariana X. por su calor; a Gessy por ser de esos amigos con los que una velada ética puede tornarse en simposio; a Gerardo porque su melancolía era la mía; a Fidelia por acompañarme en mis bailes de pájaro en horas previas a alguna entrega a la que apenas estábamos llegando; a Raphael por ser el amigo y consejero más importante que tuve y a quien le confío todo tipo de temores y de planes extracurriculares.

A Tiana Bakić Hayden por ser un refugio académico y una amiga en todo este proceso. No solo por ser mi directora de tesis sino por su amor a la enseñanza. Desde la primer videoconferencia que tuvimos, en pleno semáforo de urgencia, yo sentí que tenía una guía a quién podía confiarle toda mi ignorancia y mis miedos más pedestres. De Tiana aprendí un montón de la academia y de cómo ser una persona generosa y llena de empatía.

A mi lector, Maurice Rafael Magaña por conectarse desde Arizona, le agradezco su seguimiento a mi proceso y sus comentarios. Desde el primer momento en el que conocí su trabajo me dieron ganas de lograr algo un poquito a la altura de él.

A Adam Havas por conectarse desde Hungría para hablar de mi proyecto. Por su generosidad con materiales e ideas. Por su gran curiosidad que hicieron de mi proyecto un material que tenía que lograr sí o sí. Por ser un amigo a la distancia y al mismo tiempo una fuente de inspiración.

A José Ignacio Lanzagorta por escucharme en un momento importante y darme muchas ideas que luego las intenté transformar en esta tesis. Su trabajo y sus palabras las intenté poner en la columna vertebral de este trabajo.

Le agradezco a Monika Meireles que aun a la distancia mantuvimos una conversación que extrañamente me recordaba poner cuestiones de mi formación de economista para argumentar cuestiones de jazz. La tal *alma mater* en mí fue una voz de Monika que me hablaba en mí inconsciente de cuestiones estructurales en la escena del jazz.

Gracias a lxs maestrxs que tuve y que me alentaron a esta loca, hoy lograda, idea de hacer una tesis de algo que pocos en urbanos hacen. En especial, a Sergio Rincón que en aulas y pasillos me alentó; a Veronica Crossa que me recibió llena de curiosidad; a Fernando Escalante que me dio ideas en un momento crítico; a los profesores del Seminario, Vicente Ugalde y Martha Schteingart, con quienes sostuve un dialogo durante la maestría para ir consolidando el tema; a Alejandro Zárate con quien mantengo una conversación constante; a Nadine Reis que me leyó y aconsejó en etapas muy importantes de este proyecto; a Landy Sánchez que me instruyó en temas espaciales en aulas y de quien conservo un aprecio grande; a Yolanda González con quien en no pocas circunstancias fue interlocutora y salvavidas a la vida dentro del Colegio; a Carlos López y a Rodrigo Meneses de quienes guardo muy gratos recuerdos de las aulas. Gracias a todos por tantos encuentros y gestos llenos de amor por las ideas.

A los seminarios que me abrieron sus puertas virtuales. En especial llevo en la mente la clase sobre

estridentismo de Salvador Gallardo y el seminario de investigación sobre industrias creativas y culturales co-dirigido por Alejandro Mercado-Celis y Michaël Spanu. Asimismo, agradezco al PUEC-UNAM por haberme dejado participar en el Primer Congreso de Estudios sobre la Ciudad.

Agradezco a *El Colegio de México* por haberme permitido desarrollar este proyecto y por darme durante dos años una nueva perspectiva sobre la ciencias sociales. En conjunto con la beca facilitada por el CONACyT sin la cual me hubiera sido imposible realizar estos estudios.

A las personas de la escena del jazz y la musica de improvisación libre les agradezco toda su generosidad al darme espacio y también por su día a día.

Mención particular a Germán Bringas quién fue la primera persona con la que tuve contacto con los «viajes estáticos». Nunca ha dejado de ser mi maestro. En cada gesto o cada soplado aprendo de Germán. Desde Jazzorca, o Zero Point, o E.L.R.A, o cualquiera que sea el proyecto, yo siempre estoy agradecido de la inmensidad que emana de Germán.

También mención particular a Rafael Arriaga. Todas sus fotos y conversaciones están en esta tesis. Aunque seguramente muchas de las cosas que digo no son parte de su perspectiva.

A Remi Álvarez, Gibrán Andrade, Hans Ávila, Tizok Briseño, Adriana Camacho, Itzam Cano, Géraldine S. L. Célérrier Eguiluz, Gibrana Cervantes, José Cortés, Aarón Cruz, Adrian Escamilla, Gustavo Gil, Hernán Hecht, Carlos Icaza, Feike de Jong, Alina Maldonado (mi brevemente maestra), Oscar Javier Martínez (Oxama), Iraidá Noriega, Erik Olvera, Ana Ruíz y a los que quisieron mantener el anonimato. Sin ustedes, sin su energía, esta tesis, esta idea apenas esbozada, no hubiera sido posible. Muchas gracias.

La pandemia nos mantiene en una crisis de la que aun no se vislumbra un cambio. El temor al afuera complicó todo. Las siguientes líneas intentaron elaborar algo medianamente legible.

Germán Vargas, febrero del 2022



## Introducción

Imagínate que tus cenizas se esparcieran en Reforma. Eres un jazzista y tu último acto es volar en la principal avenida de la Ciudad de México. En el corazón del distrito financiero. El que produce tres tercios del tercer sector económico, el mas importante desde que es una ciudad prematuramente des-industrializada. Eres Enrique Nery. Y por una bondadosa concesión de las autoridades en turno eres un usuario de esta avenida para tu último acto: tirar tus cenizas en la punta del *Ángel de la Independencia*. En un funeral a la *Dixieland* las *Calacas Band* armonizan tu marcha fúnebre tocando *La marcha de los santos* un domingo a las 11 am. Es bueno que no seas como Hilario Sánchez, el multinstrumentista chiapaneco del que no sabemos dónde desapareció. Es bueno que no toques música estridente. Los jazzistas que mueren no pasan por Reforma, pero eres Nery, el pianista que revolucionó el jazz mexicano, porque eso dice la historia oficial del jazz en México, pero, ¿no hay un sesgo?

### Problema de investigación

Esta tesis trata sobre la articulación entre la producción cultural y la producción espacial a partir del caso de estudio de la escena de jazz y la música de improvisación en la Ciudad de México la que, como se intentó mostrar en este trabajo, terminó siendo una producción y un consumo «cultural» vinculada estrechamente a las clases medias hoy en día.

El problema de investigación se encuentra en un conjunto de los estudios sobre el arte que no está interesado exclusivamente en el arte definido en los «términos profesionales» (Geertz, 1983), sino en entender la escena del jazz de la ciudad «en razón de la vida que les rodea». Más precisamente, en consonancia con lo expresado por Magaña (Magaña, 2020, pag. 15) , mi estudio está más preocupado por la relación entre las prácticas artísticas y la producción social y política del espacio que en el análisis textual o interpretación del arte, que resulta, por cierto, un eje de investigación de gran producción académica pero que estuvo fuera del alcance e interés de esta tesis.

Por ello, en esta tesis no se encontrará nunca una definición de la música, uso todo el material que se asocia a la noción de «jazz»: personas que hacen música que ellos, o que el público o los medios de comunicación les asocian con ese campo.

Estudiar la espacialidad del jazz motivó preguntas que son de cierta forma inusuales en la producción intelectual de los estudios urbanos que, en general, ha subestimado las temáticas relacionadas con las escenas musicales. Sin embargo, en la plasticidad que tienen los circuitos culturales podemos acceder al estudio de la articulación entre el espacio construido con el espacio vivido. Y hacerlo en la escala que propongo, a la luz de las historias de los que hacen la escena, me permitió dialogar con un conjunto de los estudios urbanos que estudian la transformación de la vida cotidiana en la ciudad desde la experiencia social y estética de un grupo específico, en mi caso, de las personas que forman parte de la escena.

De esta forma, surgieron de manera orgánica temas sobre precariedad laboral, agencias asimétricas para luchar por un espacio, distintas formas (in)formales de «vigilancia moral» y resistencia/cooptación a los procesos de renovación estética y urbana de una ciudad, los cuales forman parte del núcleo de intereses

de los estudios urbanos. Los cuales se relacionan con la pregunta más amplia a la que intento contribuir que es el estudio de la experiencia social en los modos de practicar/habitar la ciudad de un estrato medio, en este caso músicxs de la escena.

Es decir, yo no estudio al jazz por sus características estéticas. Sino como un hecho social desde el que se puede estudiar a la ciudad desde sus actores, desde las imaginaciones de quienes hacen y consumen esta escena musical. La cuestión que me interesa del jazz en la Ciudad de México es que podemos ver en él la trayectoria de una producción cultural que comienza como una cuestión marginal e «importada» y se transforma en albores del siglo XXI en un consumo de clases medias y altas sobretodo en el espacio de mayor dinamismo económico de la ciudad, la «Ciudad central» de la Ciudad de México —que «corresponde *grosso modo* a las delegaciones Cuauhtémoc, Benito Juárez, Miguel Hidalgo y Álvaro Obregón» (Giglia, 2017)— en que sobre todo a partir de la década de 1980, en esta transición del capitalismo global a un modo de acumulación flexible (Pradilla, 2011), fue el objeto «del interés de diferentes políticas urbanas» que dotaron de mejoras infraestructurales, recuperaciones de espacios públicos, así como de la implementación de una estrategia muy extensiva de dispositivos de seguridad (A. Becker and Müller, 2013; Zamorano, 2019), a la par que se contribuyó indirectamente a sostener cierta tendencia de una baja densidad poblacional.

Lo que intento mostrar es que la espacialidad del jazz en la Ciudad de México es una historia que converge con una parte de la historia urbana de la Ciudad de México y que se relaciona con los procesos que culminaron en la construcción de un entorno urbano altamente fragmentado en el que se observan las fracturas sociales de un país desigual.

Esta perspectiva socio-espacial del jazz no fue particularmente fácil de encontrar. Ni siquiera si expandía la búsqueda hacia estudios sobre otras expresiones musicales. Dentro de los pocos estudios que encontré para la Ciudad de México que estudiaban escenas musicales, el más cercano a mi interés fue quizás el texto de Mercado-Celis (Mercado-Celis, 2016) que, en un análisis muy cercano a la tradición de la geografía económica, busca nodos, redes y aglomeraciones, pero que fue el único que realizó una cartografía de la «música independiente» de la Ciudad de México.<sup>1</sup>

La intuición general, de dónde se justificaría el interés para los estudios urbanos, es que las escenas musicales como el jazz, como ocurre con otras músicas como la salsa, el rock, la ópera, etc., tienen una espacialidad singular. Esta espacialidad está determinada por un amplio conjunto de factores (Soledad, 2017): desde los gerentes de los lugares que deciden qué tipo de prácticas son convenientes para los lugares, los dueños de negocios que orientan sus inversiones en lugares en función de sus propias expectativas empresariales o idiosincráticas, desde los artistas que negocian los términos de su puesta en escena, los tiempos en los que se pueden realizar —profundamente relacionados con las prácticas de sociabilidad de los segmentos a los que se dirigen así como de las posibilidades socioeconómicas pero también de los imaginarios que tienen las personas que son como una suerte de brújula que tiene cada habitante para orientarse en el territorio—, así como de las cuestiones de orden cívico que delimitan

<sup>1</sup>Aunque el mayor énfasis de dicho estudio estaba en encontrar en esta regularidad espacial cierta correspondencia con los *clusters* de gente creativa, muy en la línea de investigación alrededor del texto seminal de R. Florida, 2009, y que en otras latitudes se volcó a hacer correlaciones de diversos tipos buscando esta correspondencia entre variables socioeconómicas, consumo y cultura (Mullins, Natalier, Smith, & Smeaton, 1999; Yavo-Ayalon, Alon-Mozes, & Aharon-Gutman, 2020).



zonas y horarios para cada tipo de actividad, que dan y deniegan licencias y que facilitan o deniegan recursos para la realización de actividades culturales.

Es decir, la espacialidad no es aleatoria, no está implícita en el tipo de música —como suele inferirse por ejemplo por sesgos idiosincráticos—,<sup>2</sup> no es neutral —no sostenemos aquí otro tipo de «falacia del determinismo físico»—,<sup>3</sup> y, como argumento a lo largo del trabajo, una escena musical justamente puede resultar de interés para los estudios urbanos porque en ella hay una puesta en escena de muchas cuestiones que caracterizan a la ciudad realmente vivida, practicada, habitada.

Mi trabajo está en diálogo con aquellos estudios sobre la música donde la producción del espacio fue un eje de investigación (Magaña, 2020, Soledad, 2017, Mercado-Celis, 2016, Picaud, 2016, Dávila, 2012, Baker, 2019, Argüello, 2018, Havas, 2020), los que en conjunto nos aportan distintos relatos donde la espacialidad importa porque es ahí donde se experimenta la amalgama de factores: donde un conjunto de personas tienen que tomar trayectorias que están condicionadas tanto por cuestiones materiales como subjetivas como son sus propios imaginarios. Mi tentativa fue contribuir a esa constelación de trabajos que lejos de llegar a un relato homogéneo han mostrado la contingencia y heterogeneidad de factores que influyen en la vitalidad o en la pérdida de la misma de un circuito cultural.

El intento de esta tesis es contribuir a estas líneas de investigación que se encuentran a medio camino entre los estudios culturales y los estudios urbanos en su tentativa de elaborar la articulación entre la producción cultural y espacial; en mostrar que la espacialidad de las escenas musicales es un problema de investigación legítimo que nos muestra cómo las transformaciones en las actividades culturales son productoras y producto del propio desarrollo urbano.

## Estado del arte y aportes teóricos

Para realizar este trabajo resultaba importante elaborar la asociación entre el espacio, los sonidos, los públicos y las sociabilidades. Hay escuchas que culturalmente precisan, por varias circunstancias, de una sala arquitectónicamente planeada, como las iglesias y los órganos, de espectadores completamente disciplinados, y hay otras escuchas que no siempre se obsesionan con aislar elementos externos o internos (como controlar a las audiencias) que son susceptibles por ejemplo de escucharse en estados totalmente alterados por sustancias. El jazz como tema de investigación permite esta amplitud, es tan estridente como se quiera, o es tan normado como una música de cámara en cierto teatro, a la par de que es tan abierto para tocarse en la calle afectando a todos los cuerpos y sociabilidades que paseen por ese lugar, puede tratarse de una música que se baila y también puede ser una música que invite a un viaje estático en una silla de algún club de precios altos o mínimos. Al escribir esto estoy pensando en la vez que llegué a cierta terraza «clandestina» y en la barra me ofrecieron cerveza, tabaco y marihuana,

---

<sup>2</sup>Me refiero a los clichés como en el que cae Steiner (Steiner, 2020): «La historia del jazz es inseparable de él. Pero el bar americano es un santuario de luz tenue, incluso de oscuridad. Retumba con la música, muchas veces ensordecedora.». Los clichés por otra parte interesan en esta tesis por su potencial «productivo» como la vez que el dueño del Zinco Jazz, «speakeasy» del centro de la ciudad, dijo que decidió poner un lugar especializado en jazz desde que vio que estaba disponible para rentar el viejo inmueble del Banco de México donde estaban las bóvedas de dinero —ver capítulo dos de esta tesis—.

<sup>3</sup>Me refiero a la crítica que hace Herbert Gans a los trabajos que son víctima de una interpretación completamente infraestructural ignorando los «factores sociales, culturales y económicos» que contribuyen a la vitalidad o «aburrimiento de un barrio» (Gans, 1962; citado en (Zukin, 2010): 16).

o las veces que llegué a otros conciertos, en sociabilidades más cerradas, y lo primero que me encontré fue una barrera humana que inspeccionaba mi ropa y olía mi botella con agua.

Esta dimensión estuvo presente en la elaboración del material de esta tesis: en cada entrevista se buscó encontrar si había o no una cuestión afectiva, emocional y sensitiva al momento de tocar en ciertos lugares, para ciertos públicos, en ciertos territorios. Se buscó pensar en todo momento al consumo cultural vinculado a una espacialidad, a ciertas pautas de comportamiento, a ciertos gustos urbanos, a ciertos cuerpos e incluso intelectos, a ciertas imaginaciones urbanas.

Las entrevistas arrojaban estas imaginaciones. Por ello, conforme avancé en la investigación me resultó muy útil la noción de «imaginarios urbanos» porque articulaba la dimensión espacial con los actores y sus procesos de «construcción de sentido». El imaginario urbano es esa capacidad de invención con la que los habitantes urbanos se orientan por la ciudad, deciden su morada, sus momentos de ocio, sus trayectos, sus lugares de encuentro, sus no-lugares también, sus espacios de diversión, de trabajo, de vida.

Esta noción, según Lindner y Meissner (Lindner and Meissner, 2019, pág. 3), puede articularse desde los trabajos de Simmel y Benjamin donde hay ciertos atisbos para buscar en los imaginarios una fuente para aproximarse a la investigación urbana —que luego muchos estudios han intentado recuperar trayendo a la discusión tanto los procesos de construcción de sentido en el «extrañamiento» que resulta del proceso general hacia la individualización descrito en Simmel o en los intentos de sistematizar la «mirada del *Flâneur*» personaje del libro de los pasajes de Benjamin (Benjamin, 2013, París, capital del siglo XIX (extracto) [1934]; Leeuwen, 2019; La Rocca, 2017; Hiernaux, 2006)—. Sin embargo, la noción adquiriría mayor grado de precisión a partir de la segunda mitad del siglo XX en el trabajo de K. Lynch intitulado *La imagen de la ciudad* donde se encuentra de forma explícita una primera exploración del papel que desempeña la «imaginación» y los «procesos cognitivos» en la formación de una experiencia urbana de la ciudad. Para Lynch, el planeador urbano tiene que ayudar a la construcción de una ciudad para el «disfrute sensual», cuestión que lograría en la medida en que el ordenamiento urbano fuera «legible» para los habitantes. Y, aunque estas ideas de Lynch resultan profundamente prescriptivas y verticales («top down»), este trabajo constituye el primer momento de acuñación del término de «imaginarios urbanos».

Después vendrían diversos autores como M. De Certeau que veinte años después de Lynch planteó un matiz al planteamiento de imaginarios y en su ensayo *Caminando en la Ciudad* (1988) contrastó la visión «panorámica» con una vista desde la experiencia pedestre del caminar por las calles con el objetivo de hacer una crítica a las omisiones de cierto urbanismo vertical que niega «detalles cruciales» de la forma de vida urbana del paseante promedio, incluidos detalles no visuales como el «sonido, el olor y el contacto». En contraposición a Lynch, la crítica de De Certeau apuntaría hacia un cambio tanto de escala como de visión y propondría estudiar las «prácticas cotidianas de los habitantes» porque en ellas, en la invención cotidiana de los usos del espacio, surgen procesos de «producción del espacio» (Lanzagorta, 2018).

Igualmente, otro autor seminal en este giro subjetivo es H. Lefebvre que concebía al «proceso de producción del espacio» a partir de una triada conceptual: representaciones del espacio (el espacio

concebido), practicas espaciales (espacio percibido) y los espacios de representación (el espacio vivido). El primero como una suerte de «espacio dominante» concebido por «los científicos, los planificadores, urbanistas, técnicos e ingenieros sociales (...)» (Lefebvre, 1991; citado en Torres, 2016), mientras que el segundo y, sobre todo, el tercero como el espacio percibido y vivido por los habitantes y los usuarios (Magaña, 2020 pág. 23) donde la «imaginación» podría convertirse en una suerte de «vehículo del deseo» con una «fuerza potencial de transformación del mundo» (Claval, 2012).

Los antecedentes teóricos de este giro centrado en los «modos en los que la ciudad se experimenta o se representa socialmente» son muy amplios, dependiendo de la literatura se puntualizan diferentes autores como seminales como: Castroriadis en Lindón, (Hiernaux, 2006), Gilbert Durand en (Hiernaux, 2007), De Certeau, Lefebvre y Foucault en (Lindner and Meissner, 2019), Jameson y los *mapas cognitivos* o Sennett y el *espacio narrativo* (Gorelik, 2002), entre otros.

Lo fundamental es que con esta noción estoy sugiriendo que se puede estudiar a la ciudad a la luz de las «tramas de sentido» de cada persona, de cada grupo, de cada trayectoria de vida (Huyssen, 2008): «la ciudad como un palimpsesto real y diverso de experiencias y memorias».

Sugiero igualmente que el espacio es transitorio porque este es constantemente «producido» por los movimientos visibles de las personas, por las negociaciones cotidianas para tomar un lugar, por las interacciones entre las personas que usan la ciudad.

También estoy sugiriendo que las acciones no siempre precisan de una «materialidad», puede solo tratarse de una idea como el pensar que cierto territorio es «peligroso» —aunque las estadísticas de criminalidad ofrezcan otras interpretaciones—, que además si resulta un imaginario ampliamente compartido puede terminar influyendo en la materialidad del espacio y en general en la forma de vida de las personas —tal como sugiere García Canclini (Canclini, 2008) para la Ciudad de México en los «imaginarios urbanos del riesgo» para el caso de los vecindarios cerrados y en general un conjunto bastante difundido de la literatura sobre los imaginarios urbanos (Hiernaux, 2007 ; Cisneros, 2008), el «miedo al crimen» y los enclaves fortificados (Caldeira, 1996), el «sentimiento de inseguridad» como una construcción discursiva, coherente pero alimentada de dimensiones cognitivas, emocionales, políticas y prácticas (Kessler, 2009), entre otros —.

El jazz fue una música de cabarets en los años veinte, de escándalo para cierta moralidad que temía a las faldas cortas y a los cuerpos danzantes de las mujeres, de «mal gusto» para el nacionalismo cultural posrevolucionario, una música relegada poco a poco a la noche. Hoy esa imagen es solo un recuerdo de películas de Cantinflas,<sup>4</sup> hoy el jazz es más bien esa música asociada a cierta forma de vida urbana «sofisticada», «elegante», que se toca en cafés, restaurantes, clubs y bares, que se toca en territorios donde vive gente con ciertos capitales, con cierta formación e inclinación por el «arte», ya ni siquiera la asocian con una música popular, es más bien de músicos que imaginan con formación universitaria, no tanto en la delegación de Iztapalapa o en Xochimilco, como en Cuauhtémoc o la Benito Juárez, no la imaginan tanto en la calle, a menos que sea una película de Woody Allen en París, como si en un espacio

<sup>4</sup>Celebre comediante mexicano conocido, entre otras cosas, por la gran cantidad de papeles de figuras «cercanas al pueblo» (abogado, barrendero, luchador social, profesor, patrullero, bombero, sacerdote, portero, etc.). En una de ellas, *El señor doctor* (Delgado, 1965), contiene una escena en la que se encuentra en un «bar existencialista, con gente de vestimenta exótica fumando hasta con los pies, bailando jazz, tomando tragos, al que le cae una redada de policías.

cerrado, *gourmet*, donde venden vino, como una música para platicar y practicar ritos de sociabilidades «educadas», con alto poder adquisitivo y refinado gusto estético.

Es esta noción de «imaginarios urbanos» la que me permitió orientar el trabajo y la indagación. Y lejos del urbanismo más clásico, sobre todo aquel ligado a una concepción muy objetivista, mi aproximación, como he intentado mostrar, se relaciona con el «giro subjetivo» que en los estudios urbanos en las últimas décadas se caracteriza, entre otras cosas, por la integración de las dimensiones socio-culturales/socio-simbólicas (Lindón, 2007; Lindón et al., 2006; Kern, 2012). Al respecto dice García Canclini (García Canclini, 2007): «nos hallamos en una etapa distinta a la de los estudios urbanos de hace unas décadas, que se sentían más satisfechos con simples descripciones socio-económicas de los desarrollos urbanos. Actualmente, damos mucha importancia a lo cultural, a lo simbólico, a la complejidad y la heterogeneidad de lo social en la ciudad.».

En particular, mi acercamiento se circunscribe a los análisis que remiten a la noción del espacio vivido —que es una de las dos vetas que identifica Hiernaux en la producción académica de los estudios urbanos (Hiernaux, 2007)— que volvieron legítimo estudiar dentro de la disciplina a la vida cotidiana —obliterada por cierta hegemonía «marxista estructuralista» en el campo disciplinario—, con esto quiero decir que mi trabajo está en el mismo eje de investigación al que le interesa la *vida urbana*: el interés por las «pequeñas cosas» como las formas de apropiarse de espacios, los usos de espacios particulares ya sean públicos o semipúblicos, las prácticas cotidianas de la forma de vida urbana de cierto espacio y tiempo. Igualmente está en el conjunto de estudios que creen que esto es explorable a la luz de las experiencias sensibles de las personas que habitan los espacios, en mi caso de los músicos que circulan la ciudad, con una mirada atenta y sensible de su propia trayectoria, y que a través de estos actos transforman el espacio en un «libro abierto que descifra las significaciones de los elementos urbanos» (La Rocca, 2017).

La ambición más general de mi trabajo fue lograr articular mi estudio de caso con otras formas de habitar el espacio urbano que hay en la ciudad: me importó desde el principio preguntarme cómo la situación de los jazzistas y sus espacios se asemeja con otros sectores expuestos a la serie de cambios urbanos que han ocurrido en las últimas décadas de la ciudad. Y aunque esto se dificultó por el escaso tratamiento que encontré, sobre todo para la Ciudad de México, al final de esta investigación creo mostrar con diferentes viñetas y situaciones que la ciudad puede estudiarse desde esos conciertos y puede resultar un ejercicio valioso.

En consecuencia, mi tesis se circunscribe al eje sobre la literatura de «imaginarios urbanos» ya que con esta categoría trato a lo largo del texto de hablar de procesos subjetivos a la par del espacio. La escena del jazz se conforma por un grupo complejo de «diferenciación social». Los lugares donde encontramos jazz vistos en conjunto son espacios contradictorios en el sentido de que al tratarse de espacios públicos y semipúblicos participan de un imaginario de «ilusión de una igualdad participativa» al mismo tiempo que estos espacios crean nuevas posibilidades para la imposición de «restricciones socio-espaciales»: los lugares del jazz en principio están abiertos para todos los cuerpos, pero, al final, la ubicación, los precios, el horario, las normas explícitas e implícitas de los lugares y de las sociabilidades, así como la propia música, e incluso los cuerpos, terminan constituyéndose en distintos modos de filtro.

De fondo, pensé a mi trabajo como un eco de investigaciones recientes sobre esta heterogeneidad en campos que antes solían tratarse como conjuntos homogéneos. Investigaciones sobre centros comerciales como la de Arlene Dávila (Dávila, 2018) que intenta mostrar que eso que llamamos «clases medias», con sus espacios de consumo y esparcimiento, son un conjunto altamente heterogéneo y sensible a las dinámicas de altísima estratificación jerárquica que caracterizan a las sociedades modernas o, al menos, a las sociedades latinoamericanas. Estudios sobre sociabilidades urbanas como la investigación de Lanzagorta (Lanzagorta, 2020) que muestra que las «formas de ser gay» en la ciudad son igualmente una cuestión disputada y que, lejos del discurso público de «*gay friendly*» de la ciudad, en el *place making* —en el aparecer en el espacio público— acontece una negociación sobre lo que es deseable y lo que no, que termina en un cierto «orden urbano» donde las sexualidades más «abyectas» son expulsadas a cierta espacialidad marginal y un tanto oculta. Investigaciones como la de Magaña (Magaña, 2020) que muestran como la negociación con la «contracultura» en Oaxaca culminó en una selección del Estado de aquellas manifestaciones culturales susceptibles de exponerse públicamente y aquellas otras que fueron perseguidas por una política contra-insurreccional armada de amplios operativos policiacos. O la de Hayden (Hayden, 2018) que explora la «ambigüedad legal» en las prácticas de venta dentro de la «central de abastos» de la Ciudad de México para mostrar cómo en las actividades asociadas al mote de «informalidad» hay una heterogeneidad de formas legítimas de estar en el espacio y otras que no. O la de Crossa (Crossa, 2018) que explora como incluso en la elaboración de un discurso sobre la legitimación del uso del espacio público hay formas más legítimas que otras de protestar por un lugar donde la figura de «artesano» adquiere un matiz de clase frente a otras formas de comercio informal. Investigaciones como la de Mantecón (Mantecón, 2016) que explora la sociabilidad urbana a la luz de 100 años de historia de las salas de cine en la Ciudad de México, mostrando las contradicciones del cine como espacio semi-público abierto a la par de constituirse en un espacio de diferenciación social y de creciente «elitización». O la de Argüello (Argüello, 2018) que documenta como incluso en el uso de la calle por parte de músicos callejeros hay distinción entre aquellos que pagan una cuota a una organización informal, asociada a la corrupción de la burocracia local, y los que no, que terminan expulsados y a veces golpeados por otra multitud de trabajadores informales legitimados por corporaciones que *de facto* deciden los usos legítimos de la calle.

En esa constelación de trabajos sobre las formas de vida urbana se inscribe mi tentativa de explorar el jazz que dé común tienen que son esfuerzos en diferentes coordenadas sociales por mostrar las complejidades que emergen en una escala de análisis más pequeña. Mi trabajo en cierta medida intenta mostrar esta diversidad al interior de esa densidad de significados que damos al «jazz», intenta mostrar que desde este campo es viable estudiar distintos imaginarios urbanos de la Ciudad de México, distintas formas de «hacer ciudad» y con esto estoy pensando en que, en nuestras prácticas cotidianas, en los usos sistemáticos del espacio urbano, en las imaginaciones concretadas en acciones localizadas en territorios específicos, se hace ciudad. Así, con esta investigación pretendo mostrar esas imaginaciones de cierto segmento asociado al jazz en la Ciudad de México que nos iluminan del carácter urbano que es vivir en una ciudad con aspiraciones cosmopolitas y con muchas fracturas sociales.

Hablar entonces de un consumo que se lleva a cabo en espacios de diferenciación social, que tienen sus propias dinámicas, territorios y sociabilidades, nos permite interactuar con todos aquellos estudios de

esa «vida» de las «megalópolis latinoamericanas», de estos escenarios de complejas «significaciones, imaginarios, quimeras, artificios que crean un sistema de geografías urbanas, poéticas y simbólicas», de encuentros y desencuentros entre personas que habitan la ciudad, y nos permite entonces plantear, como lo hace Del Mar (Gargari & Miranda, 2013), ¿cómo se viven esas geografías tangibles e imaginadas?, ¿qué ciudad es la que se produce socialmente?.

Al respecto, conviene precisar desde aquí, que mi trabajo toca de manera más cercana a un segmento estudiado en la porosa categoría de «clases medias» sobretodo porque la mayor parte de mi investigación y de mis fuentes se enfocaron en estudiar al circuito del jazz actual en el que tanto por barreras económicas como simbólicas, e incluso geográficas y temporales, quienes pueden acceder a una educación jazzística y quienes puede asistir a estas actividades son un segmento que en general tiene cierta acumulación de «capitales» económicos y culturales.

El estudio de las clases medias en América Latina ha pasado por varias etapas. Comienza en la década de 1940 con el trabajo de Germani (Visacovsky and Garguin, 2020; Cosse, 2014; S. García et al., 2021) que consideraba clave a este segmento intermedio de la población. Enmarcado en un sesgo modernista, para Germani y sus contemporáneos, como Bagú y Poviña, la clase media portaba una personalidad específica y clave para el desarrollo económico porque encarnaba un patrón cultural distintivo asociado a sus grados de instrucción e inclinación por la educación y la «cultura». El segundo momento se dio entre las décadas de 1960 y 1970, cuando adquirieron mayor centralidad los estudios sobre las clases trabajadoras y las elites —en un dominio académico preponderantemente marxista— y donde los estudios sobre las «clases medias» encontraron mucha resistencia.

El tercer momento de la agenda de investigación se dio en la década de 1990, en el momento «neoliberal», cuando el estudio de las clases medias encontró un gran impulso, sobretodo aquella enfocada en dos fenómenos: el deterioro las condiciones de vida de un segmento de la clase media, aquel más asociado a los trabajos que se perdieron por el abandono del modelo de desarrollo liderado por el Estado y el sector industrial, y, por otro lado, la emergencia de una clase media «en ascenso» en donde se empezó a estudiar nuevas formas de residencia, de consumo de «objetos y significados globales» y nuevos marcadores de distinción que incluso estos sectores emergentes fueron catalogados como nuevas formas de un «consumo estético cosmopolita» (Vargas and Viotti, 2020). Finalmente, un cuarto momento de los estudios sobre las clases medias vendría con las consecuencias económicas y sociales de las crisis económicas y sociales del siglo XXI que abrieron aún más la agenda de investigación.

Mi trabajo en particular encuentra eco en las temáticas y perspectivas del tercer y cuarto momento. El resurgimiento del jazz en la Ciudad de México —como espero haber mostrado en el capítulo uno— encontró en la clase media ascendente una suerte de aliado: por un lado, estaban estos nuevos habitantes que buscan un consumo estético de la ciudad y que lo encontraron factible en las zonas centrales de la ciudad. Por otra parte, estaba el imaginario global de la clase media como un actor clave para la modernización y desarrollo que de forma implícita constituye muchas veces el arquetipo para el que se diseñaron muchas de las transformaciones urbanas que facilitaron la proliferación de nuevos lugares enfocados en alcanzarlo, en darle a este segmento imaginado un escenario. En este contexto es que el jazz, que muchas veces es visto como un «exotismo cosmopolita», se volvió una mercancía atractiva

para un amplio espectro de la población que participa de diversas formas en alguna coordenada de este espectro cultural que se estudia en la agenda de investigación de las clases medias. Esto que Leal (Leal Martínez, 2011) nombra como «aspiraciones cosmopolitas» de clases medias fue en general el universo sociológico en el que dirigí mi investigación: clases medias con imaginarios cosmopolitas.

Finalmente pienso que el trabajo que ahora presento tiene fragmentos que contribuyen a cuatro líneas de investigación que hay en los estudios urbanos.

La primera, desarrollada sobre todo en el capítulo uno y dos, se refiere al debate postcolonial con cierta «tesis del imperialismo cultural» (Tsioulakis, 2011) que representa una postura teórica de «convergencia cultural» (Nicholson, 2014), donde el sistema económico global es dominado en un esquema centro-periferia, donde el mundo subdesarrollado es paulatinamente occidentalizado. Este debate tiene como antecedente, *grosso modo*, la década de 1990 en la cual se dio un dialogo contra las «visiones unilaterales» de concebir a la globalización solo como una fuerza asimétrica y homogeneizante. El trabajo de Appadurai en la serie de ensayos compilados en «Modernidad desbordada» (Appadurai, 1996 [2001]) resulta un hito en este debate. Appadurai critica algo fundamental: varias décadas de diferentes «teorías de la modernización» habían terminado por construir una imagen simplista de la agencia de los individuos que resultaba necesario problematizar, sobre todo aquellos relatos que exaltaban que en la «reproducción mecánica» generalizada se determinaba la agencia de «la gente común». Al contrario, apuntó Appadurai, la imaginación puede transformarse en un «escenario para la acción»: hay «escapes», puntos de fuga, que permite la globalización que dan pauta al surgimiento de resistencias locales, de imaginaciones colectivas, que conforman intercambios culturales que no están completamente determinados: son asimétricos, sí, pero no unilaterales, hay «fricciones» (Piedade, 2003), «hibridaciones restringidas» (Canclini García, 2000), agencias locales que impregnan, aun en el más desigual de los intercambios, de trayectorias propias y singulares.

El «imperialismo cultural» es una tesis de convergencia cultural que había aportado muchos trabajos que planteaban un monopolio a escala internacional en el plano simbólico (Ortiz, 2002): industrias culturales y tecnologías del centro operando transnacionalmente minando las agencias locales de producción simbólica. En este trabajo, a partir del estudio del jazz, ofrezco información que da elementos en esa dirección pero que termina inclinándose más por el potencial emancipatorio que hay en las agencias locales aun cuando haya muchos poderes en contra. Me siento más inclinado por los relatos que trascienden cierto «binarismo» que predominaba en los estudios culturales (Canclini, 2003) y me parece, como han mostrado ya varias décadas de estudios culturales, que hay mucha riqueza en la documentación de estos espacios de estar-entre («in between») que ofrecen los casos donde hay una negociación permanente entre lo local, lo nacional, lo transnacional; lo hegemónico y lo popular; el pasado y el presente; lo comercial y lo «auténtico»; en resumen, en lo híbrido del proceso de lograr construir una forma de vida en torno a una expresión que siempre está en estado fragmentario, que siempre se está negociando.

La segunda interpretación estaría representada en lo que Nicholson nombra como una «teoría de la hibridación». En ella encontramos una alternativa a la hipótesis de homogeneización y a los modelos centro-periferia (incluidas las derivaciones de modelos con muchos centros y periferias). El *locus* final

de esta tentativa, según Appadurai, es entender que el propio individuo es capaz de construir cierto entendimiento del mundo, cierto imaginario del mundo, que le permite incluso contestar y negociar los términos del mundo imaginado por la «mentalidad oficial» y «empresarial» que les rodea. Para esta forma de ver, los intercambios entre lo local y lo global lidian más que con un mundo uniforme con un creciente mundo dislocado, caracterizado por una veloz desterritorialización de personas, mercancías y dinero que vuelven muy complejo aprehender la enorme cantidad de yuxtaposiciones culturales: ¿qué es de aquí y qué es de allá en el jazz? ¿qué es el talento local? ¿qué deberían hacer los jazzistas para permanecer auténticos? ¿qué negociaciones surgen entre los imaginarios globales del jazz cuando se intersectan con las imaginaciones locales de los músicos, de los lugares, de los públicos?

La segunda línea a la que contribuye mi investigación, desarrollada sobre todo en el capítulo dos, se relaciona con las discusiones sobre la posibilidad siempre abierta de que haya contemporáneamente en el mismo territorio «imaginarios urbanos» en disputa (Lindón, 2008; Lindón and Hiernaux, 2008). En este caso, el del jazz, creo ofrecer un relato que abona a esa discusión. A la que, entre otras cosas, aporta la exploración de los proyectos cosmopolitas de quienes hacen la escena, y que presentan agencias que a veces son contradictorias o incompletas o complementarias.

Con esto quise participar de una discusión más amplia que hay en los estudios urbanos que trata de explorar los diferentes proyectos urbanos en los que participan los habitantes y que tienden a disputarse el espacio. Para ello revisé un conjunto de la literatura que explora cómo las imaginaciones a veces se confrontan o se intersectan; cómo a veces el *underground* es útil para el discurso de renovación urbana que se dice cosmopolita, a favor de la tolerancia y de la cultura (Grodach et al., 2018; Mclean, 2018); cómo a veces una parte específica del paisaje sociocultural —vendedores informales, músicos en la calle, usos comunitarios e intermitentes del espacio público, etc.— se confronta con discursos, por ejemplo, de «seguridad» o de «usos correctos del espacio público» y se hacen intervenciones para detener estas expresiones —el caso de la prohibición creciente de los sonideros en zonas centrales resulta un ejemplo muy directo de esto— (A. Becker and Müller, 2013; Langegger, 2016); cómo los propios ciudadanos van haciendo sus propias cartografías y eligen consumir lo que ven más «auténtico» según su propia historia personal o según las imaginaciones de las que participan (Zukin et al., 2017)

En el caso de la Ciudad de México, aunque no se le nombre de esta forma esto es muy común en la literatura que trata de los procesos de elitización de ciertas zonas (Díaz, 2014, Díaz, 2015, Leal, 2007, Zamorano, 2019): de la llegada de nuevos habitantes con nuevas imaginaciones, con nuevos hábitos, con diferentes restricciones de ingreso y diferentes formas de vida (empleo, ocio, etc.). Mi intención fue explorar estas imaginaciones a partir de una noción que es muy común en el campo de los estudios del jazz: el carácter cosmopolita al que se le asocia (Tsioulakis, 2011; Phipps, 2021). En particular esta noción, movilizada en conjunto con la de «imaginario urbano», me resultó muy útil para identificar que hay usos conservadores de ella, por ejemplo, en el estrato de lugares de jazz y de músicos de jazz, que buscaban diferenciarse del resto de lugares y de músicos por tener un dominio de los símbolos transnacionales del jazz: una carta *gourmet*, una clientela con ciertas pautas de comportamiento, una formación académica, un dominio de la «tradición» del «lenguaje jazzístico». Este estrato, a veces inconsciente de ello, participa de una noción del «cosmopolita» que excluye a un amplio espectro de expresiones artísticas, de ciudadanos, de hábitos, de formas de vida.



Por otra parte, hay otros cosmopolitas, generalmente artistas y solo unos pocos lugares, que son más cautos con el tipo de símbolos que movilizan porque no se sienten tan cómodos con las formas de inclusión-exclusión que tienen los otros. Lugares en los que no hay que acreditar una formación académica en la tradición, más abiertos a formas de comportarse y de vestirse, a otros consumos, a otras formas de estar. Musicxs que entienden su arte en una forma más profana de la tradición, del canon académico, y en cierta forma más autocríticos del estamento que tradicionalmente ocupa el jazz dentro del campo cultural de la música popular.

En esta tesis creo que haber presentado ciertas evidencias de esta diversidad de trayectorias: hay cierto proyecto cosmopolita alrededor del jazz que usa las imágenes más mercantiles del jazz para permanecer en el espacio, esto, en general, son lugares que embonan bien con la trayectoria reciente de la ciudad central que por diferentes mecanismos ha ido expulsando consumos y cuerpos que no participan de un consumismo transnacional. Mientras que había resistencias, entre ellas, de los artistas que no intentan mantener su «aura» de autenticidad y que participan de otra forma al elaborar discursos, de formas de vida que intentan mantenerse al margen de estas imágenes dominantes.

Los trabajos de Zukin (Zukin, 2008; Zukin, 2010) y de Dávila (Dávila, 2012) me aportaron algunas ideas que intenté explorar como lo es la idea de la «autenticidad» y sobre cómo, de diferentes formas, es usada por los diferentes actores al momento de justificar su pertinencia, de cómo juegan varios aspectos socioeconómicos y varios discursos de legitimidad al momento de justificar su estatus. En lo que se refiere a esta tesis, en particular me resultó útil el entrecruzamiento en la historia urbana con el conjunto de «actividades culturales». En la lectura del trabajo de Zukin (Zukin, 2010) en su trabajo sobre Nueva York, aunque no sea su reflexión central, se pueden encontrar atisbos de un cierto paralelismo entre el desarrollo urbano de ciertas zonas con fenómenos muy singulares de innovación social y cultural asociados a la emergencia, auge y declive de paisajes socioculturales: la llegada de tiendas, la organización de fiestas clandestinas, el uso de infraestructura abandonada para conciertos, la llegada de medios de comunicación mostrando las nuevas zonas «en onda», etcétera.

La mirada de Zukin de cada barrio contenía varios ejemplos de trayectorias que eran definidas en la marcha, en la interacción de diferentes actores que ocupaban diferentes posiciones y grados de agencia para permanecer en el espacio: actores que tuvieron que adaptarse a la llegada de grandes desarrollos inmobiliarios y los que no; albercas abandonadas que se transformaron en escenarios de festivales espontáneos y desde abajo, que luego se institucionalizaron y fueron perdiendo un poco de la esencia comunitaria que en un principio tuvieron; fiestas clandestinas que contribuían indirectamente a la imaginación y luego a llegada de nuevos habitantes, de nuevas inversiones, de nuevas intervenciones públicas.

Por otra parte, en Dávila, en especial en su trabajo sobre Buenos Aires, se encuentran ciertos elementos que, entre otras cosas, muestran una suerte de dimensión espacial del tango que estaba asociada a planes de gobierno, procesos de turistificación, intereses de capitales transnacionales, pero también de tradiciones, de historia, de posiciones sociales. Lo más importante es que en ninguna de las dos hay una versión simple y esencialista de cómo se hace una escena cultural.

Estas autoras en su producción académica resultaron distantes a otras investigaciones como las del

índice bohemio-gay de Florida y Mellander (2010) y en general a la producción académica de «las clases creativas» que, además de que simplificaron los fenómenos como el surgimiento de una escena cultural, han provisto a actores públicos y privados de una suerte de modelo normativo de «ciudades creativas» de «bajo costo», «muy visible» y factible (Peck, 2020).

Ambas literaturas me resultaron útiles para mi investigación sobre los imaginarios. En las primeras encontré mucha inspiración para identificar que la escena del jazz se compone de diferentes programas de ciudad, de diferentes imaginaciones y, por lo tanto, de distintas formas de intervenir el espacio. La segunda para identificar las partes más hegemónicas del modelo urbano de ciudades creativas y culturales, del que participan, de forma consciente o no, en algunos de los imaginarios de la escena del jazz de la Ciudad de México.

Intenté mostrar cómo se superponen imaginarios incompatibles de la ciudad que vistos en un mapa parecen una actividad homogénea, pero que disminuyendo la escala se vislumbran diferentes ideas de lo urbano, incluso cuando se trata de conciertos que se dan en una misma zona, incluso en el mismo lugar. Y que aun si se aumenta la escala no resultaría sencillo el análisis porque muchos lugares y artistas tienen estrategias híbridas: participan de uno u otro imaginario dependiendo de sus grados de agencia y de su libertad para moverse entre campos culturales.

La imagen urbana que se deriva es difusa. Pero lo que me interesa de estos imaginarios urbanos, sobre todo en el capítulo dos, es cómo se «materializan», ¿Qué tipos de exclusiones producen?, ¿qué tipos de espacios producen los imaginarios cosmopolitas más conservadores?, ¿Qué actores participan en este tipo de imaginarios? ¿Cuáles son los otros imaginarios que se pueden encontrar en la escena? ¿qué discursos elaboran los músicos?, ¿Qué prácticas fomentan y a que rituales de sociabilidad se les puede asociar? Mi estudio pretendía explorar, a partir de los imaginarios, algunas de estas preguntas que aparecen marginalmente en los estudios urbanos, a las que otros estudios han aportado algunas ideas como Leal (Leal, 2007) cuando recupera la perspectiva de la *Fundación del Centro Histórico* en relación a las formas de intervenir el espacio haciendo «corredores culturales». <sup>5</sup> O Díaz (Díaz, 2015) cuando recupera una denuncia ciudadana de un nuevo inquilino de Motolinia molesto por la informalidad afuera de la entrada del *Zinco Jazz* y ansioso por una aplicación efectiva de los principios de Cero Tolerancia. <sup>6</sup>

La tercera línea sobre la cual creo contribuir con un caso a los estudios urbanos, contenida fundamentalmente en el capítulo uno y tres, tiene que ver con el papel que juega la «modernización» del aparato administrativo de las ciudades. Esta línea comenzó a partir de mi lectura a Scott (Scott, 1998). Me

<sup>5</sup>La cita en Leal (Leal, 2007) es: «Estaban todos los elementos aquí en el corredor cultural como para hacerlo un poco a propósito. (...) Tienes un hotel, este hotel lo transformas en residencias, estas residencias provocan que gente viva aquí, entonces como viven aquí tienen que convivir, y como conviven, pues gestionan proyectos nuevos, y está la Fundación del Centro Histórico que recibe esos proyectos nuevos y les da salida. Entonces está increíble, porque está el chavo músico que quiere un lugar donde tocar, baja y platica con el cuate del lobby y entonces resulta que el cuate del lobby presenta video y entonces el viernes el cuate toca con una presentación de video».

<sup>6</sup>La cita en Díaz (Díaz, 2015) es: «Me queda claro que a las autoridades locales les importa poco controlar y respetar lo que dicen: NO AMBULANTES EN EL CENTRO y justo en la puerta de la entrada de El Zinco, diez puestos. Lo normal es que uno denuncie, pero, ¿qué pasa? Esa gente se pone agresiva y arremete contra los vecinos y las autoridades. Esto no es hipótesis, es una anécdota de hace unos minutos ... lo más irónico es que en la esquina había como seis policías, sin intención de hacer nada, ni de moverlos, ni de hacer respetar la ley ¿Qué podremos hacer? (...) Ningún acuerdo es posible! ¡Hacia una política de tolerancia cero! Como habitantes tenemos derechos pero raramente los ejercemos». El segmento en cursivas es recuperado y traducido de la cita completa que está en la tesis doctoral de Díaz (Díaz, 2014 pág. 283).

interesaba explorar las interrelaciones entre normas, los lugares, los territorios, los actores y sus formas «vernáculos» de acción. Esta línea de investigación es probablemente la mas amplia en términos del número de investigaciones que hay. Las más sugerentes para mis trabajos provinieron de dos tipos de coordenadas teóricas.

En primer lugar, las que tenían que ver con temas que atraviesan el comercio informal y el uso del espacio público, por ejemplo, las de (Hayden, 2018, Crossa, 2018, Dávila, 2012, Duhau and Giglia, 2016, Meneses, 2011, Valverde, 2003), entre otras, fueron fundamentales tanto para la lectura de la propia historia cultural del jazz —en la que se suele hacer poco hincapié en las cuestiones que no sean estéticas como son los espacios, las circunstancias socioeconómicas, etc.— como para el procesamiento de la información de entrevistas y de los documentos relacionados con la escena. Esta literatura sobre todo fue muy útil para indagar en la «materialidad» de la escena del jazz: ¿sobre qué espacios y sobre qué reglas funcionan?, ¿quiénes lo regulan?, ¿en qué legalidades se inscribe la escena del jazz?, ¿qué cuerpos y qué expresiones se ven beneficiados de una cierta organización del espacio?, ¿Cuáles no?

En segundo lugar, estaban las investigaciones que tenían que ver específicamente con escenas artísticas y en general de entretenimiento en ciudades, por ejemplo, (Magaña, 2020, Havas, 2020, Picaud, 2019, Barzel, 2018, Hae, 2012, Argüello, 2018, Soledad, 2017, Mercado-Celis, 2016, Drewett, 2019, Raine Raine, 2019, Nofre and Malet, 2019), entre otros, de las cuales encontré muchos intereses que intenté resolver y otros que por varias circunstancias, como el cierre de los archivos por la pandemia, se quedaron apenas esbozados. En este segundo bloque de lecturas encontré muchas historias que me fueron ayudando a construir un hilo narrativo sobre cómo se relaciona una escena musical con los procesos de modernización administrativa.

El abanico de posibilidades de esas lecturas es enorme. Situaciones de extrema vigilancia militar que vuelven nocturno y *underground* al jazz como muestra Drewett en su análisis del caso de Sudáfrica hace algunas décadas, o de regímenes de gobernanza más laxos que persiguen a los músicos callejeros pero en que también se permiten acuerdos informales como muestra Argüello para el caso de los músicos en la calle del perímetro central de la Ciudad de México, o perspectivas que además de que exploran ello también investigan las trayectorias en los cambios de regímenes y sus consecuencias en las escenas como fue la investigación de Soledad que estudia el *underground* porteño en dos formas políticas —en teoría— antitéticas como es la etapa de la dictadura y luego en democracia, o el de Mercado-Celis que reseña las investigaciones sobre la evolución de la escena del rock que pasa por diferentes etapas en los que hay regímenes que condicionan a una producción artística al margen, en *hoyos funky*, o a una que puede ocupar las zonas centrales, etcétera.

En el capítulo uno se ven fenómenos interesantes, como la vez que se prohibió bailar jazz y la vez que se forzó a que se cerrara más temprano. En el intenté reconstruir, con los escasos materiales a los que tuve acceso, un brevísimo relato que me llevó a intentar explicar algunos de los elementos que condicionaron espacialmente al jazz hacia lugares periféricos, en expresiones clandestinas y, sobretodo, a una época de difícil producción musical. En el tercero también hay sugerencias sobre esta preocupación. En él hay viñetas de cómo los músicos gestionan lugares, de la movilidad y liquidez de algunos de ellos, del significado que tiene el espacio para sus proyectos, y de ciertas interacciones con la norma y con las

transformaciones del espacio construido.

En general después de hacer la investigación, me queda cierta idea de que hay una parte de la regulación, en específico en los instrumentos de zonificación y las licencias, donde a veces detrás de un criterio técnico en realidad puede estar ocurriendo un prejuicio moral: tecnologías jurídicas, como argumentó Valverde (Valverde, 2003), que pueden tratarse de mecanismos no centralizados para inhibir ciertas conductas.

Igualmente, a la luz de la historia del jazz y de las condiciones actuales, antes de la pandemia y en ella, me queda cierta idea de que el control que pueden ejercer los órganos públicos es de cierta forma flexible, fragmentado, contingente e inestable. Basta que llegue un funcionario con cierto margen administrativo que este relacionado con alguien de la escena para abrir espacios que antes no había, para habilitar momentáneamente zonas de tolerancia, abiertas, o un policía asignado a cierta zona que se familiaricé con un lugar que vende clandestinamente cerveza en vasos y al que no le aplique la norma. En suma, mi caso agrega otros ejemplos a esa literatura que ha discutido esta porosidad que tiene poder estatal cuanto gobierna, a esas investigaciones sobre las líneas de fuga que tienen las acciones estatales.

La cuarta línea a la que contribuye mi investigación se refiere a los estudios del jazz y de la música popular que diversificaron en las últimas décadas sus intereses de investigación. Hoy por hoy, los estudios del jazz cuentan con una producción académica que es sistemática, diversa, reconocida, y con sus propias revistas académicas como el *Jazz Research Journal*, *Jazz Perspectives*, *Popular Music*, *Popular Music and Society*, entre otras.

Los estudios del jazz tuvieron un giro discursivo muy importante en la década de 1980. Antes, según autores como Atkins o Arvidsson (Atkins, 2003; Arvidsson, 2014), quienes estudiaban el jazz tenían una agenda enfocada a demostrar una sola cosa: «that jazz was a serious art». Muchas de las líneas de investigación se abocaron a reconstruir la «tradición» como una cuestión de progresión de elecciones estéticas. Según DeVaux (DeVaux, 1991), un recurso narrativo común fue el mostrar al jazz dentro de una suerte de teoría de la modernización, argumentando que el jazz es un arte suficientemente homogéneo como para identificar principios estéticos que van evolucionando hacia estructuras armónicas cada vez más complejas.

Esta agenda le dio el prestigio que se buscaba, lo volvió un «arte serio y académico», pero marginalizó durante mucho tiempo a otros temas que no fueran acerca de la historiografía del jazz en Estados Unidos. Sin embargo, esto cambió radicalmente en las últimas décadas, y surgieron voces que justamente apelaban por lo contrario: por volver a las microhistorias descentralizadas del caso de Estados Unidos porque el «significado del jazz es muy dependiente de la perspectiva cultural, o de los valores que hay expresados en diferentes tiempos y espacios» (Whyton, 2019), o a la agenda de Johnson que desde hace años argumentó que «el jazz no fue inventado y luego importado» sino que más bien el jazz es inventado en cada proceso en el que es diseminado (Johnson, 2019), entre otros autores. Lo importante es que el giro de los «nuevos estudios del jazz» es multidisciplinar e incluye un amplio espectro de disciplinas como son los «estudios culturales», «estudios feministas», «teoría crítica», etcétera.

De cierta forma el giro de la década de 1980 puede verse como un cambio que legitimó estudiar al jazz

fuera de los estudios propiamente estéticos, musicales e historiográficos: adquirió un estatus propio como objeto de estudio para un amplio espectro del pensamiento social. Mi contribución en esta cuarta línea es hacia estos «nuevos estudios del jazz» y de la música popular en general. Y es un intento que llevo desde el principio hasta el final de la tesis. En específico mi aportación es que muestro que hay en la historia de los lugares y de los músicos de jazz una historia urbana por contar que es de interés tanto por los estudios del jazz como para los estudios de la ciudad.

Finalmente, esta tesis en la que el jazz de la Ciudad de México es el referente empírico en cuestión de esta investigación, como espero haber sugerido en las líneas anteriores, hay una oportunidad diferente a los temas más tradicionales para estudiar a la ciudad: por su longevidad como expresión artística (lleva más 100 años en esta ciudad); por su contemporaneidad, expresada en los más de 7,000 conciertos al año; por su espacialidad, que comparte con otras expresiones urbanas al ubicarse mayormente en la zona central de esta ciudad; por su singularidad que hacen de México un referente internacional que incluso aparece, aunque marginalmente, en el canon global del jazz; por la cantidad de personas y lugares que participan en esta escena y por la forma en que ha influido a otras expresiones culturales latinoamericanas. El jazz, en síntesis, creo, y espero mostrar en esta tesis, resulta un referente empírico legítimo para estudiar nuestra urbanidad.

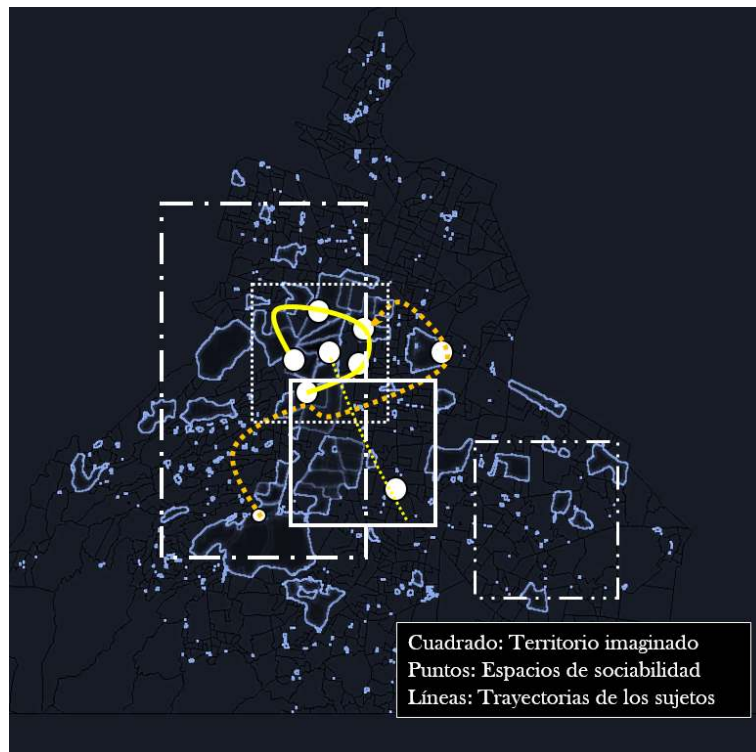
## Metodología

### El modelo

Tal como mencione anteriormente, esta investigación al tratarse de un intento de explorar tentativas para estudiar la vida urbana en la Ciudad de México, en especial la vida nocturna, a partir de la música que tiene lugar en espacios públicos y semipúblicos de la Ciudad de México, busqué desde el principio una metodología que me permitiera articular actores con espacios con territorios. Para ello me fue útil el trabajo de Lanzagorta quien propone que la triada de sociabilidad-territorio-biografía puede resultar una ruta para aproximarse a las interrelaciones entre «procesos identitarios» y «procesos espaciales» (Lanzagorta, 2018) la cual puede visualizarse a partir de una representación geométrica punto-cuadrado(plano)-línea —fig. 1—.

La idea de fondo es que los sujetos participan en lugares, que son entre otras cosas, espacios de sociabilidad que habitan, donde experimentan estética y socialmente, establecen vínculos afectivos y cognitivos, los transitan, conocen nuevos, repiten en algunos, y van conformando un repertorio de imágenes sobre la ciudad. Los espacios de sociabilidad son en este caso los lugares que frecuentan y están representados geométricamente por puntos distribuidos por la ciudad.

Los cuadrados con perímetros distintos representan los distintos planos de significado, imaginarios urbanos, que consisten en una serie de representaciones discursivas que son una suerte de consensos intersubjetivos alimentados de cuestiones políticas, cognitivas y emocionales, y que son igualmente imágenes que se negocian, que se actualizan sistemáticamente por los mismos sujetos que participan en el territorio. El vínculo entre los puntos y los planos es igualmente importante ya que entre ellos se retroalimentan: la existencia de un club de jazz confiere a la calle Motolinea recién renovada un halo de lugar cosmopolita y viceversa, la renovación de la calle Motolinea y la expulsión de la informalidad con



**Figure 1:** Modelo punto-plano-línea de Lanzagorta  
**Fuente:** Basado en la figura que realiza Lanzagorta (2018: 49).

la llegada de nuevos habitantes de clase media de aspiraciones cosmopolitas confiere al espacio un halo que facilita la llegada y permanencia de un club de jazz.

Finalmente, las representaciones simbólicas de los planos que se superponen tienen una conexión compleja con los puntos en parte porque el vínculo entre ellas está dado por los usos que les dan las personas a los lugares, por cómo se mueven en el territorio, por cómo desafían o reproducen un cierto imaginario. Esta relación dinámica está representada geométricamente por líneas que simbolizan las vidas de los sujetos que participan como productores y/o consumidores de la escena del jazz y como usuarios (habitantes/visitantes) de la ciudad. La idea es que hay puntos y territorios que son usados por formas de vida muy diferentes, hay planos donde pocos miembros de la escena se mueven, hay puntos que solo frecuentan un tipo de sujetos persiguiendo la experiencia social y estética de esos lugares. En suma, hay toda una dinámica que está dada por los sujetos que participan y coproducen los planos de significado y los usos de los espacios.

La tentativa es que este modelo, esta triada de puntos-cuadrados-líneas, se puede investigar, sobretodo, a la luz de las diferentes historias de vida a las cuales me intento aproximar a partir del análisis conjunto de medios digitales,<sup>7</sup> entrevistas semi-estructuradas y algunas fuentes oficiales.

Lo anterior se relaciona a que necesitaba de una metodología suficientemente flexible que me permitiera articular esa parte subjetiva del campo relacionada con el espacio. Lejos del campo del que provengo, la economía, donde una tesis suele sustentarse en el acervo estadístico de cierto fenómeno, en este caso busqué desde el principio trabajar más con las «imágenes» que se iban presentando en cada entrevista que realicé y en cada documento que alcancé a encontrar. En ese sentido, encontré mucha riqueza en las biografías individuales de los músicos, en sus ideas sobre la política, sobre su arte, sobre los espacios que ocupaban. Busqué esa triada bajo la lupa de los «imaginarios urbanos», que para mí son tramas que dotan de un sentido espacial a las acciones.

La gran dificultad es que en el consumo y producción de jazz nunca hubo una carga «identitaria» muy definida y mucho menos eran homogéneas. Entre cada músico que entrevisté había muchas diferencias; sin embargo, en retrospectiva, creo que aun en esa heterogeneidad encontré consensos, aunque no sé si podrían valorarse con el mote de «identitarios», y fue de esas convergencias de donde fui construyendo el hilo narrativo que presento. Por ello, mi investigación está más en el conjunto de estudios sobre las clases medias y altas de una metrópolis como la Ciudad de México. Mi investigación contribuye más a esa literatura que a las que trabajan con cuestiones de identidad.

No obstante, la metodología de Lanzagorta continuaba siendo la tentativa más cercana al tipo de estudio que yo estaba intentando hacer y que al día de hoy creo que es un método bastante útil para hacer esa articulación entre «producción cultural» y «producción del espacio» por el tipo de búsqueda que se tiene que hacer para lograr un relato coherente entre espacio y una expresión artística semejante al jazz que por su desarrollo tiene un espectro muy amplio. Si mi estudio hubiese querido tratar exclusivamente con cuestiones identitarias probablemente la mejor tentativa hubiese sido la de un análisis más textual

<sup>7</sup>Hay en marcha desde hace al menos un par de décadas una línea de investigación sobre etnografías digitales y el uso de distintos objetos digitales para la investigación, aquí uso blogs de internet, publicaciones en Facebook, y reseñas en medios como Yelp y Tripadvisor. En el uso de estas herramientas estoy pensando en investigaciones como la de Dasgaard (Dalsgaard, 2016) con facebook, la de Zukin (Zukin et al., 2017) con Yelp, entre otras.

y enfocado exclusivamente en las cuestiones artísticas, pero, como expresé en la sección anterior, ese objetivo estaba fuera de mi interés.

### **Datos oficiales y registros digitales**

En cuanto a las fuentes para estudiar todo lo anterior, en su mayoría no son gubernamentales, si bien usé algunas como el Directorio Estadístico Nacional de Unidades Económicas (DENUE) para ver oferta de restaurantes, cafés y otros centros de ocio que igualmente podrían caracterizar a la zona central, o los censos de población para caracterizar en términos muy generales cuestiones demográficas, o la información de la CDMX sobre usos y costos del suelo o algunas estadísticas socioeconómicas para ir trazando las circunstancias específicas de cada tiempo/espacio.

No obstante, el grueso de la información que se usó fue construida por medios digitales. De medios digitales, tenemos a la fecha una base de aproximadamente 11,000 registros de conciertos que ocurrieron entre el segundo semestre de 2018 y el primer trimestre de 2020 —hasta el inicio de la pandemia— que contiene costos, quienes tocaron, donde tocaron y horarios, que fue elaborada manualmente de la recopilación semanal de conciertos de la página de internet de la iniciativa «agenda contratiempo jazz» (ver anexo 1 para metodología de construcción de la base).

También uso otros medios digitales como páginas de Yelp y Tripadvisor, con los que, en una forma análoga al trabajo de Zukin (Zukin et al., 2017, fue posible idear formas para identificar más elementos cualitativos de por qué cierta zona o cierto barrio pueden resultar correlacionados con el tipo de sociabilidad que se está dando, etc. O las fotografías de *google maps* para ver si era posible identificar cambios en el inmobiliario adyacente a los lugares donde hubo jazz en forma análoga al trabajo de Hernández Cordero (Hernández Cordero, 2021).

También uso la mayor cantidad de recursos hemerográficos con los que me encontré, que, dadas las restricciones, fueron muy limitados y tuve que confiar en fuentes secundarias donde se citaban como el trabajo de Derbez (Derbez, 2012) y otros que aparecen referenciados a lo largo del texto. En este punto la pandemia imponía restricciones de todo tipo, hasta éticas, en el sentido de que conforme se fueron relajando las medidas algunos centros fueron reabriendo. Esto me hizo acudir en una sola ocasión a un centro para corroborar algunas fuentes, sin embargo, fue muy complicado y detuve esta labor entre otras razones porque la pandemia implicaba que mi trabajo en archivo podía poner no solo en riesgo mi salud sino la del personal como de las personas con las que tengo contacto que pudiesen resultar contagiadas. Esto implicó que tuve que tomar una actitud más laxa en términos de aceptar o desechar notas. En general creo que a la postre un trabajo futuro será el de mejorar este aspecto y lograr mayor sistematicidad en el trabajo de archivo, pero esto solo podrá ocurrir hasta que deje tener un peligro adicional por posibilidad de contagio el hecho de buscar en los archivos.

Otra cuestión asociada a esto es que no pude tener acceso a archivos especializados en jazz que algunos órganos públicos han elaborado como la colección de jazz que tiene la Fonoteca de la Ciudad de México, en la que trabaja desde hace años el investigador Pablo Iván Argüello o el archivo del CENIDIM, elaborado por Geraldine Celerier, en los que sin lugar a dudas matizaría o profundizarían muchas de las cuestiones que escribí por los medios a los que tuve acceso.



En consecuencia, dada la pandemia, tuve que recurrir a fuentes en medios digitales de las cuales no siempre hay la posibilidad de cerciorarse, o son rumores institucionalizados, lo que, si bien para un segmento académico podría resultar problemático, para mi objetivo de investigación no era del todo una catástrofe. Yo trato con imaginarios y los intento estudiar a partir de historias de vida, reseñas, huellas fotográficas que hallo en internet, discusiones en la virtualidad, entrevistas que se hicieron para otros contextos y con otros motivos, etc., entonces creo que en cierta forma la pandemia abrió nuevas posibilidades al cerrar las más tradicionales y volcó mi mirada a recursos que quizás en un contexto «normal» no hubiera utilizado como es el caso de los relatos plasmados en la virtualidad, las discusiones en blogs, o incluso los rumores —tal como lo menciona Leal (Leal, 2007) que son un conjunto de informaciones que enriquecieron mi perspectiva «con visiones y afectos compartidos» sobre cómo se van configurando las «formas de habitar y experiencias del espacio urbano»—.

### Las entrevistas

Finalmente, están las entrevistas y el material que se obtiene de conciertos como fotos, pláticas informales, etc. Pero antes de comentar cómo se dio la recolección y procesamiento me detendré en describir brevemente a quienes entrevisté: ¿quiénes hacen la «escena»'.

Desde el momento de elegir el tema estaba al tanto que la escena que iba a estudiar pertenecía de cierta forma a un universo privilegiado en un sentido probablemente negativo: en un país tan desigual como lo es México cualquier cuestión asociada con la educación universitaria se relaciona en general a un segmento de familias de clase media-alta donde el jazz es una música con carga de «marcador social de distinción». Lo que no implica que no haya excepciones, pero son tantas las barreras simbólicas y materiales para acercarse al jazz que hasta los públicos nuevos no siempre terminan por entender qué está pasando. En las entrevistas surgió muchas veces esto: ayudantes de salas de concierto que preguntaban si ya se iba a tocar o si continuaban con las pruebas de sonido (cuando el concierto ya estaba sucediendo) o la vez que me contaron que ellos creían que la policía no intervenía cuando veían el saxofón porque le temían a la cultura. Los sujetos a los que entrevisté están al tanto de esto.

En términos socioeconómicos tenían perfiles que se asocian medianamente con eso que el INEGI ha intentado medir como «clase media»: hogares con computadora, que probablemente han tenido algunos años de educación superior e incluso posgrados en universidades públicas. Este perfil es de alguna forma lo que se puede delinear a la luz de la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo: sueldo promedio de 10,500\$ mensuales, 2.99 días semanales trabajados, edad promedio de 38.1 años, 94.6% en la informalidad y 10.3 años promedio de escolaridad.

Es decir, son personas que tienen un repertorio relacionado con la academia (muchos años de escolaridad), pero que no necesariamente tienen una buena inserción laboral (ganan en promedio solo 2.7 veces el salario mínimo<sup>8</sup> y son en su mayoría trabajadores sin protección social —informales—).

En las biografías de vida que surgían de mis entrevistas y de las que leí para el trabajo había siempre esta sensación de estar tratando con un perfil bien singular: ciudadanos con aspiraciones cosmopolitas que en lo que concernía a su música optaban por trayectorias económicas que no siempre eran rentables.

<sup>8</sup>El salario en México es el más bajo dentro de los países de la OCDE y uno de los más bajos de América Latina.

Ciudadanos con un abanico amplio de posibilidades de inserción laboral en la que el jazz para varios era más una actividad en la que encontraban placer. Ciudadanos con «modos de vida alternativos» que se notaba por ciertos marcadores sociales como los hábitos de consumo, el lenguaje, el manejo en muchas ocasiones dos o más idiomas, acceso a instrumentos, facilidad para moverse en diferentes contextos socioculturales.

En general fueron personas formadas en las escuelas públicas de música de la Universidad Nacional Autónoma de México, o en universidades públicas nacionales, cuando no eran extranjeros radicados en la Ciudad de México. Todos los que entrevisté, salvo uno, tenían experiencias en el extranjero ya fuese invitados por organismos públicos o a veces por giras. Lo que volvía frecuente la comparativa de públicos y lugares, incluso de «idiosincrasias». La mayoría fueron personas que tenían que combinar su actividad con otra actividad laboral a veces asociada con otra formación profesional.

Tómese la situación de Wilfrido. Músico de Ensenada. «Descubre» la música a los 12 en la secundaria en la que había una orquesta popular. A los 15 se inscribe en el Centro de Estudios Musicales de la Universidad Autónoma de Baja California en Ensenada. Después su formación pasa por Tijuana, San Diego, Morelia hasta que llega a la Ciudad de México en 2003 y ahí se queda durante unos años en diversos proyectos musicales. La de Géraldine que su madre estudió música clásica especializada en piano que a su vez era hija de un doctor. Por lo que «creció en un medio burgués, culto, intelectual». Su padre era francés aficionado a la música en especial al jazz. Infancia rodeada de música. A los 10 empieza su cercanía con la guitarra. A los 15 llega a México después de muchos viajes. Llega con un repertorio de experiencias de Colombia, de Francia, de Portugal y de México. Después empieza su formación universitaria en Francia y a los 25 regresa como musicóloga y se introduce de lleno en la escena como música y como investigadora del CENIDIM.

Considérese también la cercanía con instrumentos y con educación musical como Germán que comienza a estudiar piano clásico a los 7 años y años después de explorar funda uno de los lugares más emblemáticos de la escena. O la de Adriana que gustaba improvisar en el piano de su abuela y que después de un suceso trágico hereda un piano y abandona un poco su profesión tornándose completamente a la música. O la de Abel cuyo padre era músico, cuyos abuelos eran músicos, cuyo tío era músico, lo que facilitó que empezara a estudiar piano a los 9 años viviendo en Acapulco, Guerrero—uno de los estados más pobres del país—, y que tiempo después cursara una carrera en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Estos brevísimos collages de historias tienen elementos que fueron constantes en mis entrevistados. Personas que tuvieron acceso a una formación musical ya fuese por herencia o por el acervo económico de las familias de las que provenían, con repertorios amplios de muchas expresiones musicales, muchos con experiencias en el extranjero, en un rango de edades de los veinte a los 60 años, nacionales y extranjeros, radicados en algún momento en la Ciudad de México. Personas que se movían con agilidad entre discursos académicos. Algunos incluso eran profesores universitarios de escuelas públicas y privadas. Muchos tenían igualmente experiencia y tácticas para conseguir fondos que financiaran sus proyectos (como gestores de casas de cultura, acreedores de becas, cercanía con funcionarios, cercanía con organismos públicos, etc.). Un segmento singular que es de la clase media pero que

tiene marcadores muy distintivos de lo que podríamos nombrar, como Leal (Leal Martínez, 2011), «aspiraciones cosmopolitas»

En total fueron 24 entrevistas en formato semiestructurado con una duración promedio de una hora. Estas fueron en su mayor parte contactadas vía Facebook y realizadas por plataformas virtuales como *zoom*. También las hubo presenciales en cada oportunidad que el semáforo epidemiológico lo permitió. El criterio para hacer cada una de estas fue distinto. En muchos casos, se trató de mi búsqueda individual a partir del avance en la documentación bibliográfica. Entrevisté tanto a personas que tenían una trayectoria de décadas como a otras que eran músicos jóvenes de la escena. Todas fueron entrevistas realizadas a partir de un previo diálogo donde expresé de que trataba la investigación, algunos hallazgos, y a cada una de ellas me comprometí a compartirles la transcripción para futuras correcciones. En ningún caso percibí mayor complicación, cada una de esas entrevistas está respaldada en un audio y espero en un corto plazo poder entregar cada transcripción. Sin embargo, tampoco percibí que representara alguna preocupación, hecho que confiero al tono en el que se hizo el acercamiento y a que a cada uno de ellos me comprometí a dejarlos como personas anónimas.

El número de entrevistas no fue rígido. La estrategia fue de «bola de nieve» (Small, 2009). Cada que sentía que encontraba «puntos de saturación» cambiaba en dos formas: eliminando preguntas/ejes con los que ya sentía que solo encontraba bucles de respuestas y/o pensando nuevas preguntas basadas más en las características de a quien entrevistaba (en función de los lugares en los que tocaba, el «tipo» de jazz del que participaba, la formación, etc.). De esta forma intenté tener un universo de entrevistados que fuera semejante a lo que había visto desde la base de datos en la que tenía información muy general de cada concierto, pero que me permitió orientar mi estrategia de entrevistas.

La pandemia en buena medida condicionó que el trabajo fuese realizado de esta forma. Las expectativas iniciales nunca fueron que estaríamos mucho tiempo viviendo en el miedo del contagio por lo que conforme avanzó la gravedad de la pandemia fui incorporando cambios que hicieran factible la investigación como el hecho de introducir notas periodísticas citadas en fuentes secundarias. Sin embargo, en las palabras de un entrevistado, la pandemia al tener a muchos en casa también abrió nuevas posibilidades de ampliar el número y cobertura de los entrevistados, incluso en términos de latitudes, el sábado 7 de noviembre de 2020 tuve una entrevista con una investigadora en Canadá que hizo el acervo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim) sobre el jazz que da cuenta de 50 años del jazz mexicano (de 1950-finales de los 90).

El formato de las entrevistas fue el más «afectado» por la pandemia. El balance, de si una estrategia virtual es mejor que presencial o viceversa, considero que es estéril. Por otra parte, al estar encerrados por una amenaza real probablemente influyó en las inclinaciones para hablar más sobre ciertos temas como la fragilidad económica de la escena que de otros como el gran dinamismo que traía la escena antes de la pandemia (19 conciertos en promedio por día). Eso me hace pensar en el «error Holmberg».<sup>9</sup> Evidentemente no estoy cometiendo un error de esa magnitud, pero lo que sí es posible es que esté

---

<sup>9</sup>Holmberg confundió al pueblo Sirionó al interpretarlos como una comunidad de «hombres estado natural máximo» cuando en realidad se trataba de un pueblo que estaba peregrinando en un intento de escapar a la muerte y esclavitud de rancheros blancos ayudados por el ejército de Bolivia. El «error de Holmberg» es una metáfora para describir un entendimiento profundamente equivocado.

dejando de percibir algunas temáticas que en un contexto normal tendrían mayor peso y sobrestimando otras.

Lo anterior no es necesariamente un problema. Solo significa que esta tesis tiene que pasar por un matiz futuro y los resultados que hoy presento deberán contrastarse en unos años con nuevos ánimos y, ojalá, sin amenazas tan invisibles como lo es el covid.

Otra cuestión sobre el formato es que, en su modalidad virtual en un país con una débil y heterogénea infraestructura de comunicaciones, además de las diferentes problemáticas que tienen que ver con el acceso a las Tecnologías de la Información y la Comunicación, hubo muchas cuestiones técnicas que dificultaban el proceso de entrevista. Hubo entrevistas que nunca pude tener a pesar de hacer todo tipo de invitaciones virtuales. Hubo personas que nunca encontré en el ecosistema virtual y que yo sabía que podrían ser muy esclarecedoras. Hubo entrevistas que hice en las que por un desfase en el internet percibí enojo. En una, por ejemplo, había un retraso en las respuestas que conllevaron a que la persona que entrevistaba me comenzara a replicar que dejará de hablar de ella como si fuera un pasado ya no existente el cual según mi percepción se debía a que había palabras o gestos que simplemente no llegaban.

La comunicación por gestos, por ejemplo, en la modalidad virtual o presencial eran igualmente un problema. En lo virtual por las cuestiones técnicas como el hecho de que no hay gran definición de la imagen hasta el hecho de que estas más enfocadas en el ruido que en la propia imagen. En la presencial porque varias veces se tenían que hacer con cubre bocas y a veces con caretas. Esto, de varias formas, creo que introduce nuevas preguntas a como se da el proceso de entendimiento entre personas que no se conocen y de las que temes no estar entendiendo.

En algunas entrevistas tengo cierta frustración de que por estos problemas la conversación fue entrecortada. Sucedió más en la modalidad virtual porque el vínculo que tienes con el entrevistado es de cierta forma más anónimo que en la modalidad presencial. Entonces pude sentir que perdí la única posibilidad de entrevistar y que se perdió por una falla técnica de la que no tienes gran control cuando es el aparato el que falló y que eso desembocó en una pérdida de entendimiento y de interés.

Por otra parte, la virtualidad abre posibilidades en la medida en que se vuelve más orgánica la interacción anónima. En varias entrevistas al hacer la interacción desde una red social queda un vínculo del que te alimentas sistemáticamente sin pensar que estas invadiendo la privacidad. El ejemplo más ilustrativo de esto fueron los vínculos de «amistad» que forjas en una red social antes/después de una entrevista que (in)directamente te van informando de puntos que tocaste en la entrevista que se te informan de formas insospechadas. Varias entrevistas que tuve devinieron en contactos de Facebook que después se transformaron en ideas para la tesis a partir de la propia producción virtual del entrevistado.

En suma, la pandemia me cerró muchas posibilidades de realizar entrevistas *in situ* a partir de experiencias concretas, pero multiplicó mis fuentes sistemáticas para ir elaborando argumentos que ahora presento. El balance, como dije arriba, es estéril porque creo que la pandemia cambió totalmente mi estrategia para recopilar información. Amplió y también complicó la capacidad de encontrar entrevistados.

Hubo una entrevista en la que mi interlocutor lloró por la pregunta que le hacía, la misma que creo que unos años antes no hubiese suscitado esa reacción, era la pandemia, pero también la apertura que nos permitimos en un contexto en que la fragilidad se ha vuelto cotidiana.

Me queda como reflexión que en todo el procesamiento de las entrevistas influyó el hecho de que llevaba muchos años asistiendo a estos contextos, no me imagino qué hubiera escrito en una circunstancia en la cual no estuviese familiarizado con este segmento de actividades culturales en un periodo «normal». Esto fue, sin lugar a dudas, uno de los argumentos por los que delimité mi estudio a una actividad que me parece tan cotidiana. Sin embargo, un gran sesgo que tiene esta tesis es que muchas cosas de las que escribo, y que existen hoy, yo no las conozco más que por los relatos que fui encontrando.

En un principio la estrategia metodológica consistía en combinar la información cuantitativa con la cualitativa que entre otras cosas consideraba la observación participante y las entrevistas en los sitios donde acontecían los conciertos. Esto se tendrá que posponer no solo a que se reanuden las actividades, sino que sea seguro ir a un lugar cerrado, pero incluso esto no nos asegura que lo que ocurra era algo que venía sucediendo —ahora y quizás en el futuro las cuestiones sanitarias introduzcan nuevas pautas de funcionamiento de los lugares y de las sociabilidades—. La pandemia entre otras cosas volvió inaccesible lo que estaba ocurriendo hace unos años y de lo que se conservan pocos documentos. Eso me recuerda a una entrevista que tuve en la que me dijeron que mucha de la historia viva se va perdiendo entre los lugares que se van convirtiendo en oxxos. Esta investigación sin lugar a dudas tendrá que pasar por el escrutinio del tiempo que nos puso una enfermedad mortal en el camino a la que hemos tenido que darle la vuelta. Lo que hoy presento está escrito en el marco de una enfermedad mortal, con sus nuevas posibilidades y con todas las inconveniencias que esto suscita.

## Estructura de la tesis

El trabajo, además de esta introducción, se subdivide en cuatro capítulos. El primero, intitulado *Fragmentos de la historia urbana del jazz en la Ciudad de México* presenta una exposición cronológica desde los primeros registros del jazz en la ciudad hasta una brevísima caracterización del tiempo actual. En este capítulo se trazan las diferentes imágenes que hay del jazz a lo largo del siglo XX. En este se intentan enfatizar esos fragmentos que se articulan con la historia urbana. Desde el desdén y estigmatización inicial hasta su «intelectualización» como música de la academia, de los teatros y de clubs especializados.

El segundo capítulo se consagra a describir la época actual a partir de movilizar los distintos imaginarios urbanos cosmopolitas que rodean a esta expresión musical. Se subraya el papel que tienen ciertos espacios en la construcción de estas ideas, se sugieren algunas ideas que comparten quienes consumen esta música y quienes la hacen y finaliza caracterizando lo que se consideran las dos tradiciones desde donde se piensa esta música en la actualidad: los idealistas *vis-a-vis* espontáneos.

El tercero es sobre los lugares, los territorios y las regulaciones. Aquí se expone, sin distinguir tradiciones, cómo se piensa a la ciudad, cómo la intervienen y cómo viven las regulaciones. Se exponen diferentes estrategias y perspectivas de lo que es el jazz para la ciudad. Y termina con algunas potencias emancipadoras de algunas de las tendencias más recientes dentro del ala de la improvisación.

El cuarto concluye resumiendo tanto las ideas principales de cada capítulo como las lecciones generales que quedan de la misma, las dificultades metodológicas y algunas tentativas futuras para seguir explorando. Y termina con una suerte de diagnóstico del presente pandémico que ha sumergido a varios lugares en crisis, otros han desaparecido, así como lo que se ha comenzado a comentar dentro del circuito sobre las futuras expectativas y las soledades y dificultades que han orillado a no pocos músicos y músicas a ofertarse de formas nuevas.

## Capítulo 1

### Fragmentos de la historia urbana del jazz de la Ciudad de México

El primer registro fotográfico que hay del jazz en México es el de la «Jazz Band Belén», una agrupación de «morenos» que está posando en la cárcel de Belén (fig. 2). De los músicos y de su música no se sabe mucho. Solo que eran presos de Belén que conformaban una *jazz band*. Así es la historia del jazz en México, se ha escrito mucho, de forma dispersa, pero no hay mucha certeza. Mucha de ella se perdió, entre el difícil acogimiento y el desdén oficial por la historia de lo que considera marginal. La única historia posible es una de susurros, de fragmentos, de la anécdota, de «lo que los músicos platican y recuerdan» (Célérier, 1996b). En lo que sigue del capítulo expongo aquellos fragmentos que encontré y que me dieron una suerte de hilo conductor del jazz en México en su interrelación con la vida urbana. En general, lo que creo haber encontrado es que el recibimiento del jazz en México va a marcarlo por buena parte del siglo veinte como una música sin mucho valor cultural. Esto, combinado con el hecho de la relativa estabilidad del poder político en el siglo veinte, sobre todo a partir de 1930, va a mantenerlo en el margen de las expresiones culturales, como una música estigmatizada al cabaret y la vida nocturna del vicio. Sin embargo, con la transformación social de finales de los sesenta, y el debilitamiento de este poder político, así como la transición a una economía completamente subordinada al capital privado, surgieron una serie de tendencias que sacaron al jazz del cabaret y lo intelectualizaron. Esto, conjugado con las transformaciones urbanas neoliberales, dieron pauta a un «renacimiento» del jazz que, por ahí, a mediados de la década de 1950, parecía haber llegado a un momento climático.

La estructura del texto es cronológica. Y esta subdividida en 4 «fragmentos». En la primera, me ocupo de la década de los años veinte con el choque frente al nacionalismo cultural posrevolucionario. En la segunda, hablo de la década de 1930, cuando inicia la época de oro de los cabarets, y terminó con la llegada del giro moral en la política urbana promovido por el «regente de hierro». En la tercera trato resumir lo que pasó entre 1960 y la actualidad, que, entre las transformaciones urbanas y políticas, y la convergencia de nuevas posibilidades (educación formal y nuevos accesos), prepararon el terreno para una emergencia de una escena de jazz ya no tanto del vicio como del consumo cultural de la nueva clase media. En la cuarta concluyo.

### **Transgresión y popularidad: bailar jazz en los veinte aun con el nacionalismo cultural posrevolucionario**

El jazz en México, en particular en la Ciudad de México, tiene registros desde la década de 1920. Es una historia llena de «fricciones» culturales (Canclini García, 2000). El cosmopolitismo del jazz encontró a su paso un proceso posrevolucionario que, en la búsqueda de la construcción de una identidad nacional, asoció al jazz a cierta «vanguardia estética» vinculada con valores opuestos al nacionalismo cultural que emanaba en figuras como Vasconcelos —el «apóstol de la educación» durante de la presidencia de Álvaro Obregón Lazarín, 2014— o, en general, por el grueso de figuras tanto intelectuales como artísticas de la época del ala más conservadora, y «revolucionaria» (sic). Se le tildó de un producto de masas, sin valor estético, traído de las peores tradiciones del consumismo norteamericano. El nacionalismo musical, emanado en figuras como M. Ponce, C. Chavez, o S. Revueltas, en los años veinte tenía un



**Figure 2:** Primer registro fotográfico del jazz en México: la «Jazz Band Belén»

**Fuente:** Tomada del archivo de la Fototeca Nacional, la autoría es de Casasola., 1928

corte «folclorista», un «indigenismo musical» (Mayer, 1941), elaborado en el seno de la tradición musical clásica europea pero que incorporaba elementos «autóctonos». Era un estilo que no concedía espacio para expresiones jazzísticas. Así, en 1920, en el *Universal Ilustrado*, periódico donde frecuentemente se va a discutir en la época, el compositor M. Ponce —representante del canon estético musical de la época vasconcelista—<sup>10</sup> escribió:

El príncipe Carol, heredero del trono de Rumania, ha declarado a los reporteros, que la música americana es horrible, antiartística, sin armonía, sin sentido musical. Mas a pesar de esa opinión expresada por los principescos labios con tanta franqueza, los rags, los trots (de varias especies de animales), los cakes, etc., no solamente han conquistado el inmenso país del dólar, sino que han derrotado a las matchianas y a los tangos, a los danzones y jarabes, representantes en otros tiempos de las nacionalidades latinas. *México sufre el yugo del foxtrot y nuestra juventud, que baila y se divierte, ignora o finge ignorar que éste puede ser —Dios no lo quiera— el principio de otro yugo más doloroso.*

(citado en R. García, 2007 [énfasis nuestro])

Destaca el uso de la palabra «yugo», por el sentimiento intenso que evoca al grado de que incluso forma parte de la lírica del himno nacional mexicano, y la apreciación moral de desaprobación de los hábitos atribuidos a la «juventud» que entre bailes y diversiones deja de percibir la sumisión cultural

<sup>10</sup> Resulta ilustrativa del canon al que pertenece el uso que los compositores tienen en *spotify*. En este caso, M. Ponce aparece descrito como «Mexican composer (1882-1948), whose compositions are strongly influenced by the harmonies and form of traditional Mexican songs». Además, la radio de «M. Ponce» de *Spotify*, que es una selección hecha sobre la base de algoritmos de «inteligencia maquina» —véase Ciocca (Ciocca, 2017)—, lo selecciona con mayor afinidad musical a J. Sebastian Bach, Andres Segovia, Glenn Gould —músicos consagrados como compositores de amplísima complejidad e importancia en el mundo académico.



que sobreviene de la aceptación del jazz, un yugo «más doloroso» que el económico o político. La preocupación por el «tono» de baja cultura del jazz no terminó en una discusión erudita de cierto periódico ilustrado, sino que probablemente es la base por la cual aún hoy sea difícil percibir al jazz hecho en México por músicos que habitan en nuestro país como una música propia. El conflicto escaló de diferentes maneras. Al vasconcelismo le preocupaba que el folclorismo nacionalista impulsado por el Estado desembocara en un programa caído «en lo popular comercial» —tal como expresó en sus memorias (Vasconcelos, 2011)—. Para Vasconcelos —artífice de la Secretaría de Educación Pública hasta estos días— como apunta en *El Desastre*, el jazz era un «arte de embrutecimiento, ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revertida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Holliwood» (p. 173). Sin embargo, como el mismo lo afirma más adelante en el texto, sus intentos por «desterrarlo» no fueron totalmente eficaces, o al menos, no era un proceso inmediato, antes había que crear esa «raza fuerte»:

«Para sacar el baile popular de la monotonía de los jarabes y las zandungas, era menester crear una raza fuerte y vigorosa de bailadores. Las ideas artísticas de nuestro pueblo se renovaban por comparación de los bailes españoles y sudamericanos que exhibíamos en los festivales. *El jazz lo prohibí, lo desterré de las escuelas. Pero la población mestiza de nuestro territorio está muy lejos de la lozanía que hace falta para crear la plástica del bailarín. Hacía falta crear primero la alegría en las almas, la salud, el vigor de los cuerpos.*»

(Vasconcelos, 2011, págs. 173-174)[Énfasis nuestro]

De la cita se infiere que Vasconcelos fue consciente de que tanto las acciones institucionales que emprendieron como las comunicacionales, en ámbitos como la prensa, no «desterraron» al jazz del país, ni de la capital, pero sí lo movieron a otro espectro: a los lugares donde ciertas personas, «snobs disolutos y sin genio» según Vasconcelos, van a refugiarse arrastrados por la «agonía de una época privada de espíritu» (Escalante E. , 2004). Se le desterró de ocupar cualquier lugar dentro de la formación cultural institucional y se le estigmatizó, por un tiempo que duró décadas, como una música de *cabarets* o una música de fondo para la naciente industria cinematográfica de la ciudad donde se iba a ver una película a la par que se organizaban tandas para bailar (Monroy Casillas, 2013). Lejos del estigma de la actualidad, que tildan de intelectual, de música impoluta, que no es apta para ciudadanos sin formación académica —ver capítulo 2 de esta tesis—, el jazz de la época parece, al menos por ciertos registros periodísticos, tratarse de una música que además de la intelectualidad se gozaba también en otros espacios, menos conservadores, donde se «baila y se divierte». Esa imagen nos queda del siguiente testimonio de 1921 aparecido en el Universal:

«Cuando apareció [el charlestón] en los salones populares de baile, causó sensación. Los choferes, mecánicos, en fin, el pueblo, lo desdeñaron a la primera impresión. Es gringo, y todo lo gringo choca, aun cuando termina por imponerse. Y el charlestón siguió el mismo camino: a los 15 días el pueblo lo bailaba, torpemente, pero lo bailaba. He visto y admirado a incomparables mecánicos dejarse arrastrar por el charlestón [...] Pero no sólo en los salones populares de baile, que en fin son sitios donde se reúne la gente más o menos pulida, sino también en las fiestas donde sólo imperaba lo típico. Fui a Santa Anita. Preguntaréis: ¿se

encontraba el jarabe, danzado con admirables complicaciones por las chinas sonrientes? No, respondo, ni el jarabe ni nada que se le parezca sino el charlestón bárbaro, dislocado [...] La famosa danzonera «Cuba», tuvo que cambiar su repertorio, porque los danzones no dejan ya dinero y el «charlestón» lo piden todos. Oí gritar a uno de los músicos: —¡Hey, familia! Charlestón dedicado a...»

(citado en Monroy Casillas (2013))

O en la siguiente imagen, tomada de *El Universal*, 1925, donde se invitaba a la gente a escuchar a *La ráfaga del escándalo* (fig. 3).

La recepción popular del jazz no fue bien vista por los sectores más conservadores —aunque esto significa que no fuera parte de la vida cotidiana de las elites: era un baile de moda y hasta de corte de cabello, el «corte charlestón» (Collado, 2006)—. Estamos hablando de un tiempo y un espacio muy determinante: la capital de una nación que acababa de pasar por una revolución. Era el momento donde era importante institucionalizar ideas. A cien años de distancia, resulta interesante la contemporaneidad de varios procesos. Vanguardias artísticas en paralelo, como el estridentismo o el jazz luchando por su espacio en la cultura nacional, en las ciudades, y por otro lado amplios sectores conservadores cerrando filas a modernismos que pusieran en contradicción los nuevos valores de la revolución. De los registros, uno resulta bastante importante: la asociación de ideas entre el jazz y la inmoralidad. Un artículo de 1922 de Manuel Palvacini describe el estupor de cierta prensa:

«Bailar ahora, es romper las sedas, olvidarse de las cadencias, dejar a la puerta junto con el abrigo, la decencia y el buen gusto. Emborracharse de perfume barato, respirar el polvo que levanta el galopar furioso de las parejas, y ver cómo el brillo de las gemas se asemeja al de los vidrios de botellas rotas (...) *Es necesario acabar con ese baile, con esa música, con esa inmoralidad ladrante de los modernos bailes, que da a lo lejos, la sensación de llegar a los infiernos y escuchar los coros diabólicos y de cerca, la de ver una danza frenética de brujas enloquecidas por la presencia de su señor y dios*»

(citado en (Cuevas, 2019)[Énfasis nuestro])

Del carácter inmoral la época de los veinte a los treinta pareció impregnarse. El jazz se hacía en «pequeñas bandas de no más de 12 músicos», tocando en «Salas de Thé», «cinematógrafos», «cantinas» de todo tipo. Hacia parte del espacio sonoro de la Ciudad de México, antes «Distrito Federal», que estaba en pleno crecimiento, con 1.2 millones de habitantes, y muchos de ellos ávidos de una vida nocturna nutrida.<sup>11</sup> No resulta extraño, que la vanguardia estridentista, la misma que escribió en las calles «¡muera el Cura Hidalgo!» y «¡Chopin a la silla eléctrica!», viera en el jazz la música que vendrá con la forma de vida urbana, de la noche, sentimiento espléndidamente plasmado en el poema «Cabaret»

<sup>11</sup> Al respecto, Baptista (Baptista, 1998) escribió: «Entonces cabe preguntarse ¿Qué quieren en 1925 la mayoría urbana de ese millón de habitantes desde el punto de vista de la música? ¿Qué quieren esos burgueses provincianos congregados por el miedo; estos soldados de la Revolución en triunfo que por quince años han peregrinado por el territorio mexicano, jugándose la vida día a día en el azar de las batallas? ¿Qué quieren los trabajadores de la ciudad, duplicados en números a través de los años, que son esclavos del Comercio y la Industria citadina y que aún viven en las típicas vecindades? ¿Qué quiere la mayoría?, una sola cosa, lo que siempre ha querido la urbe en su inevitable desnivel de miseria y de riqueza: Divertirse. Divertirse y con facilidades, llegar al placer en forma rápida y barata. De 1910 a 1925 la ciudad ha multiplicado sus burdeles y la prostitución clandestina es casi incontrolable; los teatros se triplican y una diversión aparece: el cine; se inauguran los salones de baile con careta de Academia.»

Exito: **CUALQUIER MUJER**,  
por Alice Terry, a las 6.30 y 10  
**EL BECERRO DE ORO**, a  
las 5 y 8.30.  
Sábado los más soberbios es-  
trenos de la semana.

**Teatro Principal**  
Gran Compañía de Revistas  
Mexicanas.  
**Celia Padilla-Roberto Soto.**  
**HOY MIERCOLES**  
Debut del maestro Emilio D.  
Uranga.  
TANDAS  
**LUNETAS \$1.00**  
A las 7.45. El último estreno  
**MEXICO JAZZ**  
A las 9.15. La Revista del  
éxito continuo.  
**MEXICAN RA-TA-PLAN**  
Dirigida por su autor, EMI-  
LIO D. URANGA, con estreno  
de NUEVOS CUADROS. Mode-  
los Artísticos.  
A las 10.45. La novedosa  
Revista.  
**LA RAFAGA DEL  
ESCANDALO**

Fin de  
FRANCIS  
tación h  
tro públi  
No  
A peti  
de los n  
Compañí  
U  
Comedi  
pez Moni  
de Fiesta  
**SUGRA**  
Sábado  
**VOS Y E**  
de J A C  
obra est  
en Madri  
sente añ

Las ba  
para cami  
torbe el tr  
se en ba  
**Tráfico.**

**San J**  
Lun  
**AMOR SA**  
**VOLUNTAD**  
**LA SENDA**

s 6 y 8.  
y 9.30.  
4 y 7.30.  
L QUERER,  
nes función  
UN DRAMA  
ova y Jack  
vos luneta.

OS CAMPEO-  
ADOLFO  
ABLE  
Alice Joyce,  
5.30 y 9.30.  
ighan, 4 y 8  
rey, a las 7  
OYA"

ard Talmadge  
Kennedy  
Y. Gowen  
ros  
"Terror,"  
30. Sába-

Figure 3: Anuncio de un concierto «La ráfaga del escándalo»

Fuente: Tomada de *El Universal*, diciembre 1925.

del estridentista Salvador Gallardo que celebra la vida moderna posibilitada por la luz eléctrica y la emergencia de centros nocturnos:

El jazz extiende su lecho clandestino  
Y teje una maraña de deseos  
Una corriente voltaica  
se desprende de la pila de las vértebras  
y vibra en los timbres de los senos  
Las pupilas orgiastas  
eyaculan miradas  
Olvidada pareja  
bebe su romanticismo  
en vasos de cerveza  
Los reflectores confusos  
rompen la piñata de la aurora  
que vierte sobre la orgía  
sus confetis polícromos  
Afuera una bandada de autos  
Boz-te-za [sic]  
y el Cabaret del  
cielo  
chimean las estrellas.

### **La regulación del jazz (de los treinta a Uruchurtu): auge y declive de la «época de oro jazz» en México**

Más allá de que la posición marginal del jazz en la cultura institucional se mantuvo sin cambios, su desarrollo tanto dentro de la vida nocturna, en cabarets y «cafés cantantes» como en la industria cinematográfica se mantuvo al alza. Los treinta vieron el surgimiento de «grandes bandas de jazz» que incluso, por su escucha generalizada, competían en popularidad con otros ritmos de música popular como la ranchera, el danzón e incluso el bolero: «el swing llegó a ser parte de la vida diaria del ciudadano común, se interpretaba y se bailaba lo mismo en el barrio pobre que en los refinados "Salones" de la «alta sociedad» (Aymes, 1999). Circunstancia favorecida tanto por los conflictos internacionales, que hacían «atractivo» el escenario nacional para orquestas internacionales, como por la singularidad histórica de la Ciudad de México. Singular por varias razones: una relativa estabilización del poder político que empieza con la creación de un sistema político dominado por un grupo, «los sonorenses», que dotó por varios periodos de una dirección, modernizante y centralizadora, a un amplio espectro de la política nacional y local. Lo que desembocó en aliciente más para un tipo de urbanización muy acelerado en los nodos económicos principales, donde la Ciudad de México empezó a crecer a un ritmo demográfico e industrial muy vertiginoso.

La vida nocturna adquirió un ritmo propio fomentado desde las intervenciones urbanas a partir de una cierta continuidad en una política de zonificación que dio pauta a la «época de oro» de los cabarets (Medina, 2010). Regulaciones como el «Reglamento de Café-cantantes o Cabarets y Salones de Baile»

de 1931 que, desde una tradición muy liberal, incorporó en la legislación a estos negocios nocturnos como una suerte de «mal necesario». Tanto por su papel en la generación de ingresos como por la «contención» de hábitos que no era necesario erradicar. Resulta sintomático que en la «consideración» del reglamento de 1931 este escrito lo siguiente:

«Que si bien los habitantes del Distrito Federal deben tener lugares de diversión y esparcimiento (...) es indispensable evitar que éstos se conviertan en sitios de escándalo, de vicio o de inmoderada explotación, y como quiera que ha sido plenamente demostrado por múltiples experimentos legislativos que el sistema de prohibición absoluta, en lo que se refiere a esta clase de entretenimientos, lejos de llevar a un mejoramiento social, tiene efectos contrarios, debe procederse a encauzar el funcionamiento de los mismos (...)»

(citado en Medina, 2010, pág. 29)[énfasis nuestro]

En este reglamento se estipulan horarios que van de las 8 de la noche hasta las 3 de la mañana. Se exigen ciertas normativas como el que en los cafés cantantes y cabarets debe haber música en vivo y un espacio para el baile. Y aunque, como Medina (Medina, 2010) argumenta, los registros periodísticos muestran las sendas violaciones a muchas de estas estipulaciones, el hecho de que exista un ejercicio de regulación facilitó no tanto la eliminación de ciertas conductas sino la conducción de las mismas cuando hay una violación excesiva. La norma dota de un poder discrecional legal para normar la noche. Este carácter legislativo liberal, aunque con cambios,<sup>12</sup> es mantenido por varios periodos legislativos hasta la llegada del «regente de hierro», E. Uruchurtu (1952-1966), con el que se da un giro moral a la normativa nocturna.

Lo anterior puede entenderse como un periodo de consolidación del jazz en la vida nocturna de la Ciudad de México porque si bien los cabarets podían tener música de variedad «el mayor atractivo eran las orquestas de jazz» (Medina, 2010; Hernández Bravo, 2020).<sup>13</sup> Esta época ve surgir grandes orquestas, entre ellas, según Aymes (Aymes, 1999), dos de talante internacional: la de Juan García Esquivel y la Luis Arcaraz,<sup>14</sup> esta última considerada como una de las 10 mejores «big bands» del mundo. Igualmente, en los cuarenta, la de Mario Ruiz Armengol o el surgimiento del «Latin jazz» que era alimentada de muchos músicos que llegaron a México como fue el caso de Dámaso Pérez Prado, asociado al mambo, pero que desde una perspectiva musical es identificado como un músico que incorpora muchos elementos jazzísticos —puede escucharse por ejemplo «Jazz Me Blues» o «Pérez Prado Jazz» o «Caliente Jazz»—.

Aunque si bien esto ocurría, hay que hacer un matiz: quizás este jazz de las grandes orquestas ya estaba «neutralizado». En otros registros, distintos de los administrativos, desde la década de 1920, el jazz

<sup>12</sup>Por ejemplo, en 1934 se vuelve más laxo: el horario de operación cambia de 10 pm a 5 am y otros giros de negocios más restringidos, como las cervecerías, son tratados como cabarets.

<sup>13</sup>Para Hernández Bravo, esta etapa se caracterizaba así: «La música era también el campo de batalla entre dos grupos de poder que se disputaban el control político, económico y cultural: una de carácter nacionalista y otra cosmopolita. No obstante, había también músicos mexicanos que, en el contexto de una cantidad de interpretaciones musicales de carácter local, arreglaban o adaptaban la música estadounidense. Así, las modas musicales que provenían del exterior tenían presencia y popularidad, aunque en diferente grado.»

<sup>14</sup>Sin «lista de reproducción» en Spotify, pero con una lista de «radio» que lo selecciona junto a artistas como a *Toña la negra*, *Carlos Cuevas*, *Alvaro Carrillo* —música típicamente latinoamericana, cuestión diametralmente distinta a la clasificación que le hacen a la música de M. Ponce, el canon del nacionalismo cultural de los años veinte—.

fue visto como un elemento muy disruptor que necesitaba de un ajuste estético. Un texto de 1922, citado en Sevilla (Sevilla, 2005),<sup>15</sup> hablaba de una domesticación en curso que según Sevilla se vieron realizados en las siguientes décadas con el «surgimiento de las grandes orquestas» que «ofrecían al mercado una versión «blanqueada», esto es, muy comercial, de aquel ritmo que había sido creado por los negros radicados en Estados Unidos.». Un jazz donde incluso los bailes habían sido modificados para adecuarse a las nuevas restricciones impuestas por las nuevas faldas largas que estrechaban los movimientos de las danzantes.

Finalmente, llegó a la década de 1950 que, en lo que se refiere al jazz, es un punto inflexión paradójico. Por una parte, para quienes estudian la historia del jazz en México, esta década representa el auge, la «época de oro», la cristalización de un sonido propio. En 1954 empiezan los registros fonográficos del jazz en México (Célérier, 2003; Aymes, 1999; Derbez, 2012; Amador, 2018). Inician los primeros lugares destinados exclusivamente al jazz: el Yuma a finales de 1940, después, ya en 1950, el «Latino», el «33» y el «Eco». Tino Contreras aparece en la escena —y que hasta estos días seguía produciendo música—. <sup>16</sup> Músicos estadounidenses consagrados se vienen a radicar a México —como «el guitarrista Howard Roberts, el vibrafonista Fred Tatman, el saxo Eddie Shew, Max Cooper se encuentran radicando en México, también músicos de Jamaica, Canadá e inclusive de Europa» (Aymes, 1999)—. Por otra parte, el extinto «Departamento de diversiones» prohibió que se bailara «jazz» en espacios semipúblicos como un dispositivo de control y disciplinamiento sobre los cuerpos que el estado veía convenientes para combatir la inmoralidad como si esta se tratase de un tema de «salud pública» (Sevilla, 1996). Se forzó indirectamente —con instrumentos de zonificación— a que los músicos tuviesen que sobrevivir de tocar ya fuera en espacios periféricos u en *lobbies* de grandes hoteles reproduciendo sonidos neutralizados de toda estética que pudiese considerarse fuera del estándar estético o ruidosa (Derbez, 2012; Hernández Bravo, 2020): Uruchurtu, entre otras políticas, promovió la prohibición de los grandes ensambles: no más de tres músicos era la regla<sup>17</sup> y se disminuyeron los horarios permitidos, acción, según Delannoy, detonada por un asesinato:

«El año de 1957 todavía era la gran época del jazz en México, con numerosos clubes y centros nocturnos como el Jazz Bar, el Bar 33, el Riguz Bar, Los Globos, El Eco, el Terraza Casino [...] Por desdicha, una noche, en uno de esos bares, fue asesinado un primo del regente Ernesto Uruchurtu. Entonces, *éste exigió que todos los clubes y centros nocturnos de la ciudad cerraran sus puertas a la una de la mañana, hora en la cual estaban aún en plena actividad. Tal fue el principio del fin (...) los bares cerraron unos tras otros y muchos músicos perdieron su trabajo.* En realidad —apunta— en su mayor parte se fueron a trabajar en bares situados en los límites del Distrito Federal, en una zona que fue llamada ‘el cinturón del vicio’.

<sup>15</sup>El fragmento en cuestión: «Los músicos americanos están domesticando al jazz para hacerlo adjurar de sus aullidos estridentes, sus monótonos salvajes y sus cromáticas, y para que olvide su incultura. Cuando se le hayan enseñado buenas maneras, sus mentores lo presentarán en los círculos de mayor cultura, porque creen que su «picor» nativo agregado a las gracias que la educación les dé, bastarán para conquistarle numerosos amigos. Los músicos que se proponen llevar a cabo esta singular empresa de la educación del jazz, afirman que lo que pide hoy por hoy el público es música de melodía y no música «sincopada» (...) La música oriental y la música de los negros, que no han perdido su influencia, serán fundidas en el crisol del baile de salón y producirán la verdadera música americana —un nuevo tipo de bailables— que siempre tendrán algo de la fuer-za avasalladora y sensual del jazz.»

<sup>16</sup>Falleció en septiembre de 2021, después de un año en el que promovió su última producción musical.

<sup>17</sup>Esta regla igualmente se aplicó en Nueva York y resultó un instrumento legal muy poderoso para limitar las expresiones culturales (Edwards, 2007; Hae, 2012)

(citado en (Derbez, 2012)[Énfasis nuestro])

### **La institucionalización del jazz (de los sesenta a la ciudad para los creativos): la intelectualización del jazz**

El fin de E. Uruchurtu en la regencia no significó que el jazz volviese a su «época de oro». Su carácter de música de baile acabó tanto por la emergencia del bebop y otros subgéneros en el jazz —el baile hoy en la ciudad es prácticamente inexistente y en algunos círculos del jazz esto se debe, como me lo mencionaron en algunas entrevistas, a una cierta opinión negativa sobre la músicaailable como si eso estuviese en función de la complejidad estética— como por la nueva popularidad y erotismo del mambo (Hernández Bravo, 2020). En cuanto a su escucha generalizada entre los segmentos jóvenes, fue ampliamente rebasada por el «rock and roll» y otros estilos de música pop —comienza el dominio televisivo y no son pocos los músicos ni los públicos que esta «industria cultural» produce—.18. De su participación en el espectro jazzístico, según Célérrier (Célérrier, 2003), era notorio el desfase: mientras en Estados Unidos había músicos como Coltrane explorando armonías «modales y complejas» los jazzistas mexicanos estaban reproduciendo sonidos de «los años treinta y cuarenta». Y sumado a lo anterior, como corolario de un periodo políticamente difícil, el jazz recibió los mismos golpes que le dieron al rock en el segundo lustro de 1960 cuando se dieron nuevos cierres de «cafés cantantes» y surgió el circuito *underground* de los *hoyos funkies* para contrarrestar la política oficial que temía de la contracultura, lo que definitivamente sumergieron al jazz en un momento difícil (Hernández Bravo, 2020, págs. 44-45): ni disruptor, ni popular, ni vanguardista, ni con una espacialidad definida. Lo único que quedaba era la inercia de la visita de grandes conjuntos extranjeros. Sin embargo, hasta eso resultó sintomático: las olimpiadas culturales de septiembre de 1968 trajeron el estreno de la «Mexicanticipation» de la orquesta de Duke Ellington tan solo cuatro días antes de la masacre de Tlatelolco el 2 de octubre. Sin embargo, más allá de esta pérdida de centralidad del jazz, lo anterior puede igualmente entenderse como un cambio en las circunstancias: el cambio hacia una intelectualización del jazz.

Los sesenta significaron en términos económicos, la última fase de un modelo de desarrollo «hacia dentro» que en términos distributivos logró una mejora significativa en la participación del trabajo en el ingreso nacional —cuyo pico se alcanzó en 1976 cuando alcanzó a representar el 42% del PIB, la más alta de la historia mexicana, y aún lejana de los *estándares* europeos (Samaniego, 2014)—. Lo anterior se logró por un alto crecimiento económico con estabilidad de variables macroeconómicas claves, como la inflación y el tipo de cambio, por lo que se conoce a este periodo como el de un «desarrollo estabilizador». En estas circunstancias económicas, sin tratarse de las únicas determinantes, es factible pensar que era un momento histórico singular que facilitó que las tasas de crecimiento demográfico de este periodo fuesen las más altas del siglo XX, lo cual representó que la población nacional casi se duplicara entre 1950 y 1970: pasando de 27.7 millones a 48.2, mientras que en estos años la Zona Metropolitana del Valle de México, conformada principalmente por la Ciudad de México y el Estado

<sup>18</sup>Basta con recordar el creciente espectro de medios masivos que cambiaran de manera importante la comunicación: «En 1960 había en el país 412 radiodifusoras y 23 televisoras, 1 850 publicaciones, entre diarios, semanarios, publicaciones quincenales y otros. Para 1970 había aumentado a 650 emisoras de radio, 64 televisoras y 2 067 publicaciones de carácter informativo y de opinión en todo el país (sic, 1962: 165.). Los medios de comunicación masiva «aseguraron la participación creciente de los valores de la sociedad global» (Philip, 1972: 68) en la sociedad mexicana.» (Pozas, 2018)

de México, pasa de 2.9 a 8.9 millones de habitantes. En particular, en todo este proceso la mejora distributiva se concentró en los estratos medios, en la «clase media», que vio ampliada su cartera de posibilidades de gasto, sobre todo en la parte de servicios, donde se encuentran los rubros educativos y de «bienes culturales». La matrícula de estudiantes «universitarios y tecnológicos» pasó en estos años, 1950 a 1970, de 32 143 a 208 944 estudiantes. Muchos de ellos concentrados en la Ciudad de México porque en ella están los campus universitarios más grandes del país, que, además, desde la fundación en 1951 de la «Ciudad Universitaria», brindó a la nueva clase media universitaria de un espacio de concurrencia muy importante. Y, en suma, la ciudad con su dinamismo económico y demográfico, así como su constante flujo de intercambios culturales con el resto del mundo, se convirtió en un «polo atractivo» para nuevas posibilidades:

«La Ciudad de México se vuelve el polo de atracción más fuerte para los jóvenes de las ciudades pequeñas e intermedias, quienes se sentían ahogados por el peso de los valores tradicionales católicos y la falta de instituciones y espacios culturales, de cines, teatros, editoriales, librerías y galerías de arte. No había, en sus ciudades, los llamados cafés cantantes, en donde se escuchará rock, o lugares en los que se oyera jazz. Querían poder asistir los domingos a los conciertos de la Sinfónica de la unam, escuchar música de cámara o contemporánea, ir a los cine-clubs de la unam, escuchar conferencias de intelectuales o científicos en Casa del Lago, ver cine de arte, películas del neorrealismo italiano (...)» (Pozas, 2018)

«Fue finalmente en los años setenta cuando explotan las cadenas del conservadurismo académico. Esta bomba probablemente fue armada y enterrada por los Estridentistas ya desde la década de los veinte, pero tuvo que pasar medio siglo para que los sonidos atrapados en el pentagrama se liberaran completamente de él, y fueron los jóvenes nacidos en los años cuarenta los que lograron catalizar esta explosión.» (Rocha, 2011)

Es entonces hasta la década de 1970 cuando «la bomba» comienza a suscitar nuevas trayectorias, cuando empiezan a surgir nuevas posibilidades. El legado vasconcelista de desterrar de la institución al jazz termina en 1978 cuando F. Téllez funda el «taller de jazz» en la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el cual después se institucionaliza en 1994 en la primer licenciatura de jazz en Latinoamérica Célérier, 2003. La normativa que expulsó primero del ala formal a los cabarets terminó después, con el fin de su época, en una incorporación tardía del jazz en el mundo académico (Sánchez Picasso, 2019):

«aquí en México lo vivimos, en los sesenta tuvimos a E. Uruchurtu, el cual prohibió los «cafés cantantes», los bares cerraban más temprano y entonces el jazz se empezó a desarrollar en las preparatorias y en las universidades y ahí empecé a trabajar algunas cosas (...) El jazz se fue saliendo un poquito de los cabarets y de la cuestión, de la vida nocturna (...) El jazz cambió en ese periodo. Cambió de las salas del cabaret de «mala muerte» a salas de conciertos y fue tomando un aspecto diferente»

(Téllez, 2019)



Los setenta vieron surgir expresiones de vanguardia, como el grupo *Atrás del cosmos* (Barzel, 2018), que fueron parte de una nueva época donde se empezaron a poner nuevas bases para que en las décadas recientes florecieran muchos lugares, aunque en un contexto político y económico completamente diferente al que imperó en los años de la posguerra. El jazz que surgía no se embonaba en el antiguo entorno de cabarets. Tampoco tenía cabida en el rock del «canto nuevo». Ni en la inercia jazzista que perduraba en lugares nocturnos donde se repetían sonidos de otras épocas. Este nuevo jazz encontró eco en otros lugares. Las bandas tienen integrantes más vinculados a cierto estrato «intelectual». *Atrás del cosmos*, que es la primera banda de *free jazz* en México —dicho por la fundadora Ana Ruiz— tiene integrantes que provienen de entornos académicos. También integrantes, como H. West, que llegan a México del extranjero, en este caso de Estados Unidos, y que revolucionan el sentido de la composición trayendo nuevos lenguajes. Los lugares en los que tocan ya no son los mismos: buscan espacios donde su música se «sienta»: teatros, plazas públicas, universidades —este grupo inaugura el espacio escultórico de Ciudad Universitaria (fig. 4)—, ¡cárceles!, plantones, lugares especializados en jazz, en la escucha. *Atrás del cosmos*, como me lo dijo en una entrevista una integrante, no estaban interesados en tocar en los lugares donde tradicionalmente se venía tocando jazz:

Me interesó más la improvisación, la música de grupo, la música de la tribu. Y por suerte nunca con *Atrás del cosmos* tocamos en bares (...) ahora hay restaurantes y bares dedicados al jazz y eso está muy agradable [pero eso es en el contexto de finales del siglo XX y principios del XXI] (...) yo no era jazzista clásica (...) mi vida no iba a ser la de una gente que estuviera en un bar (...) mi vida era conocer y tocar con más músicos, salirme de esa escena de bar a cambiar a una escena donde fuéramos respetados, donde el músico no tuviera ese gran problema de estar luchando contra un borracho o esa gente impertinente y que además ese público no va a oír (...) no me interesaba hacer dinero y con eso no vives (...) lo triste es que incluso ellos no viven (...) tienen un repertorio del jazz, ya nomás dan vuelta a la hoja, tienen una cuestión rutinaria, es como hacer tornillos, no son, y se vuelven tan rutinarios (...) tu vida ahí muere, ahí quedas, punto (...)

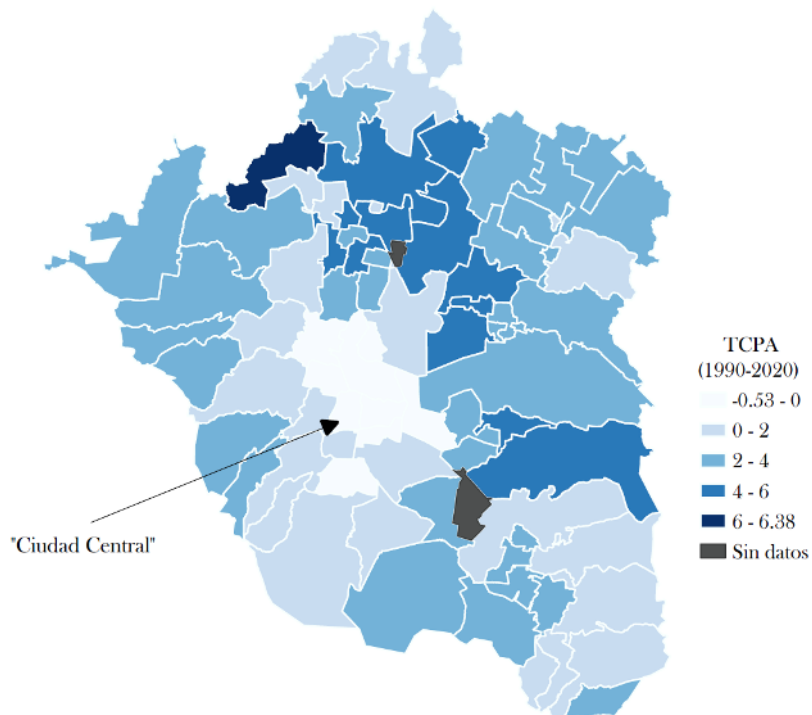
(Entrevista, noviembre 2020)

La urbanización de la Zona Metropolitana del Valle de México (ZMVM) continuó en los años siguientes. Aun cuando el modelo de desarrollo estabilizador hubiese llegado al fin, la ZMVM continuó recibiendo, entre 1970 a 1990, un promedio anual de 400 000 habitantes, que se sumaban a los que ya habitaban (Garza, 2020). De tal suerte que para 1990 la población se elevaba a 15.4 millones de personas y para el 2000 a 17.9 millones de personas. Al mismo tiempo, las zonas centrales, las delegaciones Cuauhtémoc y Miguel Hidalgo, experimentaron en esta época una reducción de población anual de -5.4% —fig. 5—.

Se señala «ciudad central» en comillas porque es una noción teórica que, aunque está asociada a un conjunto de delegaciones en realidad no corresponde completamente a los límites administrativos sino a la dinámica funcional que se da en la parte central de la ciudad y que con los años se ha ido expandiendo a nuevas colonias que hoy están en procesos de crecimiento vertical y de repoblamiento con nuevos habitantes con alto poder adquisitivo como es el caso de la colonia Santa María de la Rivera, la Juárez, Xoco, Portales, entre otras (Hernández Cordero, 2021; Becerril, 2018; Porcel Arraut, 2019).



**Figure 4:** Atrás del cosmos inaugurando el espacio escultórico en la UNAM  
**Fuente:** Tomada de Barzel, 2018.



**Figure 5:** Tasas de crecimiento promedio anual de la población en Zona Metropolitana del Valle de México, 1990-2000

**Fuente:** Elaboración propia con base en datos de los censos de población de INEGI (1990-2020).

Esta estructura urbana hiperconcentrada y centralizada resulta aparentemente un fenómeno que fue común en las ciudades latinoamericanas —que se refuerza además con los nuevos discursos de renovación y revitalización de los centros en unas circunstancias mucho más abiertas a la intervención privada en la gestión urbana—:

«As many urban scholars have noted, the evolution of land use in most Latin American inner cities has tended toward a pattern of relocation of higher-density uses away from the original downtown, along a commercial corridor leading toward a second, more modern, business district. In Mexico City, the pattern is quite clear. The commercial corridor leading away from downtown is the Paseo de la Reforma, and the ‘new downtown’ business districts are the zona rosa and Polanco. High-density office skyscrapers line the Paseo de la Reforma and the Polanco district.»

(Herzog, 1995)

De tal suerte que, principalmente a partir de 1980, la «década perdida» en América Latina, donde se pasa abruptamente a un modelo de desarrollo centrado en las exportaciones (Moreno-Brid et al., 2004), completamente abierto al capital global, se va ir fortaleciendo en la ciudad una nueva forma urbana —con una zona central de baja densidad habitacional con un amplio espectro de servicios financieros y de consumo embebida en amplios procesos de «revitalización» y despoblamiento— y también se va cristalizando una forma distinta de gobernar, mucho más abierta al capital privado, principalmente internacional. Esta última, la «gobernanza urbana», es usualmente caracterizada como una forma donde el Estado pasa a facilitar «la acumulación privada» y donde el sector privado empieza a ocupar un papel determinante en la «gestión y ordenamiento territorial urbano»: la «neoliberalización urbana» que transformó a la antaño ciudad industrial a una enfocada en la «terciarización de la economía urbana», un modelo «basado en la especialización en los servicios de apoyo a la producción y en la creación de un mercado de consumo» (Crossa, 2018).

En estos años la Ciudad de México se especializa económicamente en el sector de servicios que llevó a que sólo en este espacio geográfico se produzca en promedio el 17.6% del PIB nacional —según cifras de INEGI entre 2003 y 2019—, cifra por mucho superior al resto de los 31 estados que componen el país. Hoy alrededor del 77% de los empleos de la ciudad se generan en el sector de servicios y de comercio (Montejano et al., 2015).

De esta forma, la Ciudad de México se convirtió en el polo de servicios altamente especializados del país (Garza, 2020).<sup>19</sup> Este patrón de especialización productiva vuelve a la Ciudad de México un centro de atracción laboral para un gran conjunto de actividades económicas relacionadas con el sector de servicios —en el que entran tanto los profesionistas como las cuestiones asociadas con el ocio y entretenimiento—. Lo que, entre otras cosas, ha vuelto a la Ciudad de México el estado de la república con el mayor ingreso promedio mensual (\$19,270) —el promedio nacional es \$12,248 con una desviación estándar de \$2,372 pesos— y con el mayor número de profesionistas ocupados (Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo,

<sup>19</sup>La Ciudad de México ocupa el primer lugar en la producción de actividades claves del sector servicios como son los Servicios profesionales, científicos y técnicos (50.6% del total nacional), Servicios de esparcimiento culturales y deportivos, y otros servicios recreativos (32.86% del total nacional), Servicios financieros y de seguros (43.85% del total nacional).

2021)—. Lo que, por cierto, es un terreno fértil para una «industria del entretenimiento» que vende cosmopolitismo como es el segmento asociado al jazz.

Este patrón de especialización productiva es uno donde fácticamente el sector privado desempeña un papel determinante en muchos aspectos urbanos, un fenómeno que muchos lo interpretaron como la consolidación de una forma de gobierno que eliminó la planeación urbana y a su paso dejó un urbanismo de «acupuntura» (Greeley, García Canclini, & Nivón Bolán, 2018). Los gobiernos de la metrópoli a partir del default de 1982, y de la pérdida de soberanía macroeconómica nacional, destinada hoy solamente a mantener un «equilibrio macroeconómico» (Ros, 2013; Pérez Caldentey, 2015), han tenido que captar recursos de inversionistas privados a partir de la elaboración y participación en discursos y prácticas que son muy laxas con los actores interesados en la inversión inmobiliaria u otros sectores muy lucrativos.

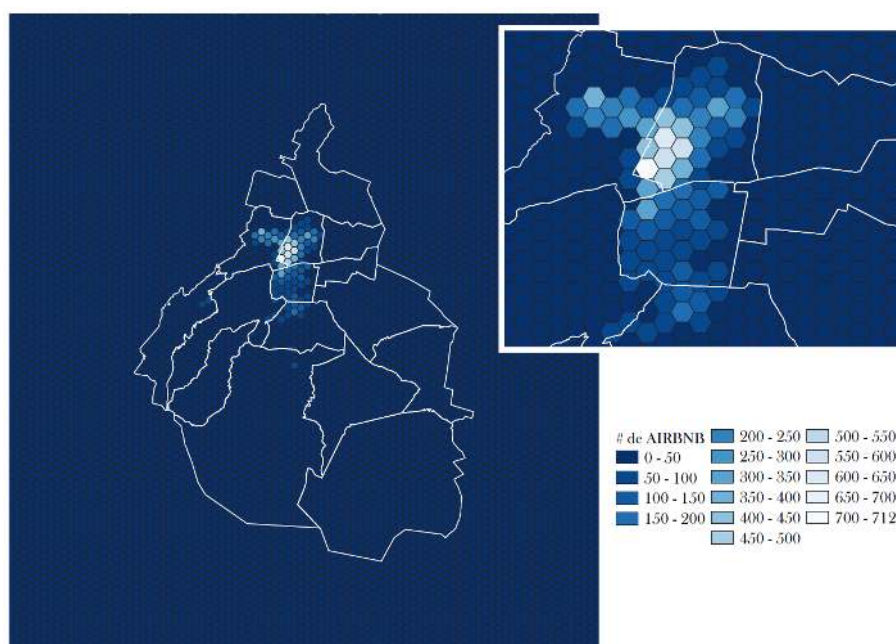
Es en estas circunstancias donde surge la idea de transformar a la Ciudad de México en una Ciudad Global. Como escribió M. Ebrad —ex alcalde de la Ciudad de México— (Ebrad, 2011) «La Ciudad de México no podía quedarse atrás. Para una ciudad como la nuestra, contar con una estrategia internacional no es opción. Es un derecho y un compromiso: desde lo local con los habitantes del entorno más próximo, pero también con el mundo entero». La ciudad desde 1982, y sobre todo a partir de 1997, cuando comienza a gobernarse ya no por un regente elegido por el poder ejecutivo sino por un candidato electo, se encontró en un proceso de consolidar un espacio ideal para la intervención privada de la urbanidad.

Escribo 1982 porque además de tratarse del año de la crisis de deuda, es también el año de transición presidencial de López Portillo a Miguel de la Madrid, el primero como el último presidente de la familia posrevolucionaria que creía en el programa del nacionalismo cultural, que veía en el centro de la ciudad un programa educativo, una «ciudad museo» y el segundo como el primer presidente de la nueva generación de ejecutivos abiertos a una nueva ideología, más orientada a hacia la inversión privada, abierta a los discursos favorables al turismo y al consumo, orientados hacia esta idea de «ciudad viva», *slogan* que ha acompañado a los gobiernos que siguieron en la construcción de una ciudad para los «creativos» y para los turistas —basta ver la tendencia al alza de los últimos 40 años—,<sup>20</sup> al menos en su parte central —una variable *proxy* de estas preferencias y comportamientos puede tratarse de los *airbnb* (fig. 6)—.

El mapa muestra la distribución de la oferta de alojamiento de la plataforma Airbnb que además de ser un *proxy* de la espacialidad del turismo también funciona como un *proxy* de ámbitos «notablemente elitizados». Según López-Gay *et al* (2019) este patrón muy concentrado del alojamiento de *Airbnb* en la Ciudad de México, y São Paulo, contrasta con la dispersión que se da en otras ciudades en contextos europeos y norteamericanos, que entre otras cuestiones, se asocian con una «fuerte segregación socioeconómica» en las dos ciudades latinoamericanas, en estos dos casos la intensidad en la concentración de alojamientos esta correlacionado con las áreas más caras y con los hogares con mejores características socioeconómicas y condiciones de aprovisionamiento.

Esta heterogeneidad de la estructura urbana es una cualidad que distingue al proceso de urbanización

<sup>20</sup>No encontré datos de turismo para la Ciudad de México, pero en lo que concierne al país los datos muestran una tendencia positiva donde 1980 hubo 65,531,249 turistas al año mientras que 2019 esta cifra fue 97,406,037.

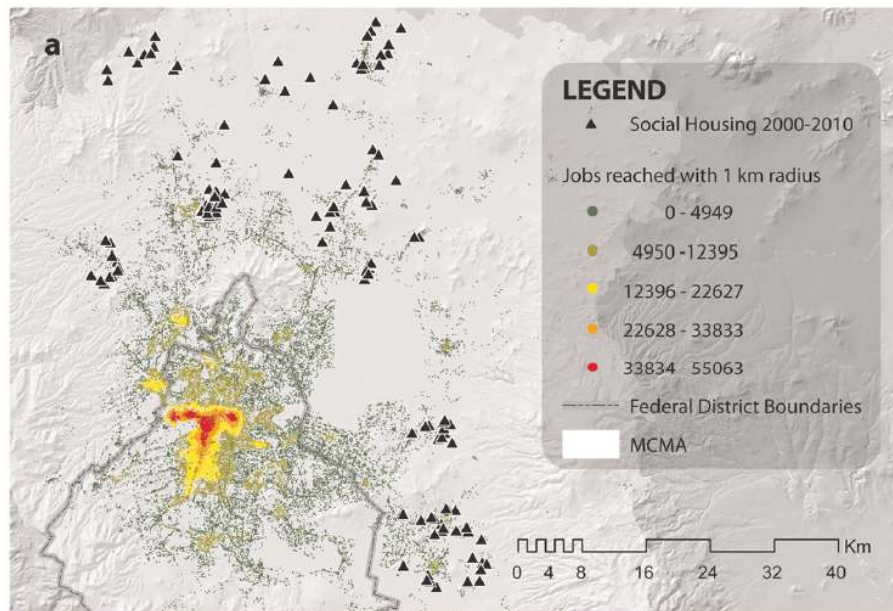


**Figure 6:** Alojamientos de Airbnb en la Ciudad de México (2019)

**Fuente:** Elaboración propia con datos de *inside Airbnb* (2019).

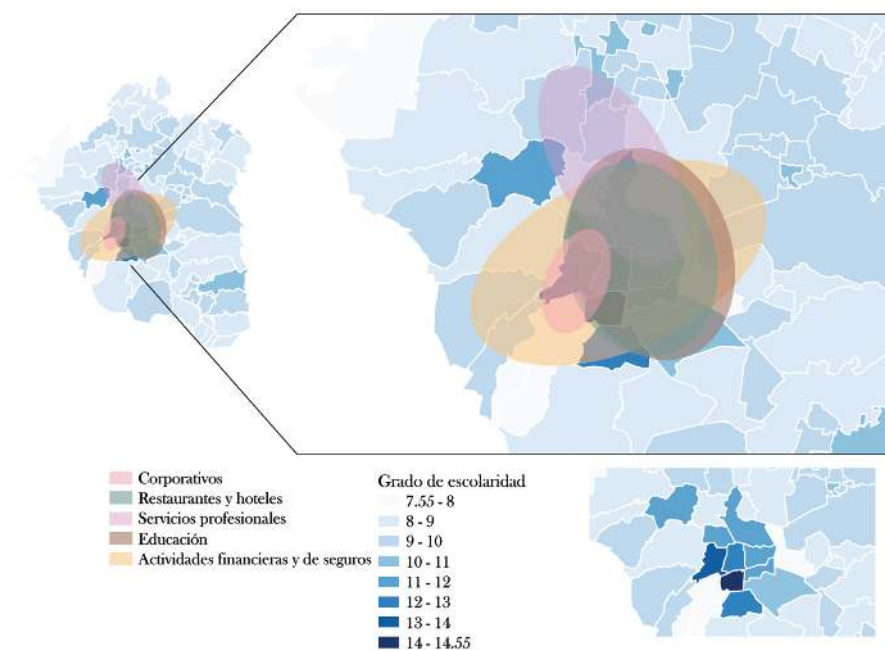
acelerado y fragmentado de América Latina que se refleja en un contraste abrupto entre zonas en donde una es central donde ocurre el trabajo formal —70% de las unidades económicas con más de 10 empleados están en la «ciudad central»—, mejor remunerado, la mayor cantidad de eventos culturales, de atracciones turísticas, mayor aprovisionamiento de bienes públicos y luego está el resto de la ciudad que se hiper-pobló en donde la gente en promedio recorre diariamente 21.9 km entre sus hogares y sus lugares de trabajo —un fenómeno que trasciende de los límites administrativos del estado y que hoy en día se compone de 76 municipios funcionalmente interconectados (la Zona metropolitana del Valle de México —ver fig. 7—).

Lo anterior es en pocos trazos el proceso mediante el cual el perímetro central de la Ciudad de México adquirió una cualidad completamente determinante de la dinámica laboral, pero no solo eso, como se ha documentado en una multitud de enfoques estas centralidades laborales (Montejano et al., 2015), son a su vez un nicho en el que se empiezan a aglutinar un conjunto muy diverso de actividades —ver figura 8—, entre ellas algunos de los «circuitos culturales» relativamente estables que precisan de un conjunto muy específico de inmuebles y de giros de negocio donde se vuelve factible mantener una oferta cultural constante (porque hay públicos, infraestructura, productores «culturales» —gestores, artistas, etc.—). Esto en otras palabras es que la zona central al tener *clusters* de trabajo donde, por ejemplo, en un perímetro de 1.5 km en la «alameda de insurgentes» hay más de 60,000 puestos de trabajo, indirectamente volvió factible mantener una oferta de cafés, restaurantes, salas de teatro, cantinas, cines, etc., en los cuales ciertas expresiones culturales como el jazz o el rock fueron encontrando sus propios lugares.



**Figure 7:** Empleos en la Zona Metropolitana del Valle de México (2019)

**Fuente:** Tomado de (Montejano et al., 2015).



**Figure 8:** Elipses de desviación estándar de diferentes servicios (2019)

**Fuente:** Elaboración propia con base en datos de DENUE (2019)

**Nota:** Las *elipses de desviación estándar* son un método para conocer elongación y orientación de un conjunto de datos georreferenciados. Permite conocer donde se encuentra la mayor concentración de una distribución.

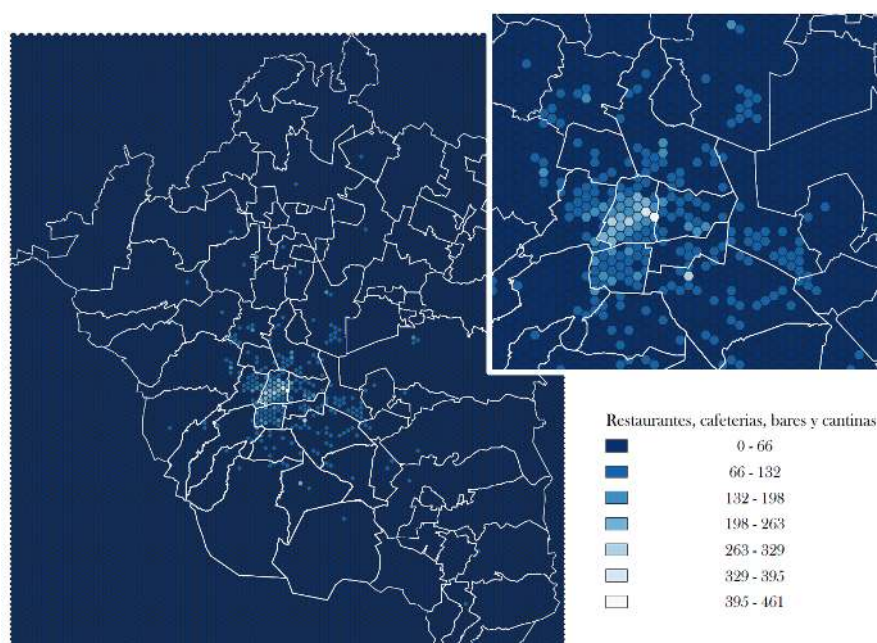


Visto en un mapa, esta zona central, con tasas de crecimiento de población negativo, al menos desde 1990, se convierte en un espacio privilegiado para las clases medias con mayores años de escolaridad, con mejores posibilidades salariales, con mayor tiempo disponible —dado que, por ejemplo, quizás no se deban trasladar 21.6 km para su trabajo—. El tiempo libre como la densidad poblacional son factores que influyen a la asistencia o no a actividades recreativas. En México, según la Encuesta Nacional sobre Uso del Tiempo (2019) sólo 23.6% de la población dedica tiempo a la «Asistencia a eventos culturales, deportivos y de entretenimiento». Este promedio varía mucho cómo muestra el trabajo de Cervantes (Cervantes, 2020) en función de las características de los hogares: se incrementa si aumenta el tamaño de la población en la localidad, si se es hombre, si no se habla una lengua indígena, si se tiene un trabajo formal, si es corto el tiempo de traslado al trabajo, si se es joven, si se tienen muchos grados de escolaridad. Lo que delinea un poco del tipo de públicos que pueden acceder a la noche de jazz de la Ciudad de México: un estrato de la población con una condición socioeconómica favorable. Este es el contexto urbano en que se da este fenómeno que Zukin (Zukin, 2012) nombra como una suerte de «estetización de la ciudad»: de gente con «mucho capital cultural» que busca una vida en la ciudad; de gente que retorna o migra a las zonas centrales de las ciudades en la búsqueda de una «ciudad auténtica» y que al consumir participa en estos cambios de gusto que repercuten ampliamente en el entorno urbano; de personas que mantienen al alza el crecimiento de lugares que ofrecen un «consumo alternativo», que buscan vivir en espacios en la búsqueda de esta realización de un «ser auténtico».

La cuestión es que esta «materialidad» de la Ciudad de México terminó influyendo en la propia condición de existencia de la escena del jazz. El jazz, y todo trabajo artístico, tiene que hacerse en un «lugar» (Faulkner and Becker, 2015): siempre se depende de la disponibilidad de lugares donde se pueda tocar. El lugar no es solo una cuestión física sino una construcción de entendimiento. La historia del jazz muestra de cierta forma este punto con las migraciones que tiene el jazz del cabaret a las salas de concierto universitarias. En la actualidad, aunque hay una enorme heterogeneidad de espacios —de clubes exclusivos a «plantones»—, la propia fractura del entorno urbano ha condicionado la propia espacialización del jazz a la Ciudad Central donde se encuentra la mayor parte de la oferta de restaurantes, cafeterías, bares y cantinas —fig. 9— que como he intentado mostrar es una cuestión estrechamente relacionada a la propia historia urbana reciente.

Es en estas circunstancias históricas y espaciales donde se da un «renacimiento» del jazz mexicano. G. Celerier, quien se encargó en los noventa de recopilar los documentos relacionados al jazz mexicano de 1950 a los noventa, apunta que es este momento, de la década de 1990 hasta nuestros días donde se dio un convergencia singular: la convivencia de las generaciones de los «50» componiendo simultáneamente a la par de que las nuevas oleadas de estudiantes gozaron potencialmente de más recursos como la educación formal, el acceso a los discos —que parece curioso para las nuevas generaciones, no obstante era un enorme problema que las antiguas generaciones tuvieron—,<sup>21</sup> los nuevos lugares para tocar (plazas públicas, universidades, cafés, restaurantes, clubs de jazz, salas de conciertos) a los que uno puede internarse sin presenciar al ejército como si sucedía cuando en la época de cabarets (Medina,

<sup>21</sup>Quizás, como anécdota, esto era algo que a Rius D. R. García, 2014 [1984]), el caricaturista político, que educó a muchas generaciones en el marxismo con caricaturas, le avergonzó en su momento al escribir su *Guía incompleta del jazz*: «Resulta casi un insulto al fanático mexicano recomendarle determinados discos, ya que casi no llega a México nada de jazz, y si llega es a precios ultra prohibidos.»



**Figure 9:** Restaurantes, cafeterías, bares y cantinas, (2019)

**Fuente:** Elaboración propia con base en datos de DENUE (2019)

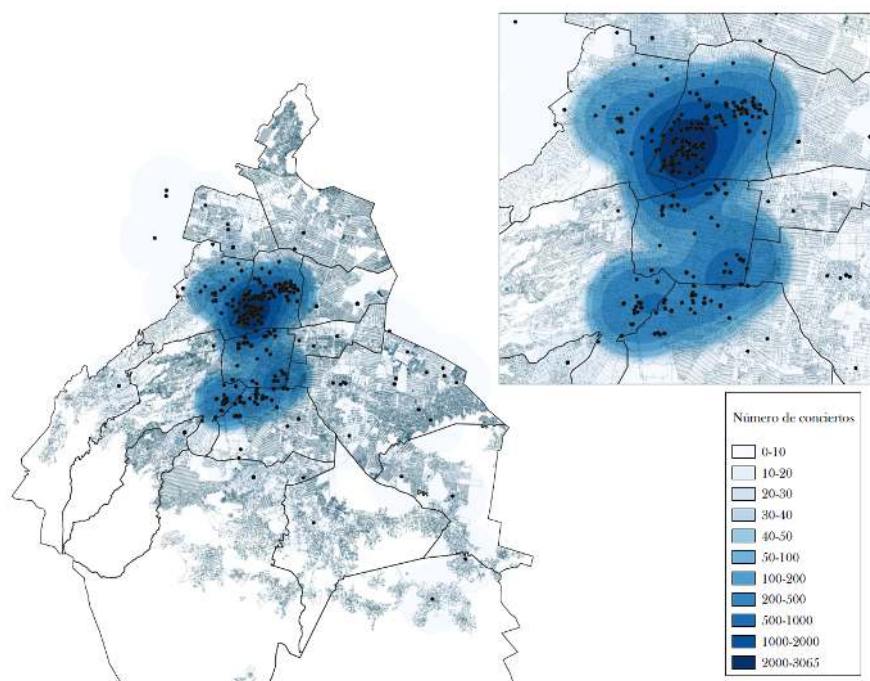
2010), además de que se «recibieron» muchas ideas de los movimientos sociales de la década de 1960 y 1970 que poco a poco ha ido cristalizando en nuevos espacios de libertad.

Los músicos free jazzeros, por ejemplo, ya no se tienen que meter en un salón en la noche con permiso del vigilante para improvisar y fumar hasta el nuevo día.<sup>22</sup> Hoy, y cada vez más, hay nuevas posibilidades que permiten a los músicos encontrar su lenguaje propio para embriagar al resto en un viaje estático en alguno de los 19 conciertos que en promedio ocurren diariamente en alguna parte de la ciudad central —fig. 10—. O, como un músico dijo en una entrevista (Fork, 2014, pág. 40): "Ahora creo que México tiene una escena y un movimiento muy importante de música, igual o mayor al de otros lugares. Tiene esa cualidad de que hubo en Nueva York y Londres en los años ochenta, todavía muy *underground*, muy cruda, muy libre (...)».

Aunque esta cualidad muy «underground», muy «cruda», muy «libre» tiene que pensarse a la luz del tamiz de la estructura urbana. Tal como se ve en el mapa no es cualquier zona de la ciudad donde uno puede escuchar jazz. Es sobretodo en la «ciudad central», la zona de mayores grados de escolaridad, de mejores remuneraciones, de mayores intervenciones. Lo mismo hay que repensar con los públicos y los músicos que pertenecen, en su mayor parte, a un conjunto de la población que pudo acceder a este

<sup>22</sup>Un músico me lo contó así: «Estaba mi pequeño paso por la nacional de música de la unam ... un pequeño grupo de músicos que se encerraban en las noches, en un salón y ya tenían acuerdo con los vigilantes para que los dejaran estar ahí, fumando mota y eran como 14 músicos ... era en el segundo piso hasta el fondo, era una locura. ... los maestros no tenían ni idea de que estos weyes se encerraban a hacer eso y sí, era como un intento de free jazz muy fuerte, pero no tenía una repercusión social, o sea, eran estudiantes de la escuela que se encerraban hacerlo como si fuera una especie de orgía sonora y nadie más sabía que eso pasaba, ... se quedaban allí hasta la mañana siguiente. Entonces un día que yo andaba todavía de noche, por ahí me metí ... [y había] una nube de humo de Mota. Y ahí estaban como locos tocando muchos músicos.»





**Figure 10:** Conciertos de jazz en la Ciudad de México, julio 2018-marzo 2020

**Fuente:** Elaboración propia con base en los datos de Agenda Contratiempo Jazz (ver anexo 1).

circuito. La espacialidad del jazz es sintomática de la fractura urbana que hoy caracteriza a la Ciudad de México. Su cosmopolitismo a veces cómplice y otras veces en resistencia —ver capítulo dos de esta tesis— pareciera solo tener cabida en lo que hoy es el espacio urbano más disputado de la ciudad.

## Conclusiones de capítulo

El presente capítulo fue un intento de relato diacrónico del jazz de la Ciudad de México. El orden de presentación fue cronológico ordenado por tres grandes momentos: primero el jazz en la década de 1920 en la que se le estigmatiza como una música inmoral, después de la década de 1930 a la regencia de Uruchurtu que es un periodo en el que se da una inflexión paradójica en el recibimiento del jazz y finalmente de los sesenta a la actualidad en que se da una suerte de intelectualización del jazz.

La tentativa fue mostrar cómo a la luz de la historia del jazz en sus diferentes momentos (transgresión y popularización, regulación y la institucionalización) se capturan distintos momentos de la historia urbana de la Ciudad de México. En la primera fase como una música que se popularizó a pesar de los intentos por estigmatizarla por considerarla transgresiva de los nuevos valores y moralidades posrevolucionarias. En la segunda se intenta mostrar cómo el periodo de «oro» coincide con momento muy decisivo en la historia de la vida cotidiana de la Ciudad de México cuando se modernizan muchos de los reglamentos que de formas (in)directas influyen en el propio desenvolvimiento de un circuito cultural. Finalmente, en la etapa de la institucionalización se habla de fenómenos políticos y demográficos que van a facilitar la institucionalización del jazz al volverlo parte de la vida cultural de

la nueva clase media que era producto tanto del modelo de desarrollo como del cambio en político que suscitaron los procesos que en 1997 cristalizaron en el primer gobierno local y de «izquierda» de la Ciudad de México. Igualmente, en esta sección se presenta un conjunto amplio de datos y mapas con los que intento mostrar que la espacialidad del jazz tiene una estrecha relación con la dinámica productiva y cultural de la ciudad. La espacialidad del jazz coincide territorialmente con el espacio de mayor dinamismo económico de la ciudad y también con el espacio de la Zona Metropolitana del Valle de México donde hay una población que tiene mayores grados educativos, ingresos y donde la oferta cultural y de servicios (educativos, gastronómicos, recreativos, etc.) es mayor.

En términos metodológicos, como expresé en la introducción de esta tesis, el material que uso es muy diverso entre otras circunstancias por las condiciones que impuso la pandemia. Por lo que muchas ideas que acá se presentan tendrán que pasar por una matiz en años siguientes; sin embargo, creo que haber logrado cierta articulación entre cómo se influyen mutuamente la producción del espacio y la producción cultural. Es sintomático que esta espacialidad haya cambiado a lo largo del tiempo y que en la actualidad esta coincida con un espacio geográfico que es muy disputado, en el que se presume que viven un conjunto población que tienen cualidades de eso que nombran como las «clases creativas».

En lo que sigue de la tesis abordo más esta cuestión. Bajo la escala de análisis a los sentimientos y expectativas de estos actores que llamamos «jazzistas» para conocer que los motiva a hacer una forma de vida alrededor del jazz en la Ciudad de México.

## Capítulo 2

### Imaginarios de abstracción, de consumo y de «viaje»: jugar con el cosmopolitanismo del jazz en la ciudad

«[algún músico dijo] ‘hay que tener cuidado porque la gente está dejando de bailar’... Eso es muy importante para mí porque creo que el jazz nació en los burdeles, en los bares, en las marchas, en las bandas de marcha que lo mismo acompañaban un sepelio que una celebración, ósea, nació en la calle, nació en los lugares no santos, después se hizo académico, después se hizo especializado y después por cierta aspiración social de no-músicos se convirtió en la música de coctel, en la música de lobby-bar, en la música que acompaña la elegancia de la vida y el frac, [en una] postura frente a la vulgaridad.»

(Entrevista, febrero 2021)

Hace unos meses, cuando las medidas sanitarias comenzaron a relajarse, un lugar icónico de la escena del jazz y de la música de la improvisación publicó en *Facebook* un sondeo que después borró. En él se planteó la cuestión de quienes estaban interesados en asistir a un concierto ya no los sábados por la noche —horario usual, único, de los conciertos ahí— sino los domingos a medio día. De las respuestas una fue de particular claridad. Parafraseando, el usuario planteó, lacónicamente y con la intención de llevar al absurdo, si esos conciertos del domingo contemplaban la venta de barbacoa. Momentos más tarde la publicación se borró y no se ha vuelto a plantear el asunto. Sin embargo, de fondo, de esa pregunta y en esa respuesta se jugaba con el imaginario urbano del jazz.

Son muchas las ideas del jazz. Unas producen una ciudad elitista. Fragmentada por pequeños espacios de libertad a la que solo se puede acceder teniendo cierto estatus económico, ciertos hábitos de consumo, cierta propensión a gastar en un concierto, en una cena, en un trago. Otras producen una ciudad un poco más abierta. Ciertamente, esto no es un problema solo de la Ciudad de México, ni solo del jazz, en general, las ciudades, sobre todo las de mayor intensidad en sus flujos de intercambio, interconectadas con el resto del mundo por grandes transacciones de dinero, participan de diversas formas en esta fragmentación del espacio. En todos los casos, al tratarse del circuito cultural del jazz, tenemos que hablar de que es una música que no deja de tener una marca de origen en Nueva Orleans, en los «años difíciles», y que en general se está tratando con diferentes proyectos cosmopolitas.

Por ello, en este capítulo intento relatar el cómo se hace ciudad a partir de esta música en vivo y con esto me refiero a las interrelaciones que se dan entre el espacio construido con el espacio vivido en el seno de un circuito cultural. Me interesa describir quienes participan en esta heterogeneidad de imágenes del jazz, aproximarme a los hábitos de consumo vistos a la luz de los conciertos. Me interesan los distintos juegos de símbolos dependiendo del tipo de idea de la que se experimenta. En pocas palabras: los imaginarios, en conflicto, que envuelven a esta música. Explorar cual es la ciudad que se construye desde el jazz más elitista y también la que se hace desde la parte de la escena que no necesariamente busca envolverse en el aura de la Ciudad de México como marca registrada, como lugar para una «clase creativa», global, pudiente —aunque indirectamente, aun en la parte más en resistencia, siga habiendo

una participación en el imaginario dominante al participar en la construcción de espacios que colaboran en la reinención de una zona como un espacio «auténtico»—.

Para ello, la exposición de este capítulo la subdivido en tres segmentos: al primero le concierne lo que podríamos denominar el «imaginario urbano dominante», en esta hablamos de los públicos y de la forma en que los que gestionan los grandes lugares imaginan al jazz y en consecuencia en cómo pretenden inducir la experiencia; mientras que al segundo segmento le concierne lo que denominamos el «imaginario urbano en resistencia», aquí exploramos otro conjunto de lugares que tienen una agenda distinta a la del imaginario dominante. Del primero nos interesa distinguir como es que predominantemente se consume jazz, en que modalidades y que símbolos reproducen, que imagen y que ciudad inducen ciertos lugares icónicos donde se escucha jazz. Del segundo nos interesa saber cómo se resiste al imaginario dominante desde el jazz, que piensan sobre la música en vivo en su relación con la ciudad, explorar si el «jazz» como categoría precisa de un tratamiento que distinga su heterogeneidad. Finalmente hablamos de los músicos y de cómo entre ellos hay una participación en uno u otro espectro de los imaginarios.

Las categorías que subdividen en tres partes el capítulo son las de «imaginarios urbanos dominantes y en resistencia», las que Lindon (Lindón and Hiernaux, 2008) definen relacionamente: el imaginario urbano dominante como la imagen que en cierto tiempo y espacio guía un amplio espectro de decisiones, desde modelos de grandes proyectos urbanos e inmobiliarios hasta movilidades individuales de cierto grupo que migra a un lugar persiguiendo una forma de vida legitimada por un amplio consenso intersubjetivo. Mientras que el imaginario urbano en resistencia se define como la parte de la imaginación social y urbana que «propugna» por una desviación a la norma, como una contra tendencia a la ciudad.

Esta categorización que tiene una referencia implícita al trabajo de Castoriadis que identificaba una permanente tensión entre imaginarios radicales (creativos/de posibilidades transformativas) e imaginarios derivados («alimentados de las imágenes vigentes en la sociedad» (Lindón, 2008, pág. 43). El uso de estas dos categorías me permite hablar de la coexistencia de imágenes que se oponen; de contradicciones en el seno de un campo, como el jazz, que exteriormente es visto como un campo con una aparente homogeneidad donde si acaso existan diferentes sub-estilos, subvalorando el potencial que tienen los estudios del jazz para comprender a la ciudad.<sup>23</sup> Finalmente, la bondad del enfoque de imaginarios es que no precisa cual debe ser el alcance de un imaginario de la resistencia para poderse nombrar así, por ello me permite concluir este capítulo con una brevísima distinción que hay al interior de los proyectos cosmopolitas que se resisten al proceso de estandarización de la industria cultural transnacional pero que en la escala local, de la escena mexicana, se expresa en dos tendencias cosmopolitas de la resistencia que son incompatibles entre ellas.

Para hacer ello, analicé diferentes tipos de información. Por un lado, están las entrevistas a músicos y dueños de lugares, estas entrevistas no son solamente las que hice en el trabajo de campo, sino que recupero otras que se encuentran disponibles públicamente —ya sea en redes sociales o en blogs

<sup>23</sup>(Tsioulakis, 2011) laconicamente recuerda las resistencias que tuvo al momento de plantear su investigación del jazz para Atenas: «I still remember the response I received from an Athenian postgraduate student in ethnomusicology at that time: 'Looking for jazz in Athens is like looking for feta cheese in Denmark; you might find some but it will taste like crap'». En mi caso igualmente recibí escepticismo sobre el por qué plantear estudiar la escena de jazz en la Ciudad de México y no enfocarme mejor en estudiar una expresión más mexicana como el Mariachi.

especializados en la escena—. También uso fotografías de *google maps* para mostrar ejemplos del entorno urbano en el cual se ha desenvuelto la escena del jazz. También recupero, sin sistematicidad, comentarios públicos que se encuentran en la red y que fui recopilando a lo largo del proceso de escritura. Finalmente uso la base de datos que elaboré de donde extraje alguna data que ahora presento y de donde elegí casos que fuesen relevantes para el argumento que presento.

Es una metodología mixta y poco sistematizada en parte por la pandemia. En un principio el plan de trabajo incluía varios ejercicios de observación participante, los cuales pude hacer en la medida de las posibilidades que daba el semáforo epidémico de la ciudad, pero no fue posible acotarse a un solo tipo de información sin dejar de lado elementos que estaba viendo en las entrevistas y en los blogs que consideraba importantes. Probablemente, en el futuro, en una ciudad sin crisis, puedan plantearse objetivos más homogéneos en la recopilación de fuentes. Sin embargo, para lograr la articulación entre espacio urbano y circuitos culturales tuve que ser un poco más laxo dado que había varias restricciones que no me permitieron hacer una metodología más fija.

La intuición de este capítulo proviene en buena medida de mi conocimiento de la escena, de los lugares que frecuentaba y de los argumentos que oía entre músicos acerca de las cuestiones geográficas: de los lugares que cerraron para dar cabida a nuevos edificios inteligentes o barrios renovados, de las dificultades que expresaron algunos dueños de lugares, de la ubicación espacial de ciertos sonidos estridentes, entre otras.

### **Imaginarios urbanos dominantes o sobre qué ciudad se intenta producir**

Durante el seminario de tesis, una pregunta que me hicieron sistemáticamente se refería a si aquello que yo nombraba como músicos en resistencia no eran en sí mismos la antesala de la elitización de los barrios, como esta idea ampliamente difundida entre los estudios urbanos donde eran los artistas, la «clase creativa», la que generaba por sí sola un movimiento que terminaba por la expulsión de los antiguos pobladores (Zukin, 2008; Florida and Mellander, 2010; Baker, 2019). Sin embargo, al momento de entrevistar y documentar la escena del jazz me empecé a volver cada vez más escéptico de esta noción y cada vez con mayor intensidad surgió una visión alternativa. Zukin (Zukin, 2012) la resume en breves palabras: «yo realmente creo que es más bien la presencia de los negocios que los artistas crean, las galerías, las salas de presentación, las boutiques, los bares, los restaurantes, son los que atraen un conglomerado más amplio de población, primero como visitantes y luego como residentes».

Ahora bien, en una ciudad como la que examino, las posibilidades económicas de que sean los propios artistas los que hacen este proceso es muy limitada (como se examina en el siguiente capítulo). Al contrario, para la Ciudad de México, ubicada en uno de los países con las mayores desigualdades económicas del continente, había que ampliar el lente a los empresarios que vieron al jazz, y a los «circuitos culturales» en general, como un elemento convergente a la idea de ciudad global que se imaginan y que producen en cada giro de negocio que emprenden.

Mi tentativa aquí no es hacer un análisis económico de como los empresarios se hicieron de las zonas centrales sino mostrar el momento que se vive en la ciudad a partir del circuito cultural del jazz. Un momento, como comenté en el capítulo uno, de urbanismo de acupuntura —*dixit Canclini*—, de un

enorme proceso de concentración y centralización de obras y movimientos tanto demográficos como económicos en la zona central de la Ciudad de México. Una futura investigación podrá enfocarse en documentar como fue que Carlos Slim mandó cartas a los vecinos de la Calle Regina para ofrecerles la compra de su hogar, o como a partir de sus hoteles para artistas y facilidades para financiamiento filtró los negocios que sí quería en su nuevo «centro histórico» y los que no —tal como se describe en el diálogo establecido por Uribe (Uribe, 2019)— solo no se debe olvidar en lo que sigue de la descripción que esta efervescencia de los espacios para escuchar jazz está envuelta en un espectro más amplio de transformación de la Ciudad de México: los servicios que llegaron están al tanto del tipo de espacio urbano que se está construyendo.

### Convertir la nostalgia en mercancía

El «jazz» es una categoría densa. Una parte de esa densidad reposa en el papel que desempeña su historia en el presente. Hay consumos como la ginebra donde es prácticamente nulo el juego de imágenes que se hace de su pasado —parece mejor ocultar que en el pasado la ginebra era consumida por obreros pauperizados como lo cuenta Van Daal (Van Daal, 2012)— y hay otros, como el jazz, donde el pasado acontece como contenido de su aura de arte auténtico, donde conocer esa historia de violencia y privaciones dota de un toque exótico a la experiencia.

Los lugares más caros de la escena mexicana juegan con esta imagen, la «exotizan» y luego la venden. Participan de un imaginario cosmopolita que mercantiliza la nostalgia. Esto resulta común a otras ciudades, por ejemplo, Picaud (Picaud, 2016) para el caso de la escena de jazz en París documenta que hay una fragmentación en el funcionamiento de los lugares y muestra que los conciertos donde tocan músicos estadounidenses son sistemáticamente más caros que el resto de la escena —Nueva Orleans como idea del epicentro del jazz y los músicos norteamericanos como el símbolo de autenticidad—. También que esto no es fortuito y que está explícito en la forma en que estos lugares más caros construyen su modelo de negocios jugando con el origen de los artistas que participan o con la música que se toca en esos lugares

La Ciudad de México también ofrece este tipo de experiencias. El «Parker y Lenox» es un lugar que apareció en la base de datos 379 veces (de 608 días que cubre la base entre julio 2018 y marzo de 2020). De ellas, 103 fueron sin costo de entrada y el resto, en general (248 veces), tuvo un costo de entrada de 150\$.<sup>24</sup> Un artículo de opinión sobre este lugar es particularmente ilustrativo del tipo de experiencia que se ofrece en este espacio:

Se trata de Parker, *un espacio que recrea un speakeasy*, esos bares clandestinos que durante la prohibición del alcohol en Estados Unidos se las ingeniaron para servir cocteles (...) Llegué con dos amigos un viernes por la noche y no teníamos reservación: no cometa el mismo error. Comenzamos a impacientarnos luego de estar más de una hora en la barra de Lenox, el restaurante tipo diner que hay que atravesar para llegar al bar. (...) Con sólo concreto, ladrillo, madera y algo de piel logran crear un ambiente cálido. La iluminación es perfecta, consiguiendo un lugar predominantemente oscuro, pero con luces justo donde hacen falta.

<sup>24</sup>El salario mínimo en México, que es uno de los más bajos de América Latina (Campos, 2020), por día en 2019 fue de 102.68 pesos.

Mientras escuchábamos a Marc Monster Jazz Band -no sé nada de jazz, pero me gusta cómo me hace mover inconscientemente los pies, como si fuese alguien con una pizca de coordinación y ritmo- pedimos algunos cocteles. Una de las chicas detrás de la barra consiguió hacer un muy buen old fashion a pesar de su notorio nerviosismo que reflejaba poca experiencia; pero su Negroni clásico, con proporciones iguales entre ginebra, vermouth y campari fue bastante cumplidor. (...) Cene en la barra de Lenox para evitar los tropiezos del servicio y después, ya con el estómago satisfecho, entre a disfrutar de Parker, la música y sus cocteles.

(financiero., 2015)

El lugar participa de este imaginario cosmopolita que busca un «consumismo de experiencias» (Taheri et al., 2016). Las reseñas en plataformas apuntan de diversas formas a esto de la experiencia como mercancía:

«I like the interior design, it kind of feels **like an industrial mixed-use building in Brooklyn converted into a bar**. Prices are a little high, but that's **expected at a trendy hipster place like this**. Overall the service seemed okay.»

Reseña de google

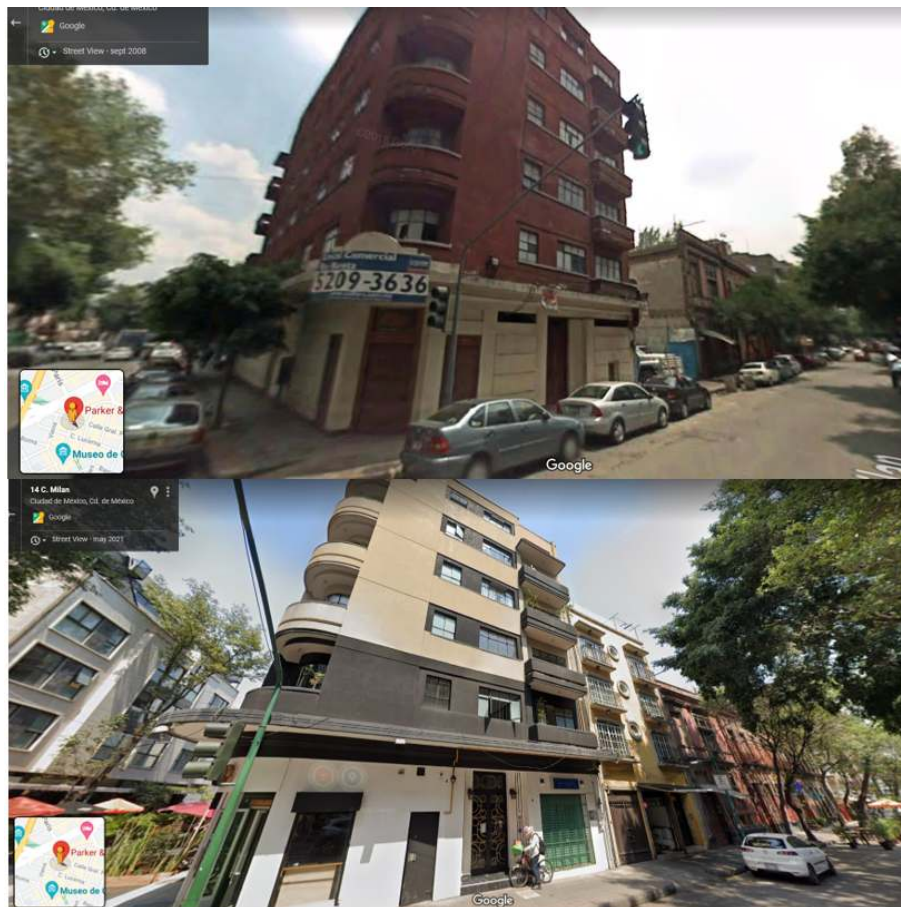
«The full speakeasy **experience**. Lovely ambiance, amazing music.»

Reseña de google

Visto por el lente que permite *google maps* (fig. 11), fotografías de 2008 a la fecha, el entorno urbano del «Parker» es ilustrativo del tipo de transformaciones urbanas que facilitaron la llegada del *speakeasy*: edificio renovado, reconversión de espacios o de giros de negocios para construir nuevos edificios, negocios con mesas en calle, construcción de vivienda vertical, mejoras en la infraestructura pública como banquetas, arboles, etc. El «Parker» se hizo a la par en que la calle se transformó en un espacio renovado. En la idea del «Parker» el telón de fondo es un cosmopolitismo que conjuga dos polos: el de ser un lugar «desconocido», abierto al folclor, escondido, «tradicional», al mismo tiempo en el que se precisa de un nuevo orden, semejante al de las grandes metrópolis, securitizado, «moderno»: «fascination (and often also proximity) with the urban masses and his bourgeois sensibilities and aspirations» (Leal Martínez, 2011).

El Zinco Jazz ubicado en el epicentro de la revitalización del centro histórico, en la calle *Motolinea*, a unas calles del centro histórico y de las nuevas calles peatonales, donde en diciembre recrean con espuma la nieve para que los paseantes experimenten, aunque sea artificialmente, esa sensación del caer de la navidad, es otro de los lugares que venden nostalgia. A este lugar el canon global del jazz, cristalizado en la revista estadounidense *Down beat*,<sup>25</sup> lo contempla en la lista de los «Top World Jazz Venues». En nuestra base apareció 325 veces, con un costo promedio de entrada de 222\$ y 32 conciertos «gratuitos». La experiencia del Zinco Jazz comienza desde la entrada que busca pasar desapercibida (ver

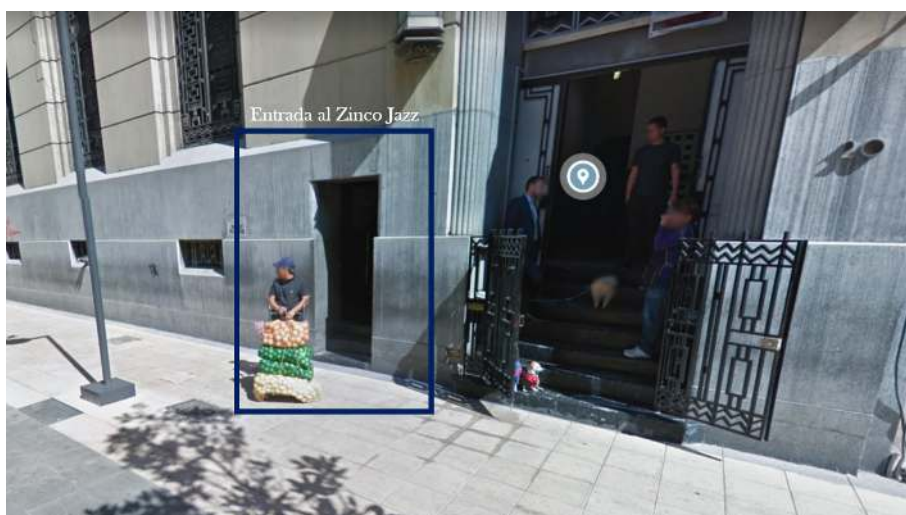
<sup>25</sup>La que según Brennan (citeBrennan pág. 559) se mantiene como «la superviviente más vieja y más influyente de los periódicos americanos de jazz» (traducción nuestra).



**Figure 11:** La calle del Parker & Lenox (2008-2021)  
(C. Milán 14, Juárez, Cuauhtémoc)

**Fuente:** Fotografías extraídas de *google maps* (2008-2021)





**Figure 12:** Entrada del Zinco Jazz  
(Calle de Motolinia 20, Centro Histórico, Cuauhtémoc)

**Fuente:** Fotografía tomada de google maps.

fig. 12). Uno desciende por unas escaleras «diseñadas para emular a los clubes neoyorkinos» (Franco, 2017), después te encuentras con controles de entrada y finalmente, después de pagar, accedes a una «experiencia integral (...) que es música, tragos y una cena» —fig. 13—.

Nuevamente, una de las múltiples reseñas que buscan orientar al público, ofrece la imagen del consumo nostálgico del *speakeasy*:

«Vivir el lujo es darse una vuelta por el Zinco Jazz Club para escuchar la mejor música y pasar una velada deliciosa. (...) El bar Zinco se ubica en lo que alguna vez fueron las bóvedas del antiguo Banco de México, en el Centro Histórico, y esa atmósfera subterránea es solamente uno de sus muchos encantos. Hay que recordar que el jazz es un género musical



**Figure 13:** Interior del Zinco Jazz

**Fuente:** Fotografía tomada de google maps.

que se originó en bares clandestinos, conocidos como *speakeasies*, que proliferaron en varias ciudades de Estados Unidos a pesar de las duras imposiciones de la ley seca. Estos lugares surgieron también por el deseo de los afroamericanos de gestionar sus propios espacios para el ocio, el arte y la cultura, cuando el racismo los limitaba para participar en ello. *Conocer esta historia es parte de vivir la experiencia.*»

(Gatopardo., 2017)

«Un lugar con una **ambientación** misteriosa, luces bajas y telones rojos. solía ser una bóveda de El Banco de México y aún conserva algunos vestigios como parte de la decoración. Agradable para una cita tranquila, **no es un lugar de desmadre**. \$400 por persona en promedio, (...)»

Reseña de google

«quedé enamorado desde la entrada. Es pequeño pero acogedor, el personal es atento y rápido. Los precios varían dependiendo de quien vaya a tocar ese día, osea si hay cover, pero el máximo son 500 pesos y es cuando está la Big Band del Zinco, se entiende ya que son 18 músicos en escena. Como experiencia es transportarse a otro lugar, de verdad es único (...)»

Reseña de google

La historia del Zinco Jazz es muy ilustrativa de esta «nostalgia» convertida en ciudad. El Zinco nació de un *cliché* del dueño Ernesto Zeivy que a "invitación de la Fundación del Centro Histórico", en la búsqueda de un lugar para construir un restaurante vio una oportunidad en el «mascarón art decó» en el sótano que albergó al Banco de México para hacer un club de jazz: "al entrar, dije, ¡perfecto! El cliché de un club de jazz neoyorquino, en un edificio art decó, un sótano, ¡perfecto!" (Km.cero., 2013).

Desde su invención hasta sus prácticas el Zinco contiene una actitud frente al pasado como una misión civilizatoria de exaltar lo otro como un exotismo con valor estético. De una suerte de «imperialismo nostálgico» que «descubre» y «reinventa» el jazz neutralizándolo de los elementos políticos (Rosaldo, 2000; Valerio-Holguín, 2000). Y junto al Parker, y otros espacios, son lugares que usan la historia del jazz y los clichés para vender safaris culturales —fig. 14— al Nueva York de los *loft* 's, a los *speakeasy* de la prohibición, a *Dixieland*, a un folclorismo mexicano remasterizado en alguno de los lenguajes hegemónicos del jazz.

Como estos lugares hay muchos otros, lo importante es cómo participan de las últimas tendencias en esta ciudad, cómo participan de cierto imaginario urbano cosmopolita —conservador— que a partir de una imagen idílica del pasado, jugando con la mercantilización de la nostalgia, ofrecen un tipo de consumo que presupone música en vivo, cocteles, y un servicio personalizado, abren la posibilidad para que algún ciudadano, de altos estratos de ingreso experimente sin riesgos y con comodidad ese momento imaginado de máximo esplendor de esa comunidad del jazz de la prohibición. Es un ejemplo de un «imperialismo nostálgico» que lucra inocentemente de la mercantilización de un fenómeno violento, del que venden como producto y que reproducen con su elitismo.



Figure 14: Propaganda de conciertos en el Zinco Jazz y en el Parker & Lenox  
Fuente: Fotografías tomadas de la publicidad de Facebook que hacen los lugares.

## Convertir al jazz en una mercancía que distingue

Hay públicos y lugares que están ahí para reproducir la idea del jazz como una cuestión de distinción social. La copa de vino, el movimiento del pie y el *swing* de fondo son algo más que una imagen: producen ciudad. Ya son lejanos los tiempos donde el jazz se asociaba con una música de cabaret o como una música de ciudadanos desviados. Hoy, como lo muestran una multitud de lugares y reseñas, el jazz se marina con vino o con alguna bebida etílica de precio alto. Los lugares y los públicos parecen buscar experiencias de consumo donde el jazz en vivo dote de un tono serio y bohemio sus encuentros. Podría argumentarse que el jazz siempre fue una música que se desarrolló alrededor del consumo (Laver, 2020). Son comunes las grabaciones en vivo donde hay un tintinear de las copas y de los cubiertos. Sin embargo, como pocas músicas, hay muchas ideas del jazz que lo vinculan con ciertos consumos que en un país como México asociamos a un segmento de elite.

Entre los consumos y los lugares donde se toca jazz no es difícil hallar cierta correlación entre el vino, el coctel y el jazz. Lo que me llama de esto es que México no es un país donde estos consumos estén democratizados. Al contrario, muchas veces a estos hábitos se les encuentra solo en segmentos de estratos de ingreso alto, son consumos incipientes que marcan una distinción social (Sandoval-Aragón, 2020).

Los lugares, y ciertos músicos, juegan con este estatus del jazz como algo «cool» y «sofisticado» (Laver, 2020).<sup>26</sup> Fue algo que apareció en distintas ocasiones en mis entrevistas. Un músico joven, cuando le preguntaba sobre los lugares que frecuentaba y los territorios del jazz, dijo «[el jazz] no es ni para mis padres. No lo veo en Ecatepec ni en Xochimilco. Yo creo que es muy elitista y que feo (...) la gente cree que el jazz es «fifi», la gente cree que el jazz es como gourmet [fig. 15], que escucho con un vino, con un habano, y unos *Salvatore* en los pies y mis mejores camisas, o vestido de noche, cuando vas a escuchar a un concierto a Bellas Artes» (Entrevista, diciembre 2020).

Un segmento del jazz produce experiencias para quienes participan del jazz como distinción. Para promocionar la edición 2021, en medio de una pandemia, el *Festival internacional de jazz de Polanco*<sup>27</sup> no deja dudas de esto: entre un fondo musical «jazzero», con *swing* y *electro swing*, y un público expectante y masivo se van mostrando imágenes de músicos, publico, cocteles, un vagabundo tocando percusiones —toque de pornomiseria (Ospina & Mayolo, 1978)— y marcas como *Hendrick 's*, *Persol* y *Glenfiddich* (del Festival Internacional de jazz de polanco, 2021). Eugenio Toussaint, músico consagrado de la escena mexicana, hizo todo un disco titulado «Oinos – Música para beber vino» y organizó «to-catas» donde había una experiencia integral de vino, comida de chef y música *ad hoc*. La «Agenda contratiempo jazz», de donde extraje las fechas de los conciertos, en sus charlas virtuales hay momentos donde no sueltan el tema del vino, con bebida en copa, hablando de él como si fuera un consumo típico y relevante para la escena del jazz.

<sup>26</sup>Vale la pena la expresión que usó Mike Smith, director de publicidad de una agencia de publicidad en Toronto: «[Jazz is] cool and sophisticated. Shorthand for that. You know, it's not stuffy, as I say –it's not classical, so it's not stuffy. It's not raucous and rock and roll-y. So it sits in a kind of gap, and it's not elevator music, and it's not adult pop, which is another kind of thing. [...] It's a strange kind of little middle ground [...] of exclusivity» (Laver, 2020, pág. 6).

<sup>27</sup>En 2013 surgió el *Festival de jazz internacional de Polanco*. Producto de una asociación publico-privada, Polanco, una de las colonias con una de las poblaciones con mayores ingresos del país, comenzó un ejercicio que buscaba anualmente organizar dos encuentros de jazz con «figuras» de talante internacional y músicos mexicanos consagrados (Senties, 2013)



**Figure 15:** El «Jazz gourmet» en el Convite

**Fuente:** Tomada de *google maps*

Una idea que alimenta este imaginario cosmopolita es la del jazz como una música que impone restricciones. Resulta ilustrativo el *cliché* que escribió un «experto» de jazz en la ciudad:

«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. (...) La cultura del jazz es como un virus que va infectando a las personas para inducirlas a ser unos ciudadanos más complejos.»

(Galindo, 2017)

El concierto de jazz resulta una ocasión ideal para cerrar un negocio o para elaborar un ambiente propicio para el desenvolvimiento de una relación erótico-afectiva. Esta música por momentos parece un elemento que impregna a los rituales de consumo de cierto estatus cultural, como un elemento más de esa atmosfera para distinguirse de los otros. Esto no es solo una cuestión local y quizás tenga con ver con la estructura jerárquica que caracteriza a la «industria cultural» trasnacional.

## Imaginarios en resistencia o sobre las posibilidades emancipatorias en ciertos lugares de jazz en vivo

### Lugares que resisten: Experimentalismo como un imaginario en resistencia

La Ciudad de México en su transformación a una economía de servicios en las últimas décadas del siglo XX se convirtió un campo idóneo para el advenimiento de una serie de lugares que hoy brindan un espacio diferente para la experimentación social y estética. Estos lugares surgen en un campo caracterizado por un flujo constante de estudiantes que pertenecen, en general, a la clase media, con públicos igualmente de la clase media, en un momento en que la gestión cultural liberalizó un conjunto de recursos para fomentar la creación artística —cambio que fundamentalmente benefició a la Ciudad de México (Ejea, 2009)—,<sup>28</sup> igualmente en un momento en que los diversos procesos de transformación urbana hicieron factible mantener lugares en el corredor central de la Ciudad de México —«Roma-Condesa»— (Mercado-Celis, 2016), en que además se tiene una memoria viva de fuertes movimientos sociales —movimientos por la vivienda después del terremoto de 1985, levantamiento zapatista (1994), movimientos partidistas por la democratización del país, etcétera—.

En este crisol de circunstancias históricas surge lo que creo se puede nombrar como un horizonte hacia el «experimentalismo» como *performance* (Alonso-Minutti et al., 2018), como un rasgo que define al arquetipo de «lugares que resisten». Son lugares que están más definidos por sus prácticas que por algún estilo en particular. Son lugares que hay que entenderlos a partir de sus intervenciones localizadas que reflejan sus propias experiencias geográficas, culturales y discursivas. Al *Multiforo Alicia* (1995) no se le define por los estilos de música que ha albergado desde la mitad de la década de 1990 sino, quizás, por su horizonte político: «autonomía, apoyo mutuo y autogestión» (Pineda, 2021). En sus puertas han pasado una multitud de proyectos: más de «32 mil 715 bandas» en cerca de «5 mil 631 actos» —entre ellos algunos de jazz experimental (fig. 16)—. Al *Jazzorca* (1993) no se le define por un estilo particular. Sino porque es uno de esos espacios que «las ciudades se quieren tragar» que se ha mantenido a lo largo de 27 años con una idea de resistir como un espacio abierto a la experimentación sonora, de aquellos que buscan su «propio lenguaje», de proyectos con «estética grotesca» (Bringas, 2021). Al *Circo Volador* (1997) como un «proyecto de intervención social» *con* y *desde* los jóvenes creado a la luz de la proliferación de «subculturas urbanas» que no tenían facilidad para tener sus propios espacios (Castillo, 2011).

Este «experimentalismo» puede ser definido como un conjunto situado de prácticas de músicos y audiencias en general (auto)marginalizados de los imaginarios dominantes. No solo se trata de una serie de lugares con variantes estéticas, sino de lugares que explícitamente hacen política con sus propuestas culturales y con sus actos. En este sentido, a la experimentación hay que agregar la palabra de «comunidad» y de «imaginación» porque son lugares que promueven la creación de redes e involucran activamente a quienes participan en sus lugares. La imaginación proviene del hecho de que los proyectos que se presentan en estos lugares no están condicionados a reproducir cierta estética, sino que mantienen un margen más amplio que en lugares tradicionales para experimentar con sus propios

<sup>28</sup>Según Ejea, los estímulos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, creación del gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994)—, entre 1989-2008 se concentraron fundamentalmente en habitantes de la Ciudad de México con una tasa de de 0.74% por cada mil habitantes frente a un 0.04% para el resto de la república.





**Figure 16:** El jazz en el Multiforo Alicia  
**Fuente:** Fotografías tomadas de Facebook.

lenguajes.

Si se acepta que el experimentalismo define al arquetipo de «lugares que resisten», el *Jazzorca* es quizás el ejemplo más puro de esta forma de hacer un espacio cultural. Fue una creación de Germán Bringas en 1993 allá en los «enigmáticos rumbos [aledaños al] metro portales» —como se refirió una reseña de Yelp a este lugar—. Fue un espacio dedicado más que al negocio a «las ganas de ver lo valioso que trae el otro» (Célérrier, 1996a). Según su creador, «no hay espectáculos establecidos (...) todo se acomoda según la real energía que los músicos transmiten». En 1996, Célérrier —encargada de la elaboración del archivo de jazz de CENIDIM— escribió:

«El jazzorca es el único espacio donde un músico de jazz no será limitado por una estética musical, por el volumen sonoro que maneje, por el color de sus calcetines, por alguna súbita inspiración o por el tiempo que necesite para desarrollar un solo.»

(Célérrier, 1996a, El Café Jazzorca)

En nuestra base apareció un total de 75 veces con un costo promedio de \$82.50. Es un lugar con una mecánica sencilla que se repite en otros lugares: el *cover* va íntegramente a los músicos. El consumo se queda para sostener el lugar y pagar al personal —en general es un familiar o algún músico—. No hay códigos de vestimenta ni guardias en la entrada que filtren cuerpos. Hasta antes de la pandemia, tampoco había reservación. La curaduría la hace Bringas que, con su experiencia en la experimentación libre desde hace más de tres décadas, que acompaña con su propia producción discográfica —*Jazzorca records*—, decide qué proyectos tienen «energía». Los volantes («flyers») los hacen voluntarios que gustan del proyecto y en contraste con los lugares que lucran con la nostalgia estos no tienen esa insistencia en exotizar a músicos muertos —fig. 17—. La difusión es igual hecha por conocidos, hasta hace poco publicaban en *La Jornada* —periódico asociado con una línea editorial de «izquierda»— y en una revista autónoma de poesía, además del blog de agenda contratiempo jazz, no aparece en ninguna guía oficial de turismo de la Ciudad de México ni mucho menos en la lista de los «Top venues» de la *downbeat* —a pesar de que sea uno de los lugares más longevos de la escena—. El público en su mayoría es de músicos, algún turista, otro tanto que concurre en la escena del jazz y música de experimentación

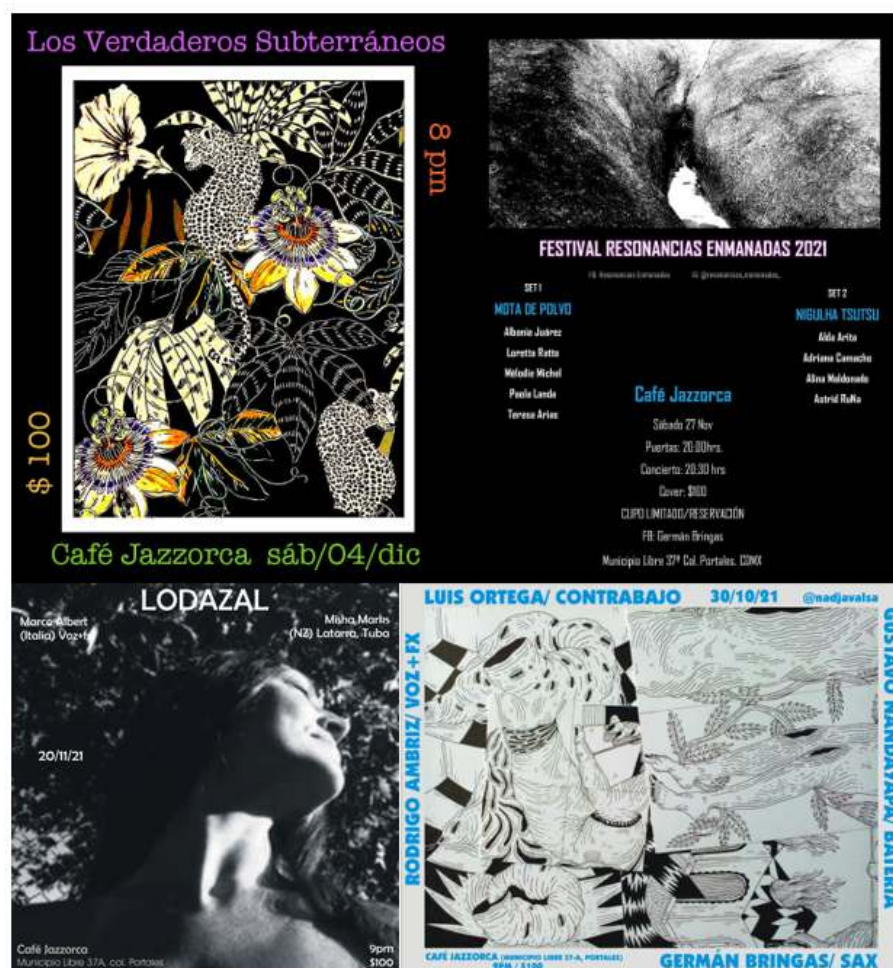


Figure 17: Volantes de Jazzorca

Fuente: Fotografías tomadas de Facebook.

libre más el que pasa por la calle y se detiene a escuchar.

El imaginario urbano que resiste, del que propongo que *Jazzorca* es un caso, es igualmente un tipo de cosmopolitismo. Pero es uno más cauto con los discursos que adopta, no está cómodo con la forma en la que los otros lugares excluyen a los cuerpos y a las expresiones artísticas. Son lugares donde el espectro de sonidos, de cuerpos y de hábitos escapan a las violencias simbólicas y materiales que tienen los otros lugares que reproducen símbolos transnacionales de exclusión. Es un cosmopolismo que negocia entre símbolos globales y sus propios particularismos. No es punitivo ni jerárquico.

No obstante, las reseñas en medios electrónicos muestran que el público de *Jazzorca* no siempre está al tanto de esta diferencia y que más bien se debate en esta tensión que revela distintos modos de imaginar y ser un ciudadano cosmopolita en los que caben perfiles conservadores como de principios libres —fig. 18—.



Extractos de reseñas en goggle maps a jazzorca

“Un espacio súper underground y especial. **Definitivamente el lugar parece improvisado y por tanto uno no debe esperar lujo y sofisticación. Si estás acostumbrado a meseros y facturas y vanidad este no es tu lugar** (...) Se trata de un lugar para disfrutar la música y conocer gente muy interesante, tanto nacionales como extranjeros. No es un restaurante ni un bar. Es algo único es como un sótano secreto en la inmensa ciudad. (...) considero **debería haber lineamientos para que se toque ese estilo.** (...) Yo esperaba oír jazz y sólo recibí ruidos aleatorios e improvisados.”

“(...) Para los que gustan de las emociones fuertes auditivo-sensoriales, este es el espacio correcto.”

“Un espacio realmente underground donde se puede escuchar Jazz tranquilamente. **No esperes nada del aspecto del lugar**, la atención es amable y respetuosa con todas las personas.”

“**Asqueroso lugar, [en] las instalaciones fuman mota por todas partes y esta exageradamente sucio, del asco lastima.** A veces tienen buenos exponentes del jazz experimental”

“Cuenta con lo indispensable, pero está **feo y sucio**, en la esquina siempre hay **mariguanos molestando.**”

**Figure 18:** Extractos de reseñas en goggle maps a jazzorca  
**Fuente:** Elaboración propia a partir de reseñas de *google maps*.

En la fig. 18 se muestra cómo las expectativas del público participan de imaginarios que en sí mismos contienen proyectos cosmopolitas en contradicción. Esta tensión entre el ser partícipe de una escena *underground* mientras simultáneamente se desea que esté regulada. La imagen de que, al ser un sitio especial, *underground*, ya no hay «sofisticación» ni «buen aspecto», pero sí tratos amables y respetuosos como esta idea colonial de que donde no hay modernidad sí hay comunidad. Una tensión también expresada en un conjunto de operaciones mediante las que los públicos distinguen los elementos «fuera de lugar», los elementos puros de los impuros (Douglas, 1973; Pickering and Rice, 2017): los «mariguanos» de los escuchas educados, los lineamientos que delimiten los sonidos para evitar el ruido, los aspectos «feos» y «sucios» de este lugar que no están en su imaginario de lugar de jazz.

*Jazzorca* como el conjunto de lugares que resisten aportan a la ciudad espacios de encuentro diferentes. Para algunos de «emociones fuertes auditivo-sensoriales». En las entrevistas y en las pláticas con los músicos se le llegó a nombrar como un «templo», palabra que a Germán Bringas le incomoda porque suena a algo «religioso»—, porque en *jazzorca* se han formado ya varias generaciones de músicos, que esto sea así se debe a que en *jazzorca* los dispositivos tradicionales que se usan para excluir no operan de manera tan fácil. Puedes tocar si eres graduado o no graduado, si eres extranjero o local, si eres estridente o arrullador, si tienes años tocando o no, si te conocen o es tu primera vez. Puedes asistir si tienes dinero para una cena o no, en cualquier vestimenta, en cualquier aspecto, con marihuana en las manos o no. En *jazzorca* no hay días especiales para los *jams* porque siempre se está experimentando.

No hay ese ritual que si se da en los sitios tradicionales donde primero le pruebas a los que sí saben y después te aceptan. Es un lugar para experimentar estética y socialmente formas de interacción menos jerárquicas, más plásticas, más abiertas. Eso lo hace un lugar que «las ciudades se quieren tragar» porque para poder crear un lugar como *jazzorca* se necesitan elementos diferentes a los empresariales: no se busca obtener la máxima ganancia ni ser del gusto de los funcionarios ni se participa de los discursos hegemónicos de exclusión. Por ahora, mientras el barrio se verticaliza —ver fig. 19— aún es factible ir a los «enigmáticos rumbos [aledaños al] metro portales» para sumergirse en un viaje estático. Pero no resulta sencillo prever si los futuros vecinos con sus nuevas formas de habitar facilitarán u obstaculizarán su permanencia.

### **Hacer un festival: Operativo en el reloj chino**

El *Operativo en el reloj chino* fue un festival de música post-etiqueta con el que varios gestores culturales independientes mostraron en 2015 y 2016 que se podía hacer un «festival de música autogestivo» hecho «con cero presupuestos públicos y mucho presupuesto de buena voluntad». Así lo describía De Jong (De Jong, 2016), uno de los organizadores junto con Radio Fantasma, «para que la gente vea que ya no se necesitan instituciones ni que esperar a que la secretaría de cultura o que el *grupo modelo* hagan algo (...) para que cualquier persona pueda organizar su festival viendo que medios hay alrededor de él».

El festival permitía darle unos días de centralidad a «los márgenes de la conciencia urbana»: lo que se podría haber escuchado en un mes yendo a diferentes márgenes de la ciudad se podía escuchar en un par de días. Se llamaba operativo porque era un festival a escala humana, caminable, donde Feike de Jong y los demás coorganizadores establecieron un diálogo con cuatro diferentes recintos aledaños para



**Figure 19:** Calle de Jazzorca (Municipio Libre, Portales)

**Fuente:** Fotografía tomada de google maps.

que albergaran durante esos días a 18 proyectos, un taller y una presentación de un libro —ver fig. 20—.

Igualmente se llamaba operativo por un par de razones más. La primera, como dijo De Jong (De Jong, 2016), estaban conscientes del significado simbólico del reloj, por estar frente a la secretaria de gobernación, el reloj no solo está bien calibrado, sino que es a veces la sede de las manifestaciones políticas. En un sentido metafórico, el reloj «marca los tiempos de la nación (...) los buenos y los malos (...) y nosotros quisimos reapropiarnos de ellos por un momento» (De Jong, 2016). La segunda razón, porque los operativos en general son operaciones tácticas de la policía para intervenir territorios por momentos. El *operativo en el reloj chino* por un momento intervino la zona central de la ciudad y le dio centralidad a «proyectos que por lo general no tienen salida» a una escala humana y económica («50 pesos es apenas un poco más de lo que cuesta una cerveza de a litro en la tiendita»). Un operativo, como dijeron en la entrevista, que les dio espacios a los proyectos en una ciudad donde los que hay normalmente están «secuestrados» por gente «que se sabe quién es [empresarios y funcionarios]».

El hacer festivales sin o con poco presupuesto es una constante que mantiene cierto dinamismo en la escena del jazz, pero que es poco sistemática y muy efímera. Lejos de los procesos de «festivalización» que ha sido una cara más del neoliberalismo urbano sobre todo en los centros históricos (Streule, 2008), que mantienen un control estacional de ciertas áreas de la ciudad (zócalos, calles peatonales centrales, recintos culturales, etc.), los festivales autogestionados son otra forma en la que se subvierte momentáneamente la falta de espacios. Negociando con dueños de lugares, funcionarios, policías, etc., se organizan sistemáticamente festivales que multiplican los lugares que resisten, al menos por un espasmo de tiempo, en donde se abren nuevas posibilidades para la experimentación no solo estética sino social: lugares de encuentro de bajo costo, con reglas de comportamiento más laxas, en lugares insólitos (el museo, la calle, la terraza clandestina, etc. —fig. 21—), abiertos a un amplio espectro de cuerpos y de hábitos.

## El papel de los músicos al negociar con los diferentes cosmopolitismos del jazz

En un primer momento de esta investigación pensé que la dicotomía que hay en el jazz entre el canon tradicional *vis-a-vis* las expresiones más vanguardistas como el *free jazz* definiría las posibilidades de éxito en el seno de la industria cultural y en su permanencia en el espacio. El primero, por tratarse de una música culturalmente más fácil de escuchar, por las convenciones en las reglas armónicas que la rigen, pensé que sería el polo exitoso, el de mayor facilidad para integrarse plenamente a la ciudad. Mientras que el segundo, a veces pensado como «ruidista», *free jazzero*, la «tradición de los sin tradición» —como se llama una de las producciones de *jazzorca records*— sería el polo de mayores dificultades para permanecer en el espacio. Y si bien algo de esto es reconocible, el rasgo más característico de la escena mexicana es el de una lucha por elaborar un discurso estético autónomo, local, que participa horizontalmente con las estructuras globales del jazz *vis-a-vis* la repetición que impone el imaginario dominante del jazz. Un cosmopolitismo negociado frente a uno abierto a la incorporación sin fricciones, sin hibridación, de la industria cultural transnacional.

El fantasma de *take five* fue una de las imágenes que me parecieron más elocuentes al respecto. Ana Ruiz, en entrevista conmigo, relató como aquella vez en cierta presentación en un teatro algún espectador

# OPERATIVO RELOJ CHINO

**Viernes 22 de Abril**

**EL77 CCA • 19:30 a 22:00 • GRATIS**  
Elra  
Remi Álvarez-Misha Marks  
Tres Bestias

**DIRTY SOUND • 22:00 • 50 pesos**  
Hospital de México  
Angel Ramón Campos y La Realidad Alterada  
Los Brasstards  
Deantiguos Animales  
Jam-Fiesta

**Sábado 23 de Abril**

**EL77 CCA • 15:00 A 20:00 • GRATIS**  
La Perrería Municipal  
Freejazz Mujeres  
Gerart/Trumpet Gilles  
Arthur Henry Fork/Jorge Berumen  
Deborah Silberer/Mark Rodriguez  
Gibran Andrade Cuarteto

**BUCARELLI 69 • 20:00 A 22:00 • 50 pesos**  
Juan Pablo Villa  
Performance  
Melanie Maar & Christian Schroeder

**22:00 DIRTY SOUND • 50 pesos**  
Scarabaeus  
Riña  
Insectontos  
Monogatari  
Lauber-Cano-Malfon trio  
Big Black Pope

**Domingo 24 de Abril**

**BUCARELLI 69 • 12:00-14:00 • GRATIS**  
Coloquio  
Zazil Collins/Todd Clouser:  
Músicos en la Ciudad de México

**BOSFORO • 20:00 • 50 pesos**  
Adriana Camacho-Alexander Bruck  
Moxie Tung  
Don Malfon-Rodrigo Ambríz

**Patrocinio Mezcal La Joya de Oaxaca**

**EL77 CCA**  
Abraham González 77

**DIRTY SOUND FORO**  
Chapultepec 60

**BUCARELLI 69**  
Bucarelli 69

**BOSFORO**  
Luis Moya 30

Figure 20: Volante del Operativo Reloj Chino (2016)

Fuente: Fotografía tomadas de Facebook.



Figure 21: Volantes de festivales

Fuente: Fotografía tomadas de Facebook.

empezó a pedir con insistencia que se tocara *take five*. A lo cual, Ana Ruiz y el resto de los músicos respondieron tocando el himno nacional y luego una versión de la guadalupana. Naturalmente algunos espectadores reaccionaron saliéndose de la sala. Y los que se quedaron después pudieron escuchar el resto de las composiciones preparadas por el grupo Atrás del Cosmos. Grupo que desde finales de la década de 1960 comenzó a tocar sistemáticamente una música fuera de toda la convención jazzística tradicional, y más cercana a lo que hoy se nombra como *free jazz* (Barzel, 2018). En otras coordenadas, en *El convite*, un funcionario, con cierta arrogancia y prepotencia, con un halo de hombre de mundo, durante cierto concierto de jazz mucho más cercano al canon, pero con composiciones propias, hizo lo mismo: pidió que los músicos tocaran *take five*. A lo cual los músicos esquivaron excusándose en que no se la sabían. Lamentándose y continuando con su itinerario.

El jazz es una categoría «muy pesada». Músicos brasileños que tocan «jazz brasileño» prefieren el mote de «música instrumental brasileña» aglutinando el resto de ritmos bajo la noción de «música popular instrumental brasileña» (Piedade, 2003). En Hungría, como sugiere el trabajo de (Havas, 2020), músicos que se definen por tener una estética propiamente húngara o vanguardista se diferencian del ala «comercial» definiéndolo como «jazz mainstream». En Grecia la «autenticidad» entre jazzistas parece disputarse entre quienes consideran que hay que mantener intacta la tradición jazzística si se busca ser honestos o los que ven en la incorporación de elementos «étnicos» la única posibilidad de hacer jazz griego (Tsioulakis, 2011). Picaud (Picaud, 2016), en un estudio sobre precios, estrategias comerciales y entrevistas a «bookers», muestra como la escena parisina del jazz está caracterizada por asimetrías de poder donde hay una «dominación de los artistas hombres americanos».

En la escena del jazz de México de las últimas décadas es necesario hacer una doble distinción. Primero en términos de lo que podemos nombrar como «multiposicionalidad» de los músicos. Segundo en términos de la concepción estética y social que hay entre músicas y músicos específicamente hablando

del jazz y de la música de improvisación.

### La multiposicionalidad de los músicos

La primera distinción que encuentro en México, y que en mis entrevistas fue algo persistente, es que los músicos son parte simultáneamente de campos artísticos que usualmente se han estudiado por separado. Siguiendo lo que puede tratarse, dependiendo del estudio, de un sesgo de una lectura rígida de Bourdieu —donde las expresiones culturales y los gustos tienen una expresión binaria (= «alta/baja cultura» o «cultura legítima/popular»)» (Prior, 2013),<sup>29</sup> o de un sesgo promovido por Becker que distinguía de músicos de jazz *vis-a-vis* músicos comerciales (2009), o por un sesgo etnomusicológico, los estudios sobre la música han fallado en destacar el carácter «omnívoro» del público, los lugares y de los músicos y músicas de las escenas artísticas en México. Han fallado en reconocer que las personas en la búsqueda de una forma de vida alrededor de la música y de un «lenguaje propio» han vuelto muy porosas las distinciones entre campos. Gibran Andrade como músico de free jazz, de punk y a veces de jazz de «estándar's». Aarón Cruz músico *free jazzista*, jazzista tradicional y músico acompañante en cierto tiempo de Gloria Trevi (=pop latino). Carlos Icaza como *Dj Tropicaliza* (=ritmos afrocaribeños) y como músico de la escena de improvisación en ensambles como la *orquesta silenciosa*. Hernan Hecht que ganó un Grammy, no como músico de jazz, sino como músico y productor de un disco de Ely Guerra (=rock en español).

Entre cuestiones económicas —moverse entre «estilos» que tengan diferentes alcances de públicos para poder crear proyectos rentables que permitan seguir con la otra parte de improvisación—, entre la influencia de medios de comunicación, de nuevas tecnologías que facilitan los accesos y difuminan escuchas diversificadas, y con una mayor población con educación formalizada —que se supone facilita la amplificación en el uso de diversas herramientas para obtener información—, lo cierto es que hoy los estudios sobre las escenas musicales, artísticas, y las que se relacionan con aspectos de vida cotidiana, tienen frente a ellos una estructura de gustos que ya no es tan estática como probablemente se pensaba anteriormente (van den Haak, 2020). Lo mismo pasa con los músicos que tienen que ocupar varios campos simultáneamente, y no necesariamente en contradicción, para tener una forma de vida urbana que les permita vivir tocando. Los músicos viven estas intersecciones de diferentes maneras, pero sin tanta preocupación de estar dentro del campo de jazz, aunque los medios y la industria pongan etiquetas hay una constante fuga del intento de clasificar:

«Los términos son tan subjetivos. Los estilos te quieren dominar. La industria te quiere dominar y te quiere hacer pertenecer y comportarte de cierta manera. Son una especie de adoctrinamiento (...) les sirven a las computadoras para absorber datos.»

(Entrevista, febrero 2021)

«Desde que vamos creciendo nos van marcando etiquetas de quién se supone que somos

<sup>29</sup>Para una crítica a la visión de que lo «omnívoro» no puede entenderse desde Bourdieu puede verse Atkinson (Atkinson, 2011). En mi investigación, me resulta más pertinente pensar que lo «omnívoro» no es el inicio de una época «post-bourdieu», como parecen estipular ciertas críticas, sino como Atkinson «cierta ilusión cuantitativa» que oculta el hecho de que hay cierta correlación entre los «gustos de escucha» con el «origen de clase». Aun así, la noción de omnívoro la encuentro más adecuada para nombrar el espectro de escucha diversificado, sin nunca olvidar que esto tiene una base social muy importante. Aún estamos muy lejos de vivir en una sociedad con una «disposición cosmopolita» completamente «abierta» y «reflexiva».

y qué es lo que se espera de nosotros. En algún punto, he venido cuestionándome todo esto; hasta dónde esto es cierto, hasta dónde lo estoy haciendo desde una forma verdadera, auténtica y hasta dónde es cuestión de una programación traída encima. Estoy en las de romper esa programación y tratar de salir o de hacer sonar algo que sea genuino y real que se va modificando porque no es estático. Me cayó muy de peso, una carga que ya no la es, pero que en su momento cuando el proceso de «Caracolito» lo fue, esta cosa de la herencia jazzista.»

(Noriega, 2014)

«A mí no me interesa que sea reconocido o no reconocido como músico de jazz. El jazz a mí me vale madres. En este momento no me interesa tener un título de eso. Y, a la vez, esta constante comunidad, como dices de músicos cambiantes pues también te cambia. Confirmando que puedes reaccionar por estar suelto, por estar sin saber, por estar en la inestabilidad puedes reaccionar de forma adecuada con un músico de Canadá. Hace poco hicimos conciertos con gente de Vancouver y fue increíble cómo podíamos tener esa sensación como telepática: de estar tocando lo que había que tocar sin sonar a lo correcto, sin sonar armónico. A tocar justo en ese momento lo que era la mejor opción.»

(Entrevista, noviembre 2020)

Si bien las personas que viven del jazz reconocen que hay condiciones que vuelven muy «estrechas» las posibilidades económicas para sobrevivir a la ciudad tocando obras «auténticas», escapándose de la repetición, teniendo un trabajo digno donde se respete la capacidad creativa, también sería una ilusión pensar cómo se difundió anteriormente, en las tesis del «imperialismo cultural», que la globalización acabó con la autonomía estética local. Encuentro más razones en las tesis postcoloniales, que revitalizaron los estudios culturales con nuevas perspectivas donde se enfatizó la posibilidad de encontrar «escapes». Estudios que dejaron de pensar a la globalización [capitalista] como una «fuerza monolítica, irreversible y homogeneizante». En este sentido me inclino a pensar que los intercambios culturales se diferencian de los intercambios económicos precisamente en las posibilidades locales de establecer a partir de la imaginación discursos locales de autenticidad; con la emergencia de subculturas donde «cosmopolitismos no compartidos [imágenes en resistencia] hallan refugios ocasionales» (Tsioulakis, 2011). Fricciones culturales que dan lugar a la expresiones híbridas donde la imaginación local incorpora elementos externos sin subsumirse a ellos (Canclini García, 2000).

Aunque los grandes clubes en la búsqueda de su rentabilidad y permanencia, en conjunto con los medios de comunicación más grandes y las nuevas administraciones de la ciudad pueden haber facilitado la emergencia de negocios donde aparentemente hay una subestimación indirecta de los discursos estéticos locales. Es en el agenciamiento de un segmento de los artistas, que busca y elabora formas y herramientas para darle la vuelta a los imaginarios dominantes del jazz y de la ciudad, donde se encuentra una de las posibilidades emancipatorias del jazz en México.

Ahora bien, esta posibilidad no se limita solo a una mayor elaboración de obras con una identidad local, mexicana, de la Ciudad de México, que participen como una expresión legítima de la cultura humana.



La parte que creo que es más relevante para los estudios urbanos es la que viene con toda esta creación constante de líneas de fuga que surgen de la puesta en vivo de la música: la posibilidad de abrir un espacio y un tiempo que rompa por un instante la vida cotidiana. En una entrevista una música lo dijo de la siguiente forma:

«Para mí un concierto, en una época donde hemos perdido todo sentido tribal, es una ceremonia, en donde se abre una comunidad, el espacio físico donde se acota esa comunidad es como entrar a un espacio donde vamos a permitirnos bajar nuestras defensas, permitirnos ser flexibles, frágiles frente a otros, permitir que la música sea el bálsamo que haga que todo esté mejor. Y que cuando salgamos de este espacio sagrado ya no seamos los mismos que fuimos cuando entramos».

(Entrevista, abril 2021)

Personas que se detienen en la acera para escuchar a músicos en la calle porque le resonaron al caminar. Pasajeros de diferentes estratos económicos que se detienen por una hora y media, y comparten alimentos, en una estación de metro para escuchar un concierto que no esperaban encontrar. O que van a un concierto de jazz o de música improvisación con el objetivo de sumergirse en un viaje estático. Personas que van al teatro como Bellas Artes o al Teatro de la Ciudad para escuchar a la *Tlayuda jazz band* con *A love electric*, o a la *Mafia Cabaret*. O aquellas multitudes de estudiantes que caminan lo que haga falta para poder acceder cada año a alguno de los festivales gratuitos, como el Ollin Kan o el Euro jazz, que invitan a escuchar música en vivo, en un ambiente un poco más tolerante que es aprovechado como un exilio temporal donde se pueden hacer cosas que la vida productiva y reglamentada normalmente obstaculiza. Todas esas ocasiones se hizo una ciudad más abierta, se abrieron espacios físicos y mentales que facilitaron otras experiencias de la ciudad. Los músicos más allá de su concepción estética, incluso a veces sin quererse reconocer como un bloque, ven en esta posibilidad, en la música en vivo, una manera de imaginar otros mundos.

### Diferentes formas de elaborar un discurso local: idealistas o espontáneos

El segundo aspecto que define a la escena mexicana es la imposibilidad de caminar en conjunto. Una música lo puso en estos términos: «El jazz también esta explotado. La cohesión de los artistas dentro de la gama, que es muy basta, está el jazz mas mainstream, el jazz más elegante, el jazz guapo, un jazz guarrísimo, un jazz electrónico, nunca se ha logrado.» En general, de diferentes formas, me queda la impresión de que, aunque comparten un pesimismo con temas comunes (el lucro con el jazz, la ciudad desigual, la burocracia incompetente, la necesidad de construir un lenguaje propio, la falta de accesos), la tradición, la forma en la que entienden al jazz, y la forma en la que construyen su forma de vida en la música lleva por caminos separados a los músicos. Lo cual es compatible con algunas líneas de investigación en otros países como la de Havas (Havas, 2020) que en su estudio sobre la «lógica de distinción en el campo de jazz húngaro» encontraba que podían establecerse dos subcampos: el jazz mainstream frente al free jazz distinguidos entre ellos por no compartir poco más que su aversión al jazz comercial. En México, me pareció encontrar algo similar, las músicas y músicos de la escena del jazz pueden estar de acuerdo en el frente contra la parte meramente comercial, pero en el resto de

cuestiones eran completamente diferentes. Incluso un músico de la escena me insinuó que la diferencia radicaba en dos formas filosóficas contrapuestas donde los jazzistas tradicionales eran los platónicos, obsesionados con la perfección, con una idea prestablecida del sonido ideal mientras que los músicos de la improvisación libre eran aristotélicos en la búsqueda de un lenguaje propio, espontáneo, contingente, sin ideas previas de sonidos ideales, sino más bien en la creencia en la práctica permanente.

Dos músicos contrastantes entre ellos lo ponían en estos términos:

«El free jazz es la etapa superior de un músico que se quiere salir de una estructura armónica ... La escena del free jazz [en México] es un tema bastante delicado de hablar. Hay dos tipos de free jazzeros: los que lo hacen porque saben la esencia del estilo y son músicos que están preparados [y los que no] ... el problema es que hay muchos músicos que tocan free jazz sin tener conocimientos porque se les hace tan difícil tocar dentro de una estructura armónica que prefieren tocar libres sin nada, solo ruido le digo, entonces hay muchas generaciones que están adquiriendo esa mala costumbre, entonces para mí eso no es free jazz, es evadir una responsabilidad, un músico de free jazz es un músico profesional que tiene una capacidad intelectual-musical mucho más alta, pero con base a tener una trayectoria de estudio y de conocimiento y de desarrollo de conocimientos, eso lo aprendí en Estados Unidos, tuve clases magistrales con gente famosa ... Acá en México pasa mucho eso, que ha ido creciendo la escena de free pero en realidad los que tocando free jazz no salen de estas dos manos ... todos los otros son chavos que no tienen ni idea de cómo tocar su instrumento bien, de forma armónica, y entonces como que el free jazz los apadrina. Yo la escena del free jazz la encuentro muy pobre ... y es la más austera y la más tirada al patio de atrás.»

(Entrevista, abril 2021)

«Son como dos tendencias: el que se aprende los patrones genera una forma de desarrollo de su propio trabajo, puede tocar en restaurantes, puede entrar a la élite del jazz; mientras el que está sobre la energía tiene el riesgo de perderla, tiene el riesgo de no dar con las notas adecuadas, no están usando patrones ya conocidos, entonces está metiéndose en una especie de misterio y así empieza a tratar de desarrollar su trabajo y también se empieza a generar su forma de vida, se va aislando, impregnando de ese intento de estar, de esa persistencia sobre encontrar en el camino lo que toca encontrar a través de hacer contacto con la energía, simplemente mantienen una especie de incertidumbre crónica ... muchos son así como gente muy marginada, muy como locochona, pero también más ligera. Y también más respetuosa, también, más humilde, entonces, más abierta y entonces de repente sucede la magia»

(Entrevista, noviembre 2020)

Como pudo leerse en ambas citas, en la escena de la ciudad hay dos tendencias, dos tradiciones que podemos nombrar como idealistas *vis-a-vis* espontáneos (Tab. 1), músicos y músicas que provienen, en general, de un origen social semejante, en el sentido de que la mayoría parecen haber podido aprender un instrumento musical y tomado clases de música, ya sea en la universidad o con clases particulares,

pero que no comparten apreciaciones estéticas ni, por extensión, políticas.

El primero, que es un jazzista cercano al canon tradicional, considera que la escena de free jazz en México le hace falta profesionalización, cree, por la forma en la que describe a la improvisación que hay una suerte de evolución lineal ascendente por la que tienes que pasar antes de hacer una música fuera del canon. Es de la parte de la escena mexicana que cree que un lenguaje musical legítimo pasa por la academia, por conocimiento y dominio de las convenciones del jazz, de jugar en sus esquemas haciendo algo propio. El segundo, que es un músico del segmento de la improvisación libre, no pone en el centro la profesionalización. A las convenciones del jazz, a sus reglas armónicas para improvisar, tampoco les da centralidad. Incluso, todo lo contrario, pueden convertirse en un problema cuando la repetición termina por convertirse en el lenguaje del músico. Le interesa más las posibilidades del encuentro que si el músico se sabe las reglas «correctas» para tocar.

Lo interesante para los estudios de la ciudad es que los lugares donde se toca cada «subcampo» y los públicos no son, en general, los mismos. Como quizás llega a suceder en otros campos como el rock donde los lugares incluso llegan a elegir los proyectos que tocan exclusivamente por un criterio cuantitativo como el tamaño de la audiencia —número de *likes* en Facebook (ver Mercado-Celis, 2016)— más que por el estilo. En el jazz, quizás por tratarse de una música cargada de un simbolismo de lo elegante o lo culto, o por desconocimiento, o por su escucha «minoritaria» —«solo 4% de la población mundial escucha jazz» me recalcó un músico—, los lugares discriminan por el carácter estructurado o no de la música donde el free jazz tiende a ser visto y discriminado como ruido mientras que el resto de los estilos de jazz son percibidos como música culta que no molesta a los comensales.

En este sentido, los jazzistas «idealistas» tienen, en general, más opciones. Pueden negociar tocar su música en ciertos establecimientos y complementarla con «stándar's» para amenizar. Pueden ir a los negocios que lucran con las ideas dominantes del jazz y amenizar una noche de consumo ostentoso. Tienen la formación académica que necesitan los negocios para poder vender entradas. Los festivales internacionales los atraen, tocan en Polanco, en el corredor Roma-Condesa, en las terrazas tanto de centros culturales como de hoteles. Pueden no estar de acuerdo con el giro comercial que se da en los lugares que tocan, pero su resistencia se da principalmente en un registro estético y al realizarse ahí pueden participar sistemáticamente, aunque no sea su deseo, en la producción de una ciudad elitista que se está llenando en sus zonas centrales de lugares que por distintos dispositivos simbólicos y económicos —ya sea por los costos de entrada, por los costos de permanecer consumiendo o por las reglas tacitas de comportamiento— excluyen a un amplio segmento de la población. Así, en la base de datos, lo que sobresale es que quienes se dedican al jazz más tradicional tocan en lugares sin costo o en los de más alto costo. Los primeros por tratarse de espacios donde el giro de negocio reposa en el consumo interno y los segundos porque son capaces de elaborar un discurso que legitima el alto costo de entrada, generalmente, a partir de un discurso que moviliza ideales meritocráticos (=tiempo y costo de su formación profesional)

Los jazzistas «espontáneos» tienen otras condiciones. En general no los quieren en los festivales (salvo las excepciones como Ollin Kan u otros más «underground»). Son más «nómadas». No tienen la preocupación por la «profesionalización» o por si recibieron formación académica de los más «famosos»

**Table 1:** Diferentes tradiciones del jazz en la Ciudad de México

|                                               |                                                                                                |                                                           |
|-----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| <b>Oposiciones</b>                            | Idealistas                                                                                     | Espontáneos                                               |
| <b>Tradición jazzística más cercana</b>       | "Jazz mainstream"                                                                              | Free jazz                                                 |
| <b>Lugares</b>                                | Diversificados, música de fondo, de mucha infraestructura                                      | Más íntimos, generalmente pequeños, curadurías eclécticas |
| <b>Tipos ideales de lugares de encuentro</b>  | Casa Franca, Papa Betos**                                                                      | Jazzorca, Terraza Monstruo**                              |
| <b>Movilidad</b>                              | Cierta estabilidad espacial                                                                    | Incertidumbre espacial                                    |
| <b>Principios estructurales</b>               | Bebop, jazz standards, swing                                                                   | No tienen                                                 |
| <b>Identidad musical</b>                      | Ethos fanático del músico profesional / formación universitaria / Universidades Estadunidenses | Ethos extra-musical del "artista autónomo"                |
| <b>Aspectos estéticos</b>                     | "Perfección"                                                                                   | "Descubrimiento"                                          |
| <b>Estilo de la puesta en escena</b>          | Articulado/idiomático                                                                          | No-articulado/no-idiomático                               |
| <b>Crítica al estilo</b>                      | Dogmática, meritocracia, jerárquica                                                            | Dogmática, provocativa, poco profesionalizada             |
| <b>Criterio de autenticidad</b>               | Pro-eficiencia en el dominio de la técnica / reconocimiento mediático (premios)                | Competencias intelectuales y espirituales                 |
| <b>Expresión de la individualidad musical</b> | Entre un estructura musical cerrada                                                            | Entre una composición espontanea                          |

**Fuente:** Adaptación del esquema elaborado por Adam Havas para la escena húngara. Se suprimieron campos y se agregaron otros que eran *singulares* al caso mexicano.

**Nota:** \*Esto se refiere a la definición de jazz mainstream presente en A. Havas: «musicians referred to as 'mainstream' insist on the 'blessed trinity' of jazz that emerged in the USA in the mid-1940s: (a) improvisation within (relatively) fixed harmonies (= jazz standards); (b) swing rhythm; and (c) 'jazzy phrasing', which refers to the particular mode of playing rather than to what is played.». \*\*Estos lugares ya están cerrados permanentemente pero aparecieron en las entrevistas para referirse a una idea de lugar especial donde se daba una convivencia importante de la escena.

sino que se preocupan por la capacidad de elaborar un «lenguaje propio». Tampoco pueden tocar en los clubes de elite porque «espantan» a las parejas románticas.<sup>30</sup> Son músicos que difícilmente podrían lograr que un funcionario les permitiera tirar sus cenizas en Ángel de Independencia porque no tienen esa conexión con la estructura administrativa que les reconozca. Son músicos que llegan con el dueño de un lugar y le piden tocar en el horario donde menos comensales tiene. Son músicos que hacen sus propios lugares, que los saben finitos (por las condiciones de cambio urbano que hay en la ciudad) y que van migrando de sitio buscando nuevos sitios que les permitan ser. Son músicos que juntan la mayor cantidad posible de músicos y hacen sus propios festivales «post-etiquetas».

### Conclusiones de capítulo

En este capítulo he intentado mostrar una ciudad fragmentada por el consumo. He intentado sugerir que para el caso de la Ciudad de México es posible reconocer un imaginario urbano dominante que se expresa en tipos de consumo elitistas, abiertos solo para un segmento muy específico de la población. Esto lo he hecho a partir del caso del jazz, pero bien pudo haber sido otro consumo, es algo generalizado. En lo que respecta a la escena del jazz, sugerí que este imaginario se expresa en una tendencia reciente, de las últimas décadas, en la que empresarios y algunos artistas han aprovechado las «imágenes vigentes» para hacer modelos de negocios que, por distintos mecanismos, económicos y simbólicos, filtran cuerpos donde unos de esos mecanismos han sido la mercantilización del jazz asociándolo a un consumo «cool» y «sofisticado» que sea atractivo para los consumidores con mayores ingresos.

Sugerí que esto ocurre con resistencias de parte de un segmento de los lugares y de los músicos. Quienes no solo sistemáticamente intentan desclasificarse de las etiquetas que pone la industria cultural, sino que es a partir de la puesta en escena de sus creaciones musicales, en los conciertos, donde abren por momentos la posibilidad de sumergirse en un concierto, experimentando una comunidad espontánea, fuera de la vida cotidiana asociada al trabajo, suspendiendo, en los casos de mayor intensidad, las estructuras sociales jerárquicas. Sin embargo, como apunto al final, esto no se da sin contradicciones ni sin limitaciones. Si bien, como apunto, los músicos creen que la música en vivo ofrece espacios de la ciudad donde se busca el gozo, la diversión, la alegría y la comunión. Los músicos no se pueden desatar completamente de ciertas estructuras.

Para el caso del jazz, que es un proyecto siempre cosmopolita, que dialoga con convenciones globales, hay un segmento de los músicos que si bien se podría decirse que está en resistencia frente a una industria cultural transnacional, lo que digo es que sus posibilidades de resistencia se ven oscurecidas por otras convenciones igualmente elitistas, como la obsesión con la formación académica jazzista, que al final terminan en ciertos momentos siendo compatibles con una ciudad que camina a pasos veloces a convertir a sus zonas centrales en espacios para un consumo de clases sociales de altos ingresos.

Finalmente, sugerí que es en la parte más «espontánea» donde se dan experiencias más desestructurantes, con conciertos más baratos, más eclécticos, migrando de lugar en lugar, ofreciendo, como

<sup>30</sup>Un músico me dijo esto: «En el Zinco no puedes tocar free jazz en general porque es el tipo de lugar donde la gente llega con sus novias para una noche romántica y si escuchan free jazzeros tal vez se espantan». Lo mismo dijo Gibran Andrade en una entrevista que dio a la revista *vice* (Andrade, 2018). Fue una concepción sistemática, incluso los músicos que tienen una presencia en ambos «subcampos» lo expresaron.

me dijo un músico oportunidades de enfrentarse a lo «abstracto», de salirse de sus «zonas de no acción», de «meterse a un abismo donde simplemente no van a entender y no importa que no entiendan, no van a valer menos por eso, al contrario, lo que sientan de ahí va a agregarse a su experiencia de vida». El jazz, pues, puede ser predominantemente elitista, pero tiene ciertas potencias, las que se relacionan con viajes abstractos estáticos, con comunidades espontáneas, con imaginaciones locales y singulares de una forma de vida cristalizadas en creaciones musicales, donde las personas pueden experimentar una ciudad más abierta.

## Capítulo 3

### No se puede salvar a la Ciudad de México: lugares, territorios y regulación del jazz

La revolución fue molecular, y la contrarrevolución no lo fue menos.  
se preparó ofensivamente,  
y luego durablemente,  
toda una máquina compleja para neutralizar lo que fuera portador de intensidad. Una  
máquina para desactivar cualquier cosa que *pudiera* explotar.  
Todos los dividendos de riesgo,  
los cuerpos indóciles,  
las agregaciones humanas autónomas.  
Luego fueron veinte años de estupidez, vulgaridad, aislamiento y desolación.  
¿Cómo hacer?

(Anónimo, 2001)

Los últimos días de operación del *Café Trevi* tuvieron un halo de protesta lúdica. Fue una historia anunciada desde hace tiempo, que empezó con la compra del inmueble en 2018 para convertirlo en un «espacio *coworking*» y que se concretó cuando se perdió el litigio (Contreras, 2020; Local.mx., 2019). Octubre de 2020, año donde comenzó la pandemia, fue el mes de clausura. Sin embargo, fue un cierre alegre y rebelde. El 29 de octubre, en una suerte de ritual lúdico, se tomó por esa tarde-noche la calle aledaña, en el perímetro de la Alameda Central, a 5 minutos caminando de los símbolos turísticos de la CDMX®. Primero fue el turno de una mesa de prensa que con la presencia del peso simbólico del *Consejo Indígena de Gobierno* se dio espacio a la interlocución de diferentes actores con discursos contra el despojo: «(…) que no usen la palabra vivienda social para generar proyectos inmobiliarios que no benefician las clases populares, que no usen la palabra barrio para bautizar hoteles [y] *chelerias* donde tampoco puede consumir el barrio, que no usen la palabra pueblo mágico para despojar a los habitantes de esos territorios» (Acuña, 2020). Después vino el turno de la música en vivo y el baile con cubrebocas en la calle. Un peatón desinformado en aquella tarde hubiese podido confundir ese ritual con una fiesta tradicional de México donde se cierran calles, se toma cerveza sin peligro de un arresto y se baila entre todos. No obstante, era una despedida del lugar al son del grupo *La ReDaDa*.

El Trevi, como muchos otros lugares donde se toca jazz y otras músicas, era un restaurante familiar al que se acercaban los músicos para organizar sus conciertos. Su giro era la comida y el encuentro de personas. La música solo se daba de forma intermitente. Pero algo significativo del final fue que funcionó, de forma *sui generis*, como un escenario abierto a todo tipo de expresión musical. Ahí debutó un ensamble de improvisación libre que nos sugirió empezar con este extinto lugar. Ahí debutó «No se puede salvar Acapulco».

## **Antes de hablar del espacio: ¿Cómo se piensa?**

El jazz puede, y ha sido estudiado, como una mera progresión de elecciones estéticas. Según DeVeaux (DeVeaux, 1991), un discurso recurrente es el de presentar su historicidad como una cronología marcada por crisis estéticas, seguidas de procesos de estancamiento que se superan por innovaciones que van volviendo más y más compleja la música. En estas «metáforas organicistas» suelen desenvolverse muchos de los relatos que andan en la búsqueda de las «épocas de oro». Sin embargo, para que estas narrativas sucedan es necesario depurarlas de las circunstancias sociales en las que ocurren las innovaciones, los estancamientos y los auges; para encontrar esa «esencia» del cambio progresivo es necesario acudir a un grado de generalidad casi artificial. Esto desde el inicio de mi investigación ha complicado mi labor en rastrear los lugares donde ocurría el jazz. Hay nombres, grandes teatros como Bellas Artes, festivales, pero no hay mucho de la vida cotidiana, de sus espacios, de los temores ni de las estrategias. Por ello empecé a preguntar sobre los espacios, aunque con cierto temor de forzar una articulación objetivista con ciertas teorías neomarxistas o algún tipo de «determinismo físico». En principio, de acuerdo a Lanzagorta (Lanzagorta, 2018), el espacio puede pensarse tanto en su dimensión objetiva como subjetiva. La primera enfatiza temas como usos de suelo o infraestructura. Mientras que la segunda estudia temas más asociados con la vida cotidiana, los símbolos, los imaginarios y las sociabilidades. Después, pensar al espacio, independiente de la dimensión que se optó por enfatizar, es necesario distinguir otras categorías como la de territorio y lugar, donde se juega principalmente una cuestión de escala. En otras palabras, la primera complicación fue cómo pensar de forma compleja el espacio que comprende edificios, vialidades, características socioeconómicas, pero también comprende imaginarios, hábitos diferenciados; y que a su vez el espacio es una cuestión de escala donde en un mismo territorio pueden converger muchos lugares casi aledaños, pero completamente diferentes en lo que concierne al tipo de sociabilidad que toma vida. En resumen, el problema metodológico reside en el hecho que, como escribió Foucault (Foucault, 2019), metafóricamente el espacio en que «vivimos, morimos, amamos [es] un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra, diferencias de nivel, escalones, huecos, relieves, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas».

## **Los lugares del jazz en la ciudad: librarse del lugar**

Entre las entrevistas que he hecho en conjunto con la base de datos, creo que una suerte de consenso de quienes hacen esta música en vivo es que el espacio no es algo que se apropie. Una imagen recurrente de quienes tocan jazz y música de improvisación es que se teme a la «institucionalización», a la «formalización» y la «repetición» porque esta puede destruir la vitalidad, el «aquí y ahora» de su expresión. Los lugares son importantes más como fragmentos afectivos que como sustento material de la escena. En las entrevistas lo que percibí es que los lugares se van apropiando en la práctica, en la gestión de un lugar para un concierto, luego, si dejan de existir o se dejan de utilizar no resulta contraproducente para la escena, lo que importa realmente es que se van almacenando como parte de una memoria colectiva de quienes participan de la escena, de quienes forjan un sentimiento de pertenencia a un circuito cultural que aquí hemos llamado la «escena del jazz» que habita más en el imaginario que en localidades específicas.



Esto podría no resultar novedoso para ciertos historiadores del jazz al haber casos semejantes en la literatura más clásica del jazz como Becker (H. Becker, 2009) cuando resumía en *Outsiders* el dilema del músico de volverse comercial o de preservar su autonomía creativa migrando sistemáticamente de lugares. O en Jones (Jones, 2016) que en un texto de 1963 escribió que había ciertos «críticos blancos conservadores» que, en un intento de formalizar e institucionalizar, estaban poniendo en peligro al jazz de incorporarse en «esa pila de basura de objetos admirables que en Occidente se conoce como cultura» (p. 20). Sin embargo, además de esa dimensión estética de lo que debe ser el arte, esta postura frente al «lugar» tiene una dimensión social muy pertinente para los estudios urbanos: nos habla del poder y de cómo les dan la vuelta a las jerarquías. Moverse de lugar, no sacralizar un lugar, desactiva los dispositivos de control que vienen implícitos cuando se depende de los propietarios de los lugares.

En una entrevista a unos músicos jóvenes que hicieron su propia «galería sonora» en La Merced lo dijeron con mucha claridad:

«El espacio se genera solo. El espacio físico no es necesario en el sentido estricto de la palabra (...) creo que hace 100 años si eran necesarios, por ejemplo, los teatros, no había otra forma de tocar, era eso o los sótanos, creo que ahora las posibilidades técnicas y tecnológicas permiten que el espacio sea itinerante (...) ahora podemos hacer un concierto donde sea (...) creo que también esa parte de sacralizar los espacios vuelven a hacer que caigas en eso: en el crear iconos, en el crear ídolos, crear santuarios, que precisamente eso es lo que permite que existan los grandes jerarcas jazzistas y sus espacios de siempre, que no se toca si no es ahí (...) creo que es parte de romper eso, como esa brecha generacional (...) el escenario realmente puede ser la sala de tu casa.»

(Entrevista, febrero 2021)

Los músicos de la «galería sonora» son un ejemplo de *place-making* (PPS., 2018): espacios gestionados desde abajo, a la luz de las necesidades que ellos mismos percibieron durante años en su experiencia como músicos, elaborado bajo un horizonte comunitario en la búsqueda de crear un lugar abierto para diferentes expresiones que al mismo tiempo no fuera excluyente de la comunidad en la que están situados, abiertos a colaborar con más proyectos y facilitar recursos a ideas emergentes, con un lente político en contra de las prácticas que crean asimetrías de poder.

Los lugares del jazz son todos los que se puedan abrir, aunque después no se puedan salvar. Es muy difícil. Son espacios que hacen «locos», como me dijo en un sentido positivo otro músico, de difícil rentabilidad y que necesitan mucha energía para tenerlos sistemáticamente abiertos a la música. Otro decía que lo que pasa con los conciertos y los lugares comparte cierta matriz ideológica con aquello que sucedió con la cultura «rave primitiva»:

«ya tienes comunidad, ya tienes ese contenido y esa comunidad de artistas que están haciendo cosas, entonces, ahora rompe un lugar y crea magia una sola noche y la siguiente semana quien sabe dónde vaya a ser».

(Entrevista, febrero 2021)

El paralelismo con el *rave* resulta interesante. Henry (L. and J., 2015) escribió una breve historia de cómo el movimiento *rave*, predominantemente de jóvenes, que combinó ciertos elementos contradictorios (autosuficiencia, política de comunidad, comercialismo, radicalismo y altruismo), logró crear una crítica incisiva a los principios morales del giro neoliberal en el Reino Unido. Al grado de que se buscó por distintos medios legales y judiciales detener la efervescente comunidad *rave*. Algo de eso sucede cada vez más en la escena más joven de jazz y de música de improvisación donde el lugar, entonces, para cierto segmento, sobre todo jóvenes músicas y músicos, es «aquí y ahora». No es una restricción no tener un lugar fijo porque el lugar puede ser itinerante.

Dentro de todos esto, la movilidad me resulta central. Y es una cuestión que se relaciona con cierta democratización de la técnica y de la tecnología que resultan elementos esenciales de nuestra época. Hay, al menos aquí, un factor positivo asociado a la creciente internalización de las grandes ciudades latinoamericanas, así como a la apertura comercial, y las innovaciones tecnológicas, que hacen viable tanto conseguir materiales (dispositivos de audio, instrumentos, etc.) como recibir flujos de información del exterior (música, formas de hacer, construir alianzas con actores semejantes en otras partes del mundo). Esto es bastante contrastante con la experiencia de la posguerra en México. Pasamos de una época donde había restricciones estructurales a los flujos de intercambio cultural a la nuestra donde todo es muy líquido. Pienso en la complejidad de encontrar «sonidos importados», inhibida por las altas tarifas de importación durante el «modelo de sustitución de importaciones», tal como lo documenta Zolov (Zolov, 1999). O los viajes que tenían que hacer los dueños de sonideros a América Latina para encontrar sus propios discos (León, 2009). Ahora hay cierto potencial de nuestra época que facilita emanciparse de los lugares sacros del arte y crear los propios —convergencia con lo que Benjamin (Benjamin, 1989) pensaba acerca de las posibilidades emancipatorias de la reproductibilidad técnica del arte—. Hoy es viable crear «lugares» que se habitan por instantes y luego que quizás no se salvan de su cierre. Una sala puede convertirse en un lugar de conciertos por una noche. Una calle puede convertirse en sede del «Festival #8M de poesía y música por nuestra libertad» (de morras., 2021). Y la defensa del lugar deja de tener la centralidad que pudo tener antes y, quizás, ahora de lo que se trata es de liberarse del lugar.

Esta movilidad y desvinculación con localidades específicas no deja de ser un binomio conflictivo. Por un lado, son emancipadoras, pero por otro lado participan de un modo de vida urbano fragmentario, individualista y precario. Son ideas emancipadoras para los sujetos que puedan moverse en la constelación de lugares que ya existen y que pueden transformar momentáneamente en lugares para expresarse libremente. Pero al no estar enclavadas en territorios y lugares específicos dejan de participar activamente en la defensa de los mismos. Usan los espacios mientras existen y cuando llega un nuevo desarrollo inmobiliario que desplaza los viejos negocios por nuevas viviendas en vertical o por otros giros económicos más rentables no hay una fuerza política que pueda resistir —tal como ocurrió con el Café Trevi, o el Mundano, el Espectro Electromagnético—. Sin apropiación del lugar la resistencia del lugar es más débil. Y, salvo algunas excepciones como el «Multiforo Alicia» o el «Jazzorca» —por el peso simbólico que tienen para la ciudad—, los lugares donde se puede tocar desaparecen sistemáticamente y casi sin oposición. En cierta forma, la movilidad y la desvinculación es tanto una consecuencia de un «urbanismo neoliberal» como una complicidad porque participa del mismo imaginario que exalta la

flexibilidad, la movilidad, la «destrucción creativa».

Liberarse del lugar es quizás válido solo para cierto segmento, probablemente el más joven, que comparte este ideario político. Al menos, esa impresión me da cada que escucho o entrevisto a quienes hacen la escena.

Un evento particularmente claro al respecto se presentó en el *conversatorio virtual* organizado por el Centro Cultural Futurama intitulado «La escena del Jazz en México». En él, a un músico «joven» del «meritito Cuauhtépec de Madero», un barrio joven de la Ciudad de México —un «barrio» derivado de asentamientos irregulares descrito como la «favela» de la Alcaldía G. I. Madero (Sierra, 2014)—, le preguntaron sobre su experiencia como joven jazzista. A lo que él contestó que «independientemente del año pandémico, había sido difícil entrar a la escena de jazz porque no hay espacios abiertos para jóvenes, porque generalmente los espacios los abren a gente reconocida, con más nombre». Luego, en su intervención, Héctor Infanzón, músico con larga trayectoria, contestó:

«toda esta carrera es toda una aventura, escuchaba la versión del [músico joven], y es una historia parecida a la de todos (...) si hay lugares o no (...) por lo menos la dinámica que conozco es la misma, incluso las de nuestros ídolos de los discos, que no los dejaban tocar, que tocaban en lugarcitos por ahí, *los que se subían a los escenarios es porque ya tenían un nivel*, los escenarios *per se* no son cubículos de experimentación, es la vida real y cruda, si no puedes tocarlo te bajan, la experiencia de él es la de todos, yo también toqué en centros nocturnos, todos los de la colonia obrera me los conocí en los 70's, y si no das el ancho entonces regrésate a tu casa a tocar (...) es una jungla (...) pasa aquí y en nueva york y en todas partes del mundo (...) *y eso es padre porque te mides (...)* si te falta algo te vas a tocar 20 estándar's y luego vuelves, *no es que falten clubes*»

(Infanzón, 2021)

La seguridad de su discurso fue repetida en otras ocasiones por otros músicos. Un relato denso, legitimado por el sufrimiento del pasado, con ciertos elementos de un imaginario que contiene la ilusión de que encontrar espacios y, en general, la movilidad depende del esfuerzo individual: «si no tienes lugar para tocar es porque tu conocimiento no es suficiente y no por la falta de espacios». Un imaginario que participa de un programa político donde la desigualdad social está determinada por los esfuerzos individuales, que confía en que, con suficiente educación, dedicación y esfuerzo, el ascensor te dará más temprano que tarde el lugar que mereces. Un imaginario asociado con el segmento de la clase media ascendente que vio mejoras en su forma de vida y que las asocia con su esfuerzo y sacrificio (Vargas and Viotti, 2020). En otra entrevista, hablando sobre las formas de vida de los músicos, surgió el mismo tema:

El músico que encuentro que tiene un camino aparentemente más seguro genera en su persona una especie de seguridad. Y, ¿qué sigue después de una gente que ya tiene seguridad?, las jerarquías, él ya no tiene tus problemas, no, él ya no tiene por qué estar sufriendo tu falta de concierto o tu falta de trabajo, tu incertidumbre. Y después de la jerarquía, sigue la prepotencia y la descalificación de los que no deberían estar simplemente porque como no

hicieron su tarea pues les va como les va»

(Entrevista, noviembre 2020)

Esa «especie de seguridad» es más manifiesta en los lugares que convirtieron la nostalgia en mercancía. En los funcionarios que organizan actividades culturales masivas y que contratan a los mismos músicos siempre.<sup>31</sup> En los negocios que invierten en zonas que se están repoblando de gente con alto poder adquisitivo y que dirigen su negocio hacia ese consumo de cierta clase media que participa de un imaginario global cosmopolita conservador.

Frente a ello, liberarse del lugar puede no ser una agenda de toda la escena, pero con seguridad es la parte más sugerente para repensar a las ciudades, la música en vivo y las posibilidades de construir nuevos puntos de encuentro, insólitos, con sus propias dinámicas, aun en los epicentros urbanos más excluyentes.

Liberarse del lugar tiene, como se comentó arriba, una tensión conflictiva. Es emancipadora porque ciertos músicos logran encontrar muchos espacios y convertirlos en lugares momentáneamente: hablan con los gerentes/dueños y ofrecen espectáculos únicos en los que la escena se siente «cruda» y «libre». Igualmente, esa desvinculación y movilidad vuelve muy frágil a todo el conjunto de lugares que apuestan por un negocio alrededor de la escena. Sin embargo, vincularse completamente también resultaría problemático porque vuelve a los lugares establecidos una suerte de filtro estético-social, impermeable al dinamismo de una ciudad que sistemáticamente forma nuevas propuestas: vuelve sacros los lugares y a quienes los gestionan les dota del poder de excluir las expresiones que no valoren.

Por otra parte, liberarse del lugar no es solamente una posición de los músicos sino, quizás, la única alternativa para hacerse de una forma de vida alrededor de la música y de sus proyectos. La que es, por cierto, impotente al momento de intentar conservar un espacio. Pareciera un dilema difícil de resolver. Pocos son los músicos y empresarios que eligen la trayectoria de erigir un «lugar en resistencia» —como los nombramos en el capítulo dos— y son aún más pocos los que logran mantenerse en el tiempo.

## Los territorios del jazz en la ciudad

Es domingo por la tarde. Tu junto a un par de músicos, con los que tienes un trio ocasional, se dirigen a una tocada. El lugar se llama «Sukha» y está en la Agrícola Oriental —colonia en la que hay muy pocos registros de conciertos y que ocupa el tercer lugar en términos del número de ocurrencia de delitos de alto impacto entre 2016 y 2021—. Uno de ellos, el de la idea, anotó ligeramente mal la dirección. Tocaban en un lugar y les dicen que no es ahí. Empiezan a dar vueltas porque no dan con el lugar. Empiezan a bromear con que quizás es «Sukha» de «Su casa». Pero quien los invitó insiste en que no, que es un lugar bien *under* y punk. No por nada en su perfil de Facebook sugirió que era un «lugar prometedor», un «foro totalmente para ondas subterráneas y arriesgadas». Así que empiezan a parar a cada punk que se les atraviesa. Pero no cosechan nada. Extienden su búsqueda a los *patinetos*, pero nada, nadie conoce ese lugar. Finalmente, recuerdan que el número estaba en el *flyer*, llegan y si, efectivamente, estaban

<sup>31</sup>No pude entrevistar a ningún funcionario, pero de los pocos conciertos que hubo en delegaciones «periféricas como Iztapalapa, Xochimilco, etc., era común ver que se trataba del mismo grupo tocando en una plaza pública enfrente del ayuntamiento.

ahí desde de un inicio: era «Sukha» de «su casa». Tocaban rápido, porque ya es tarde, pero agregan una herramienta más para desacoplar esto que llamamos territorio.

El relato anterior me lo contó una contrabajista en una entrevista como una experiencia más en la vida de una contrabajista de la escena del jazz. Entre risas, con esa historia introdujo su noción de lo que es la ciudad como «este espacio que tiene como *warm zones* mágicos (...) que se abren así porque la gente agarra su espacio porque ‘yo aquí voy a hacer mi espacio’» (Entrevista, noviembre 2020). En cada entrevista, he repetido preguntas que me ayuden a identificar si hay algo así como un «territorio del jazz». Guiado por una lectura literal de un artículo escrito por un músico de la escena para la revista *Forbes*,<sup>32</sup> me propuse explorar si hay imaginarios urbanos de los territorios donde se toca jazz, en particular porque era evidente su espacialización en zonas que han obtenido mucha atención en México en los estudios urbanos para la Ciudad de México, en especial, la delegación Cuauhtémoc donde hay innumerables estudios sobre gentrificación (Leal, 2007; Delgadillo, 2016; Díaz, 2015), a veces como revalorización excluyente (Becerril, 2018) o que no le ponen un acento conceptual sino que recuperan el lenguaje oficial como «revitalización» (Argüello, 2018).

No resulta sencillo el vínculo entre la música y el territorio. En varias entrevistas percibí cierta incomodidad al momento de hablar de la espacialidad. En una me dijeron que cuidara mis observaciones empíricas porque podrían contarme una historia falsa, guiada por un prejuicio cuantitativo. En otras simplemente me decían que si se hablaba de experiencias los mejores conciertos se dieron en lugares inesperados, como cierto concierto de *Cráneo de Jade*, de *free jazz*, a las 12 pm en la explanada de la plaza central de Xochimilco. Pero que si hablaba de número de conciertos entonces el territorio lógico serían las zonas centrales donde está ubicado el consumo de restaurantes y cafés. En otras me dijeron que el jazz era una música compleja, incluso uno me dijo que era «fifi», y que se consumía en esas zonas centrales, aunque muchas veces no se entendiera sino solo porque era sofisticado.

Por esa heterogeneidad, creo que la respuesta es más circunstancial: el jazz es una música que se consume más en la noche que en el día, más en lugares pequeños como un café, un restaurante o un bar, que en un teatro o una plaza pública. Por ello, la zona central, donde hay mayor cantidad de este tipo de servicios, es un territorio donde frecuentemente hay jazz. Sin embargo, la pregunta abrió una constelación que no quería forzar en un inicio: ¿Cómo se concibe, en este segmento de la población abocado al arte, los cambios en la ciudad? Y aquí fue cuando surgieron muchas ideas que se intersectan con esas preguntas sobre las décadas recientes de grandes cambios urbanos donde se hizo de la Ciudad de México una marca de consumo global.

*No se puede salvar Acapulco* fue un nombre que me evoca muchas de las respuestas que he oído sobre los cambios de la ciudad. En particular se resume con la experiencia de un baterista joven que me hablaba sobre la Roma:

«yo he visto la colonia como cambia ... como empieza a haber gente de otros países, de otro pedo y ya, lo veo y ahora eso es lo que pasa, y ya, en vez de conversar en español veo

<sup>32</sup>En ese artículo, De Jong (De Jong, 2014)) escribió que «cada segmento de música tiene una economía y geografía distinta». Así el rock y punk son «fuertes en el norte», la cumbia en el «Peñón de los Baños», los sonideros primero en Tepito, la música ranchera y tropical en los pueblos alcanzados por la ciudad, y en Chimalhuacán su «propia música que data del siglo XIX».

gente conversar en catalán, en francés ... es lo que hay... y si, en los conciertos de free y en los de punk ... porque ya es parte del atractivo turístico ... es oscuro que yo diga esto pero el *underground* es parte del turismo, la gente va a Berlín porque hay unas fiestas bien locas y orgias bien locas, es el underground y es lo que le da un plus valor a la ciudad que, por ejemplo, Querétaro no tiene y eso que es una ciudad urbanizada y todo, pero no tiene eso y por eso la gente viene al df y por eso los idiotas de vice dijeron que el df era el nuevo Berlín ... porque el underground colabora con estas cosas ... una amiga que vive en Nueva Orleans me dijo 'cuándo se mudan los punks ahí empieza la gentrificación, se mudan los punks a un barrio negro y ahí empieza' es eso: somos parte de ese pedo, como que vivir en resistencia de algo de lo que tú eres una parte esencial me parece un poco hipócrita.»

(Entrevista, noviembre 2020)

Lo anterior no es algo nuevo para la literatura. Por ejemplo, algunos, como Díaz (Díaz, 2015), sostienen que la primera fase de un proceso de gentrificación comienza con el arribo de estudiantes y artistas. Zukin (Zukin, 2008) escribe sobre este complejo proceso de la arribada de nuevos residentes como una posibilidad abierta para la modificación paulatina de los comercios, sustituidos por la arribada de nuevas ofertas de servicios, que paulatinamente van minando el anterior campo de experiencia. Por el lado del consumo, Kern (Kern, 2012) lo hace para el caso del yoga que se convirtió en décadas recientes en un consumo asociada a los «estilos de vida» de las clases medias, llegando al grado de convertirse en un accesorio usual contar con salas aptas para yoga en los nuevos condominios residenciales en zonas con procesos de «revitalización». Laver (Laver, 2020), sin usar algún concepto como gentrificación, intenta explorar las diferentes asociaciones que vuelven al jazz una música común en lugares frecuentados, usualmente, por gente de estratos de altos ingresos —los mismos que empiezan a proliferar en barrios donde llega gente con alto poder adquisitivo que en cierta literatura es descrito como «gentrificación comercial» (Vásquez-Medina et al., 2020)—. Es decir, en cierta forma este relato forma parte de una constelación muy amplia de los estudios urbanos.

No obstante, algo que creo valioso del testimonio anterior fue esa conciencia de saberse como parte de un proceso que no se puede detener y que, quizás, eventualmente lo expulse. Él usó la palabra «resistencia» como algo problemático. En mi exploración de la literatura me sorprendió encontrar mucho eco a esta duda. Hay veces en que los nuevos residentes de estas zonas revitalizadas usaron esta noción de resistencia para lograr imponer paulatinamente sus nuevas formas de vida aunque haya supuesto el expulsar cuerpos y hábitos que no comparten como el caso de los nuevos vecinos en el centro histórico que con sus dispositivos de seguridad y su comunicación con funcionarios hicieron parte de políticas recientes de expulsión de comercios informales y de mayor regulación del espacio público (Díaz, 2015). Otras veces la palabra resistencia se usó para defender cierto estatus del que gozaron al inicio de la oleada de cambios los nuevos habitantes y que fueron perdiendo conforme pasó el tiempo: como los artistas y estudiantes que se quedaron sin vigilancia conforme la Fundación del Centro Histórico fue perdiendo ímpetu (Leal, 2007). En todo caso, la noción de «resistir» a veces puede estar asociada a cierto conservadurismo de una situación en la que se gozaban ciertos privilegios.

En suma, a la cuestión ampliamente estudiada en los estudios sobre gentrificación del conflicto por

el espacio que se da entre gentrificadores y desplazados (Janoschka et al., 2014; Hernández Cordero, 2016), habrá que indagar más allá del relato unidireccional en el que los artistas son tratados casi exclusivamente como «las tropas de choque de la elitización» (Hernández Cordero, 2016: 100) o a la «producción cultural» como un mecanismo para gentrificar (Janoschka et al., 2014: 16).

Mi apreciación es que reducir la escala de observación y análisis permite distinguir que esta forma de pensar al arte resulta limitada porque en las historias de vida de los músicos y de los lugares surgen trayectorias muy diferentes. Esto ha sido subrayado por Leal (Leal, 2007) que al introducirse en las tramas cotidianas de los nuevos habitantes del centro histórico distinguió diferentes marcadores sociales al interior de un grupo que usualmente ha sido tratado como una clase homogénea (incluso por los mismos habitantes del centro que los trataban con recelo). Los jazzistas igualmente son un grupo social heterogéneo, más allá de que en general estén en un umbral que se asocia a la clase media, hay algunos que colaboran más con los imaginarios cosmopolitas que excluyen y hay otros que tienen que mantenerse en movimiento porque resulta la única forma de vida posible.

### Regulaciones del jazz en la ciudad

El «bar clandestino» —así se definen en su perfil de Facebook—<sup>33</sup>, al que le cayó la redada, se trataba en realidad de una terraza en el corazón de la ciudad, a unos metros del metro Balderas, donde intermitentemente durante aproximadamente 4 años (entre el año 2016 y 2019) tuvieron lugar 97 conciertos «clandestinos», con casi 300 músicos que tocaron gratis los domingos en la noche. Era un lugar de renta barata, de fácil acceso en transporte público, suficientemente sanitizado por toda la estrategia de seguridad y embellecimiento que ha caracterizado a las zonas centrales de la ciudad y con flexibilidad en la posibilidad de negociar con la policía. Funcionó durante ese periodo en parte porque se podía negociar la norma los domingos a partir de las 7 pm, pero también porque quienes la organizaban y la llenaban de música compartían cierta «trama de sentido del espacio», al grado de que una «redada» en retrospectiva resulta un evento en alguna medida heroico de sobrevivencia a la ciudad y se cuenta con risas:

"los habían reportado, pero no porque ahí hubiera nada, pero pues les tocó perder ... tuvieron ahí un operativo medio *heavy* ... no me tocó por obra y gracias divinas, pero dicen que sí estuvo *heavy* y que aparte estuvo bien raro, porque pues cuando llegan estaba una lectura de poesía (risas), entonces llegan estos weyes, tan bruto como puede ser un operativo policiaco, estaban en lectura de poesía y pues 'que pedo'... 'que las drogas'... 'que cuales drogas' (risas)»

(entrevista 3 de noviembre)

Quienes hacían la terraza podrían bien caracterizarse como músicos con un imaginario en resistencia del discurso dominante de los planificadores urbanos de la ciudad (Lindón and Hiernaux, 2008). Su discurso puede igualmente asociarse con una suerte conservacionismo comunitario. Resulta conveniente

<sup>33</sup>No se aun si eso es indicativo de algo, pero me da la impresión que si porque es sensible a diferentes lugares: el Jules Basement se define como Bar de cocteles y el Parker & Lenox como Restaurante, aunque la prensa digital a ambos les adjudicó el mote de *speakeasy's*; mientras el 316 centro es definido como Galeria Sonora y el Café Jazzorca como Sala de Eventos y Espectáculos. Creo que son indicativos de la naturaleza del consumo que hay en esos lugares.

comentar esto a la luz del texto de Zukin (Zukin, 2010). Para Zukin, en un brevísimo comentario a las posturas de Jane Jacobs y Robert Moses en la década de 1960 en Nueva York en relación a la «autenticidad urbana», en primera instancia se pueden distinguir tres grupos diferentes (y tres posturas diferentes sobre la autenticidad): unos conservacionistas históricos —concentrados en la arquitectura de los viejos edificios—, otros conservacionistas comunitarios —entre ellos Jacobs que defendían a las personas, en particular a los estratos de ingresos bajos y medios para que conservasen sus espacios y sus formas de vida— y los gentrificadores —nuevos habitantes que llegaban a edificios nuevos en barrios pobres comprando y restaurando edificios con «alto valor simbólico»—.

Y, si bien, en un primer momento, el conservacionista comunitario puede resultar una postura relativamente más atractiva porque está defendiendo a las comunidades y no a una cierta estética arquitectónica o alguna mejora en el inmobiliario, Zukin nos recuerda que tiempo después de este debate se suscitaron críticas al planteamiento de Jane Jacobs en particular por ignorar de cierta manera que ella misma, en su percepción de lo que es auténtico está expresando una «apreciación estética gentrificadora» de lo que es la «autenticidad urbana». Para Zukin resulta evidente y muy importante nunca olvidar que toda la cuestión de lo que es la autenticidad urbana es en última instancia subjetiva porque «se refiere a nosotros».

En ese sentido, volviendo a la redada, al bar clandestino, era un lugar idílico para muchos de mis entrevistados, un espacio que se sentía abierto a una cierta experimentación estética y social comunitaria. Sin embargo, era también un lugar que si bien era de bajo costo y céntrico había que romper muchas barreras simbólicas antes de poder acceder. Había que estar dispuesto a asistir a un concierto de experimentación libre un domingo en la noche, llegar a un edificio sin indicaciones del lugar, solo una dirección compartida en mensajes privados, luego subir varios pisos de un edificio débilmente iluminado y finalmente tocar en una puerta que no tenía ningún señalamiento y responder que se iba al concierto, pagar y entrar a un lugar sin disposiciones de lugares específicas, poblado fundamentalmente de músicos y gente que viene con ellos, y de ahí ir decodificando la laxidad de las normas al interior —fig. 22—. Un ambiente que hasta a la propia redada, por lo que escuché del suceso, le resultaba extraño.

Días posteriores a la intrusión policiaca, los coorganizadores de la terraza hicieron pública una carta abierta en Facebook que incluía los siguientes fragmentos:

*«(...) Debemos resaltar que no tener permiso no es lo mismo que no cumplir la norma. (...) la única forma de bajar las emisiones de La Terraza es prohibir la respiración de las 25 personas que en promedio asisten a las sesiones, lo que a su vez también es ilegal. (...) Más allá del mundo turbio de los permisos, las autoridades capitalinas también son responsables de la cancelación del (...) Para resumir, [el] Director General de Gobierno de la administración de Miguel Ángel Mancera acaba de cerrar uno de los pocos lugares donde un joven con 50 pesos en el bolsillo podría escuchar a los mismos músicos que las elites culturales de Nueva York, Berlín y Londres. Hasta los granaderos se sintieron ridículos.*

*Nos gustaría resaltar que la ciudad necesita sitios de convivencia y encuentro para el sector cultural, (...) casi todos los lugares que buscan contribuir al desarrollo cultural e inclusión en la*





**Figure 22:** Entrada a la Terraza Monstruo  
**Fuente:** Fotografía tomadas de *Google maps*.

Ciudad de México viven bajo la amenaza de la clausura por cuestión de permisos. (...) No creemos que es parte de un complot de represión - más bien es la consecuencia de gobierno basado en ideas anticuadas sobre lo que es una economía cultural (y que lo distingue de una economía de entretenimiento) y su papel dentro de la economía de la ciudad en su totalidad.»

(Posicionamiento del 26 de noviembre de 2016 tomado de facebook)

La terraza siguió funcionando después de eso, aunque con más cuidados, hasta que desapareció porque el edificio donde se alojaba fue comprado y remodelado por una inmobiliaria privada. La redada y después el cierre de la terraza monstruo es sintomática de muchas cosas. De un residuo de lo que Reguillo nombró como el «síndrome Giuliani» (2000) de una sociedad y un gobierno que delega su confianza en un modelo hiper-segurizado y violento que con «operativos mala copa»<sup>34</sup>, y un campo minado por cámaras, hace estrategias militares para vigilar y castigar a ciertos lugares y territorios (Arteaga, 2017; Davis, 2007; Graham, 2013). También es sintomática de que los procesos de sanidad, seguridad y embellecimiento del entorno urbano contienen una «dosis de política cultural» que promueve ciertas estéticas y que depura los espacios de otras —como lo significaba una terraza no gobernada— (Dávila, 2012). Es igualmente un ejemplo de lo que Valverde (Valverde, 2003) escribió sobre el carácter de las licencias como un mecanismo «no centralizado», muchas veces no iniciado estatalmente y no guiado por «conocimientos técnicos del riesgo» que puede usarse discrecionalmente para inhibir legítimamente comportamientos no deseados —muchas innovaciones jurídicas que se han ido agregando, por ejemplo, a la «ley de cultura cívica» igualmente califican como parte de este aparato legal que en algún momento algún vecino influyente, alguna empresa o algún funcionario pueden aplicar con diferentes grados de efectividad.

<sup>34</sup>Hace falta explorar el lugar que tienen los operativos en lo que concierne a la esfera nocturna de la música. En lo que voy de la documentación ha aparecido el fantasma trágico de la redada en New's Divine. Por ejemplo, el fundador del Multiforo Alicia asocia el incremento del acecho de los operativos a raíz de esa tragedia (Alicia, 2017). Fueron años en los que se hizo más hincapié desde ciertos espacios en la necesidad de elaborar una ley exclusiva para los espacios culturales. Falta elaborar el alcance que tienen estos operativos, si están asociados con la tragedia y como se les percibe desde espacios donde hay música en vivo.

Finalmente, representan un buen ejemplo de la distancia que percibí en las entrevistas cuando preguntaba por cualquier cosa gubernamental. La burocracia y la policía aparecen sistemáticamente como actores erráticos. Probablemente esto forma parte de un imaginario más amplio sobre la desconfianza al Estado en México. Y quizás también tiene un sesgo de nuestra época neoliberal. Sin embargo, en contraste con otras realidades juveniles, la burocracia y la policía aparecen en las historias del jazz como actores tímidos con cierto temor:

«ellos [la policía], obviamente siempre intimidan, o sea que te puedan [hacer algo]...te ven raro, pero pasan y cuando llegan a pasar a ver conciertos, tampoco tienen referencias de qué es eso, como no suena que sea un antro de reggaetón, no suena que sea algo que ellos conozcan, que puedan interceder, [no suena a algo en lo] que puedan meterse. (...) O sea, en general, yo siento que la policía, aunque normalmente le tenga poco respeto a la cultura, también le tienen miedo, o sea, no saben que decirle, no tienen argumentos (...) entonces prácticamente yo me aprovecho de eso, o sea, sé que se van a alejar si me ven tocando el saxofón, a menos de que decidan llegar y quitármelo y atacarme entre muchos, (...) obviamente no me pongo a provocarlos, simplemente pues pasan, pasan sin ver y yo a ellos lo aplico de la misma forma, o sea, simplemente hago como que no existen. No les demuestro ni miedo, ni respeto ni falta de respeto. (...) simplemente son seres humanos que les toco trabajar de otra cosa y no tenemos un punto en común porque encontrarnos (...) Y lo mismo con los funcionarios, o sea, no me ofrecen nada, yo no les gustó para nada, o sea, sé que hablan en otro lenguaje, otro idioma y me van a decir cosas como «por qué? como empresario, por qué no le metes y que se vea en la pared un saxofón o si quieres, nosotros te podemos meter este un letrero, así que diga cerveza victoria» ¿me entiendes?, o sea, son sus estrategias, son sus formas de ver el mundo y creen que me interesa poner un saxofón en la puerta»

(Entrevista, noviembre 2020)

Estas historias fueron un lugar común en las entrevistas. Funcionarios que daban 20 mil pesos para organizar un festival de varios días cuando en otras ocasiones se dieron 16 millones. Funcionarios que cancelaban días antes un festival porque había un evento oficial más importante. Policías que quitaban a músicxs en la calle en el parque México porque había un mitin público de la delegación que no quería perder público potencial. Casas de Cultura que llegaron temporalmente a artistas con vínculos a la escena pero que una vez cambiado el funcionario se eliminaba toda la agenda cultural. Satélites de policía, hoy oficinas del programa PILARES, que incrementaban las extorsiones afuera de los lugares del jazz, aprovechando que a veces se salían con cerveza en mano o con algún cigarro de marihuana. Lugares que servían cerveza en vasos de plástico porque esa era la negociación: mientras no fuese visible era permisible. Conciertos en lugares donde había que pedir por mensajes privados la dirección. Un festival hecho después del temblor de 2017 con medios propios porque las autoridades se hicieron a un lado y dejaron sin protección a artistas a los que antes habían prometido una compensación. Músicos y músicas en la pandemia ofreciendo lectura del tarot, sus instrumentos, clases, música en las calles, juntando discos para vender masivamente, o cambiando de forma de vida, porque las acciones públicas no están siendo suficientes para compensar lo que antes hacían independientemente los músicos y las

músicas para sobrevivir en esta ciudad.

## Conclusiones de capítulo

La Ciudad de México tiene un fuerte deseo modernista. Quizás desde su fundación, pero que, en décadas recientes, en el cambio global hacia un modelo de acumulación flexible, se ha manifestado por ciertas vías de lo que es visto por García Canclini como un abandono del gobierno en la ciudad de la política de planificación urbana hacia un urbanismo de «acupuntura» con experimentos urbanos en muchas partes, fragmentados, muchas veces a través de mecanismos de revalorización excluyentes. Han sido años de muchas intervenciones urbanas (Vásquez-Medina et al., 2020; Crossa, 2013; Leal, 2016; Greeley et al., 2018): intervenciones en espacios «periféricos» como Santa Fe y Xochimilco, procesos de revalorización y revitalización en zonas céntricas como el Centro histórico o la Santa María de la Rivera; políticas de embellecimiento en Coyoacán; fuertes inversiones y arribo de nuevos habitantes en colonias como la Roma y la Condesa. En una entrevista un músico lo expresó así:

*«... [el cambio] empezó justamente con López Obrador [como jefe de gobierno] y con Giuliani, el súper asesor, ahí pasaron varias cosas, se marcó horario de cierre a los bares, antes no había, cada bar tenía una licencia diferente, pero no había hora de cierre ... en 2001 empezaron a salir estos lugarcitos, el hotel mirreyes que también era un lugar de encuentro porque como que era una especie de «hotel subsidiado» para artistas que aprobaran cierto visto bueno, una época interesante, el centro tuvo un renacimiento, antes de eso era muy complicado venir al centro en la noche, los taxis no entraban al centro a ciertas horas, fíjate que antes, a finales de los noventa empecé a asistir y tocar en un lugar que se llamaba la perla, un cabaret, nada que ver con ahora, era como decir vamos a una fiesta en Tepito a las 2 de la mañana, más o menos como en esa comparación ... ahora se hizo gay, se hizo como la calle de tolerancia, en esa época estaba llena de cafés de chinos ... era medio aterrador [por la inseguridad] ... como no había mucha regulación, no había hora de cierre, Garibaldi no cerraba nunca, había unos bares bastante bastante *chakas*,<sup>35</sup> la ciudad de México tenía una vida súper salvaje*

(Entrevista, 4 de noviembre)

En cierta medida el «bosque», para utilizar la metáfora de Scott (Scott, 1998), se ha pretendido homogeneizar. En lo que concierne al jazz, como intenté mostrar, hay posiciones encontradas. Por un lado, hay quienes se sumaron, de alguna forma, al proyecto de transformar la ciudad en un «espacio moderno y cosmopolita». Empresarios y músicos que poblaron de jazz las nuevas zonas ofreciendo un consumo diferente, análogo al de las grandes ciudades globales. El Zinco Jazz, en la calle Motolinia, en las viejas bodegas del Banco de México, es quizás el ejemplo más significativo de esta actitud por tratarse de un «*speakeasy*»,<sup>36</sup> en el epicentro sanitizado de la Ciudad de México al que accedes para tener

<sup>35</sup>Forma despectiva para referirse a ciertos hábitos y gustos asociados con estratos de ingreso muy bajos.

<sup>36</sup>En la *Guía esencial de la Ciudad de México* (de Turismo de la CDMX., 2013), documento para turistas elaborado por la Secretaría de Turismo de la Ciudad de México, recomienda en la sección de vida nocturna de la Zona 1 visitar al Zinco Jazz por tratarse de «Un club de jazz al más puro estilo clásico, ubicado en lo que fuera una bóveda del Banco de México. Artistas locales e internacionales tocan en su pequeño escenario.». Cabe anotar que la vida nocturna, y general los lugares a visitar, se acaban conforme se avanza en la guía y los territorios como Tlahuac, Cuajimalpa, Milpa Alta no tienen lugares nocturnos que la secretaria recomiende.

una experiencia autentica del Nueva York de los *loft's*. Por otro lado, hay un segmento que consciente de que no se puede salvar a la ciudad de estas tendencias si se puede hacer una resistencia por secesión o al menos así lo entiendo cuando en las entrevistas no me hablan de la ciudad en términos positivos y prefieren hablarme de sus prácticas cotidianas, de sus emociones en los conciertos organizados fuera del circuito tradicional. Es esta segunda, como la define Crossa (Crossa, 2018), en la resistencia por medio de las prácticas cotidianas, en esta forma «atómica, silenciosa y ordinaria» de resistir, donde encuentro la potencia de los lugares y territorios por venir. Donde percibo una crítica más clara a las desigualdades urbanas reproducidas y ampliadas por muchas de las intervenciones urbanas recientes. También es en esta donde percibo una mayor sensibilidad hacia las expresiones culturales populares. Igualmente, es aquí donde es mucho más visceral la crítica hacia las jerarquías. Es un segmento que no está cómodo con que el jazz se haya convertido en una «categoría densa» y clasista, tampoco está interesada en reproducir los ídolos y los lugares sacros del jazz. Ni de ser parte de las tendencias comerciales que mercantilizan la nostalgia y la hacen exclusiva de un grupo de elite económica —como la que se da en los *speak easy* de la Juárez o del centro donde desde la entrada ya hay un grupo seguridad vigilando que accedan solo los cuerpos que puedan pagar ese estatus—.

En este segmento es donde encontré más ideas para repensar la política publica. En sus conciertos itinerantes y en su deseo de abrir lugares intermitentes en cualquier territorio. En sus conciertos post-etiquetas que consistían en rondines por cafés, salas y restaurantes abriendo el escenario a noches de free jazz, noise y música tropical. En el *jam de morras* que me recuerda a la *Grrr riots* (Koch, 2006) abriendo lugares seguros para mujeres, documentando las desigualdades, funcionando como un punto de encuentro entre artistas que no se encuentran reconocidas en la masculinidad de la escena. En conciertos organizados en casas, estacionamientos olvidados, en marchas, en Okupas, en cafés, en taquerías, en restaurantes, donde se va haciendo una historia de resistencia silenciosa que abre la potencia de una comunidad menos jerárquica y violenta. Probablemente no se puede salvar a la Ciudad de México, pero ahí es donde empieza una forma diferente, aquí y ahora, de un hacer distinto.

## Conclusiones

Cuando empecé este trabajo en 2019, mi tentativa era elaborar una tesis dentro del campo semántico de los estudios de gentrificación. Partí de querer estudiar al «embellecimiento» y modernización de las ciudades a la luz de una escena cultural. Sin embargo, conforme avancé en el proceso de la investigación mis intenciones iniciales se reformularon a un campo distinto: aquel de las prácticas cotidianas en un circuito cultural en las cuales podemos trazar un hilo asociativo entre los procesos de producción del espacio y los procesos de producción cultural. Esto desembocó en una tesis muy ambiciosa puesto que quería tratar además de los procesos de embellecimiento y renovación urbana todo un fragmento de la historia urbana de la Ciudad de México.

El resultado fue una tesis en cuatro grandes partes.

La primera es la introducción. En ella hago explícito la literatura con la que estoy buscando dialogar y la metodología que seguí. En cuanto a la literatura, expongo las líneas a las que creo estar contribuyendo con un caso de estudio más. Estas son la literatura sobre los imaginarios urbanos, los que, por cierto, se convierten en los conceptos clave sobre los cuales voy tejiendo los argumentos en el resto de la tesis. Esto es así porque me permiten establecer un vínculo entre los procesos subjetivos/simbólicos con los objetivos/materiales toda vez que establezco que estos imaginarios que se nutren de cuestiones cognitivas como emotivas, políticas y prácticas funcionan como una suerte de brújula de las personas: los imaginarios son las ideas sobre las que las personas deciden morada, rutas, diversiones, etcétera. Para mostrar la heterogeneidad fue particularmente útil contar con un concepto como el de los imaginarios ya que podía hablar de barreras reales como cuestiones simbólicas como los clichés, las distintas formas de violencia simbólica, emociones y cuestiones afectivas.

También en la introducción adelanto que el universo que estudio está contenido en mayor medida en la agenda de investigación de las clases medias. Especialmente a la emergencia de estudios desde la década de 1990 abocados al estudio de segmentos ascendentes, con consumos cosmopolitas y nuevos modos de vida alternativos.

Las otras líneas con las que dialogo son en particular cuatro: los estudios sobre intercambios culturales, reavivados en la década de 1990 por teóricos postcoloniales contra la tesis de convergencia cultural; los estudios sobre la disputa simbólica y material por el espacio, en particular aquella desarrollada en la línea de investigación de los imaginarios urbanos; la tercera es en torno a los procesos de modernización administrativa y su repercusión en la vitalidad o muerte de un circuito cultural y finalmente esta la propia agenda de investigación de los estudios del jazz.

En cuanto a la metodología en la introducción explícito fundamentalmente tres cosas: cuál es el «modelo» de análisis que implementé, en este caso uso lo que aprendí del trabajo de Lanzagorta —fig. 1— que es una estrategia de estudiar el espacio y los procesos subjetivos a la luz de la triada sociabilidad-territorio-biografía la cual me hizo buscar en la literatura, en los registros y en mis entrevistas cuestiones específicas como la afección por los lugares, por los barrios, por los participantes de la escena, etc., sobre las cuales articular este vínculo entre lo material y lo simbólico; la segunda cuestión que explícito ahí es el origen mixto de mis datos porque combino fuentes estatales con fuentes no gubernamentales

que provienen de registros que hacen las personas que tienen algún vínculo con la escena; finalmente habló sobre las características socioeconómicas y culturales de los que hacen la escena, en particular de a quienes entreviste, cómo lo hice y qué estrategia seguí.

El primer capítulo es histórico. Está ordenado bajo un criterio cronológico. La función de este capítulo más que hacer una cronología es que se buscaba ir articulando una suerte de relato urbano del jazz que diera atisbos de cómo en estos 100 años de existencia del jazz en la Ciudad de México se ha ido transformando a la par que la ciudad. Por ello empieza con una descripción del momento cultural y político del jazz en los años veinte. Luego analizo a grandes rasgos el proceso de regulación del jazz y la vida nocturna en la Ciudad de México y finalmente muestro lo que creo es el estadio actual: la intelectualización del jazz que coincide con el surgimiento de la clase a la que se dirige y con tipo de urbanismo que le permitió por fin tener una cierta regularidad espacial.

El segundo capítulo está concentrado en describir la heterogeneidad de la escena del jazz. En el describo lo que creo es el imaginario dominante del jazz el cual lo vínculo con una aspiración cosmopolita pero conservadora. Luego pasé a describir las líneas de fuga a este imaginario en resistencia y empiezo a analizar lo que identifiqué como «lugares en resistencia» y festivales autogestivos. Finalmente describo como en la perspectiva de los músicos la cuestión es un tanto más híbrida. Aunque al final, a la luz del trabajo de Havas, planteó dos usos casi arquetípicos del jazz, unos como idealistas y otros como espontáneos, para mostrar el espectro ideológico en el que juegan y negocian los músicos de la escena del jazz en México

El tercer y último capítulo habló sobre lugares, territorios y regulación del jazz. Primero planteó la casi ausencia de este problema en los estudios del jazz, la que sostengo se debe a la propia historia del jazz dentro de la academia: había que mostrar que el jazz era una música seria y entonces buena parte del análisis se volcó a la elaboración de discursos con sesgos modernistas donde las situaciones locales poco o nada importaban, mucho menos si era fuera de Estados Unidos. Luego hablo sobre los lugares. Aquí identifiqué dos posturas antitéticas: una, de los músicos más jóvenes, o los más espontáneos, o los más marginales, que se intentan liberar del espacio frente a las del segmento más conservador que se siente cómodo con la sacralización de los lugares. Sostengo que esto es una cuestión no solo estética sino asociada al poder: liberarse del espacio es liberarse del poder de quien los posee. Aunque esto sin duda plantea problemáticas respecto a los «lugares que resisten»: liberarse y desvincularse son fenómenos fácilmente aprovechados por el momento neoliberal.

Después de ello exploro la cuestión de la territorialidad la cual se asoció de formas diversas con la literatura sobre gentrificación. Los músicos que entrevisté y los documentos que leí tienen de forma sistemática guiños con estos fenómenos de transformación territorial, de cambios en los perfiles poblacionales, etcétera. En particular, varios músicos eran conscientes de su papel dentro de los procesos de cambio urbano. Un concepto sobre el cual discurro es el de «resistencia» que visto a la luz y en la escala de los actores desemboca en perspectivas que están en tensión o en proyectos que se contradicen que vistos desde fuera parecían complementarios.

Finalmente, a partir de una viñeta sobre un bar clandestino exploro la discrecionalidad de los poderes de regulación del estado y en general de la sociedad civil. Este ejemplo me sirve para plantear que

algunos mecanismos de regulación se aplican en buena medida por criterios que no son técnicos ni que corresponden a alguna lógica preventiva del riesgo, sino que son usados para desactivar lugares y comunidades que son incómodas. El ejemplo del bar me sirve para traer las discusiones que surgieron en las entrevistas sobre la ambigüedad, contingencia y fragmentación de los actores públicos en su relación con los circuitos culturales. Una relación que para varios de la escena es ya hasta cierto punto irrelevante por su histórica ausencia.

De esta manera, el conjunto de capítulos que ahora presento fue mi tentativa de estudiar la relación entre un circuito cultural y la producción del espacio. Por ello quise elaborar un relato diacrónico en que se viera cómo una expresión artística va modificándose en direcciones que convergen con las transformaciones urbanas, luego quise mostrar como la ciudad es una suerte superposición de planos de significados y, finalmente, la cuestión de cómo se usan los lugares, los territorios y como se intenta conducir un circuito cultural.

Termino este escrito en un momento crítico. La pandemia está suscitando muchos cambios de los que no me pude hacer cargo y que aún no sabemos cuáles van a permanecer. Recuerdo que cuando empezaron las restricciones pensé que me alcanzaría el tiempo para escribir de la situación en la pandemia como la novedosa restricción de decibeles en los restaurantes que por un momento dotó de un toque espectral a la asistencia a restaurantes sin música (ni gente).

Hay signos que preocupan y otros que alientan.

Los signos que preocupan tienen que ver con nuevas formas de control y de exclusión como son algunas medidas que en razón de una cuestión sanitaria aumentan la distancia social que ya era grande o que incorporan nuevas barreras como las que se relacionan con los sistemas de reservación, con el aumento de los costos o de los requerimientos para los lugares. Igualmente está el miedo al otro que se exagera con el peligro de virus y ahora nos mantiene con el temor del encuentro, más cuando se trata de cuerpos que desde antes eran excluidos.

Los signos que alientan tienen que ver con las herramientas que se desarrollaron a raíz de la crisis y de los semáforos epidemiológicos. La pulsión que llevó a no pocos músicos a compartir sus composiciones, sus presentaciones y sus experiencias. También está la cuestión emocional que suscitó muchas muestras de empatía y solidaridad. Igualmente, la cuestión del trabajo remoto que liberó horas de transporte a los trabajadores o la relajación en las medidas de regulación que democratizaron, al menos un poco, el uso de las banquetas (más allá del corredor roma-condesa) a un espectro más amplio de negocios, incluso a los más pequeños que antes solo podían ofrecer comida para llevar. Y sobre todo la cuestión de las personas que vieron en los espacios residuales, aun no colonizados por las inmobiliarias, posibilidades para nuevos lugares de encuentro.

Queda por ver que se queda si no es que nos quedamos permanentemente en este estado de excepción que vuelve la asistencia a un concierto un deporte extremo.





## Anexos

### Anexo 1. Construcción de la base de datos del jazz

El primer paso fue extraer los conciertos de <http://www.contratiempojazz.net/> como de su página de Facebook: <https://www.facebook.com/contratiempo.jazz/>, se extrajo el número necesario de observaciones para contar con registros para todos los meses.

Se ordenó por día en Excel y se agregó una columna con la fecha. La base que resultó tenía la siguiente forma:

| día | mes | año  | evento                                                                                     |
|-----|-----|------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| 31  | 10  | 2018 | Ingrid Beaujean presenta su Disco Días Lentos: Museo Tamayo, 20:00 hrs. Cover \$250.00.    |
| 31  | 10  | 2018 | Cienfuegos Quinteto: Terraza del Centro Cultural de España en México, 21:00 hrs. No Cover. |
| 31  | 10  | 2018 | Andah Feautiring Sr. Swing: Zinco Jazz Club, 21:00 hrs. Cover \$100.00.                    |

Se notó que había una estructura en los registros de la siguiente forma:

[grupo] «:» [lugar] «;» [hora] «hrs. Cover» «\$» [precio]

De ahí se hizo un documento en formato csv para leerlo posteriormente en el software de R (., 2015) En R se hizo uso de la paquetería «stringr» (Wickham, 2019) para separar los campos.

Después, fue exportada en csv y quedó una base de la siguiente forma:

| día | mes | año  | hora  | precio | lugar                                                                  |
|-----|-----|------|-------|--------|------------------------------------------------------------------------|
| 26  | 1   | 2019 | 21:00 | 50     | (Roma Norte) Contactar a Xiomara Méndez para la dirección              |
| 23  | 11  | 2018 | 21:00 | 50     | (Roma Norte) Contactar a Xiomara Méndez por Facebook para la dirección |
| 7   | 12  | 2018 | 21:00 | 50     | (Roma Norte) Contactar a Xiomara Méndez por Facebook para la dirección |

Lo siguiente fue agregar manualmente campos para su geolocalización. Y, dado que es una base que se está explorando, lo primero que surgió fue agregar el código postal y el tipo de lugar que se eligieron arbitrariamente a partir del análisis de las páginas web de los lugares. La categorización resultante fue restaurante, café, bar, sala de conciertos, espacio público, espacio cultural, franquicia; sin embargo, cabe aclarar que esta solo es preliminar dado que al final en el análisis se vio que era insuficiente. De cualquier forma, lo que quedó de este ejercicio fue una base así a la que después se le agregaron las coordenadas para cada lugar diferente.

| día | mes | año  | hora  | precio | lugar                             | codigo_postal | tipo_de_lugar      |
|-----|-----|------|-------|--------|-----------------------------------|---------------|--------------------|
| 20  | 1   | 2019 | 12:00 | NA     | 16 de Septiembre Centro Histórico | 6000          | Espacio público    |
| 30  | 1   | 2019 | 16:30 | NA     | 16 de Septiembre Centro Histórico | 6000          | Espacio público    |
| 14  | 12  | 2018 | 21:00 | 100    | 316 Centro                        | 6090          | Sala de conciertos |

Finalmente, esta base fue con la que se trabajó haciendo uso de otros software como Stata (StataCorp., 2015), Python (Virtanen, 2019), y QGIS (Team., n.d.)

## References

- ., R. T. (2015). Rstudio: Integrated development for r. rstudio. inc.
- Acuña, C. (2020). Rueda de prensa. ciudad de méxico. recuperado el 03 de 2021, de. <https://www.facebook.com/FreePeopleMedia/videos/1394694700921994>
- Alicia, I. (2017). 21 años de ruido y resistencia: Una charla con ignacio pineda del multiforo alicia. (y. hernández, entrevistador) recuperado el 27 de 11 de 2020, de. [https://www.vice.com/es/article/mbjw7p/21-anos-de-ruido-y-resistencia-una-charla-con-ignacio-pineda-del-multiforo-alicia?fbclid=IwAR1XD1lHEgnBb1dCx9rk\\_H8GEzh4QhBwiK3XBv8PlotliZcxuR480\\_D5-c](https://www.vice.com/es/article/mbjw7p/21-anos-de-ruido-y-resistencia-una-charla-con-ignacio-pineda-del-multiforo-alicia?fbclid=IwAR1XD1lHEgnBb1dCx9rk_H8GEzh4QhBwiK3XBv8PlotliZcxuR480_D5-c)
- Alonso-Minutti, A., Herrera, E., & Madrid, A. (2018). The practices of experimentalism in latin@ and latin american music. an introduction. en a. alonso-minutti, e. herrera, & a. madrid, *experimentalisms in practice. music perspectives from latin america*. new york: Oxford university press.
- Amador, Y. (2018). ¡la orquesta de las estrellas! relatos e historias(115). 03 de 2018.
- Andrade, G. (2018). "para mí el free jazz y el punk son lo mismo". vice. (j. ibarra, entrevistador) obtenido de. [https://www.vice.com/es\\_latam/article/3kydvv/para-mi-el-free-jazz-y-el-punk-son-lo-mismo-una-charla-con-gibran-andrade-androide](https://www.vice.com/es_latam/article/3kydvv/para-mi-el-free-jazz-y-el-punk-son-lo-mismo-una-charla-con-gibran-andrade-androide)
- Appadurai, A. (1996). Modernidad desbordada. dimensiones culturales de la globalización. montevideo, uruguay: Fondo de cultura económica. [2001].
- Argüello, P. I. (2018). Epicentros de revitalización en el centro histórico de la ciudad de méxico. gentrificación, apropiaciones y conflictos en torno al trabajo de músicos callejeros . revista latinoamericana de antroología del trabajo, 2-28.
- Arteaga, N. (2017). Seguridad y vigilancia de la ciudad de méxico: Un complicado trayecto. anuario latinoamericano de ciencias políticas y relaciones internacionales, 119-135.
- Arvidsson, A. (2014). Introduction. en a. arvidsson, *jazz, gender, authenticity*. 10th nordic jazz research conference.
- Atkins, T. (2003). Toward a global history of jazz. en t. atkins, *jazz planet*. university press of missisipi.
- Atkinson, W. (2011). The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, bourdieu buttressed. *poetics*, 39, 169–186.
- Aymes, R. (1999). Jazz development in mexico. a history of effort and perseverance against all predictions. *international jazz archives*, ii(2).1999-2000.
- Baker, A. (2019). *The great music city: Exploring music, space and identity* . caulfield east, vic, australia: Palgrave macmillan.
- Baptista, C. (1998). Agustín lara y el discurso amoroso latinoamericano. revista andina de letras, 19-28.
- Barzel, T. (2018). "we began from silence": Toward a genealogy of free improvisation in mexico city: Atrás del cosmos at teatro el galeón, 1975– 1977. en a. alonso-minutti, e. herrera, & a. madrid, *experimentalisms in practice. music perspectives from latin america* (págs. 189-226). nueva york: Oxford university press.
- Becerril, J. (2018). Vivir en un barrio neoliberal revalorización excluyente, fantasmagoría y esterilización de la resistencia en la colonia Juárez. ciudad de méxico: El colegio de méxico. tesis para obtener el grado de licenciado.
- Becker, A., & Müller, M. (2013). The securitization of urban space and the “rescue” of downtown mexico city. *latin american perspectives*, 77-94.

- Becker, H. (2009). *Outsider: Hacia una sociología de la desviación*. ciudad de México: Siglo xxi editores.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. buenos aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2013). *París, capital del siglo xix (extracto)*. bifurcaciones: Revista de estudios culturales urbanos(13).[1934].
- Bringas, G. (2021). *Aberrantes, los lugares comunes con los que se liga al jazz: Bringas* . (h. muleiro, entrevistador) 04 de 11 de 2021.
- Caldeira, T. (1996). *Building up walls: The new pattern*. international social science journal.
- Canclini, N. (2003). *Antropología y estudios culturales: Una agenda de fin de siglo*. en j. m. valenzuela, los estudios culturales en México (págs. 34-55). ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Canclini, N. (2008). *Improvising globalization*. en a. huyssen, other cities, other worlds. urban imaginaries in a globalizing age (págs. 78-95). durham y londres: Duke university press.
- Canclini García, N. (2000). *La globalización: ¿productora de culturas híbridas?* actas del iii congreso latinoamericano de la asociación internacional para el estudio de la música popular . bogotá, colombia: Iaspm-al.
- Casasola. (1928). *Banda de jazz integrada por presos de la cárcel de belén*. fototeca nacional, ciudad de México.
- Castillo, H. (2011). "juventud, música y política". circo volador: Reconstruyendo el tejido social urbano mediante la música en la ciudad de México. arbor ciencia, pensamiento y cultu, 917-929.
- Célérier, G. (1996a). *El café jazzorca*. jazzmex.
- Célérier, G. (1996b). *El jazz mexicano: Ese desconocido*. jazzmex.
- Célérier, G. (2003). *El jazz mexicano a vuelo de pájaro*. heterofonía, 161-169.
- Cervantes, G. A. (2020). *Trabajo, tiempo libre y movilidad cotidiana, en México, 2014*. revista cife: Lecturas en economía social, 22(36), 155-181.
- Ciocca, S. (2017). *How does spotify know you well?* medium.
- Cisneros, J. L. (2008). *La geografía del miedo en la ciudad de México; el caso de dos colonias de la delegación cuauhtémoc*. el cotidiano.
- Claval. (2012). *Mitos e imaginarios en geografía*. en a. lindón, & d. hiernaux, geografías de lo imaginario (págs. 29-47). ciudad de México: Anthropolos.
- Collado, M. (2006). *Historia de la vida cotidiana en México. siglo xx. campo y ciudad*. en a. reyes, el espejo de la élite social (1920-1940) (págs. 89-126). ciudad de México: El colegio de México.
- Contreras, A. (2020). «ganó la gentrificación», el café trevi se va. pie de página.
- Cosse, I. (2014). *Las clases medias en la historia reciente latinoamericana*. contemporanea, 5.
- Crossa, V. (2013). *Defendiendo los espacios públicos del centro histórico de coyoacán*. alteridades, 23(46).
- Crossa, V. (2018). *Luchando por un espacio en la ciudad de México*. ciudad de México: El colegio de México.
- Cuevas, J. (2019). *Los bailes indecentes de los años veinte*. el universal. 29 de 05 de 2019.
- Dalsgaard, S. (2016). *The ethnographic use of facebook in everyday life*. involving anthropology, 26, 96-114.
- Dávila, A. (2012). *Culture works: Space, value, and mobility across the neoliberal americas*. nueva york: Nyu university press.

- Dávila, A. (2018). El mall. políticas de espacio y clase social en los centros comerciales latinoamericanos. bogotá: Universidad de los andes.
- Davis, D. E. (2007). El factor giuliani: Delincuencia, la "cero tolerancia" en el trabajo policiaco y la transformación de la esfera pública en el centro de la ciudad de méxico. estudios sociológicos, 639-681.
- De Jong, F. (2014). La música que marca la pauta de la economía urbana. forbes. 02 de 10 de 2014.
- De Jong, F. (2016). 70. festival operativo reloj chino ii. toper para llevar. (r. paax, entrevistador).
- del Festival Internacional de jazz de polanco, T. (2021). [película]. ¡algunas cosas hablan por si mismas! recuperado el 04 de 2021, de. <https://www.facebook.com/festivaldejazzenpolanco/posts/264194345161478>
- Delgadillo, V. (2016). Ciudad de méxico, quince años de desarrollo urbano intensivo: La gentrificación percibida. invi, 101-129.
- Delgado, M. (1965). . el señor doctor [película]. recuperado el 11 de 2021, de. <https://www.youtube.com/watch?v=khqKroNkT2c>
- de morras., J. (2021). Festival #8m de poesía y música por nuestra libertad. ciudad de méxico, méxico. obtenido de 07 de 03 de 2021. <https://www.facebook.com/JamdeMorrasOficial/photos/a.100114628307781/251389733180269/>
- Derbez, A. (2012). El jazz en méxico. datos para esta historia. ciudad de méxico: Fondo de cultura económica.
- de Turismo de la CDMX., S. (2013). Guía esencial de la ciudad de méxico. ciudad de méxico: Gobierno de la ciudad de méxico.
- DeVeaux, S. (1991). Constructing the jazz tradition: Jazz historiography. black american literature forum,, 25(3), 525-560.
- Díaz, J. (2014). La gentrification négociée. anciennes frontières et nouveaux fronts dans le centre historique de mexico. toulouse: Université toulouse jean jaurès.
- Díaz, J. (2015). Gentrificación por la red: Nuevos actores de clase en el centro histórico de la ciudad de méxico. en v. delgadillo, i. díaz, & l. salinas, perspectivas del estudio de la gentrificación en méxico y américa latina (págs. 303-322). ciudad de méxico: Unam.
- Douglas, M. (1973). Pureza y peligro. un análisis de los conceptos de contaminación y tabú. madrid, españa: Siglo xxi editores.
- Drewett, M. (2019). Music and fear in night-time apartheid. en g. stahl, & g. bottà, nocturnes. popular music and the night. cham, switzerland: Palgrave macmillan.
- Duhau, E., & Giglia, A. (2016). Metrópoli, espacio público y consumo. ciudad de méxico: Fondo de cultura económica.
- Ebrad, M. (2011). Prólogo. en e. zapata, ciudad de méxico. ciudad global. acciones locales, compromiso internacional. ciudad de méxico: Oordinación general de relaciones internacionales de la jefatura de gobierno del distrito federal .
- Edwards, P. (2007). Gigs – jazz and the cabaret laws in new york city by paul chevigny. entertainment and sports law journal, 4(3).
- Ejea, T. (2009). La liberalización de la política cultural en méxico: El caso del fomento a la creación artística. sociológica.

- Faulkner, R., & Becker, H. (2015). *El jazz en acción. la dinámica de los músicos sobre el escenario*. buenos aires, argentina: Siglo veintiuno editores.
- financiero., E. (2015). *Cocteles y jazz en lo clandestino*. el financiero. 19 de 02 de 2015.
- Florida, R. (2009). *Las ciudades creativas. por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*. paidós.
- Florida, R., & Mellander, C. (2010). *There goes the metro: How and why bohemians, artists and gays affect regional housing values*. journal of economic geography.
- Fork, A. H. (2014). *Entrevista a arthur henry fork*. (j. l. bobadilla, entrevistador).
- Foucault, M. (2019). *Las hétérotopies*. en d. defert (ed.), *le corps utopique - les hétérotopies*. paris: Lignes.
- Franco, S. (2017). *Zinco jazz club, los bajos fondos del centro*. cultura a la carta t7e1. (f. bulgarín, entrevistador) recuperado el 04 de 2021, de. [https://www.youtube.com/watch?v=SfmWFr\\_FCGs](https://www.youtube.com/watch?v=SfmWFr_FCGs)
- Galindo, J. (2017). *El jazz en la ciudad de méxico. apuntes desde la ingeniería social*. ciudad de méxico: Los hemisferios.
- Gans, H. (1962). *Urban vitality and the fallacy of physical determinism*. en h. gans, *people and plans: Essays on urban problems and solutions* (págs. 25-33). new york: Basic books.
- García, D. R. (2014). E. (2014 [1984]). *guía incompleta del jazz*. ciudad de méxico: Penguin random house.
- García, R. (2007). *El jazz y el estridentismo*. ciudad de méxico: Uam. tesis para obtener el grado de licenciado.
- García, S., Garguin, E., & Visacovsky, S. (2021). *Dossier. latinoamérica y sus clases medias*. nuevas. obtenido de. <https://historiapolitica.com/dossiers/dossier-latinoamerica-y-sus-clases-medias-nuevas-perspectivas/>
- García Canclini, N. (2007). *¿qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?* 89-99. (a. lindón, entrevistador) ciudad de méxico: Eure. 23 de 02 de 2007.
- Garza, G. (2020). *Dinámica y configuración macroeconómica de la ciudad de méxico, 1960-2013*. ciudad de méxico: Comisión económica para américa latina y el caribe (cepal).
- Gatopardo. (2017). *Un viaje de ecos subterráneos al zinco jazz club*. el gatopardo. 07 de 09 de 2017.
- Geertz, C. (1983). *El arte como sistema cultural*. en c. geertz, *el conocimiento local* (págs. 117-146). barcelona: Paidós.
- Giglia, A. (2017). *Renovación urbana, modos de habitar y desigualdad en la ciudad de méxico*. ciudad de méxico: Uam.
- Gorelik, A. (2002). *Ciudad*. en c. altamirano, *términos críticos de sociología de la cultura* (págs. 10-21). buenos aires: Paidós.
- Graham, S. (2013). *Foucault's boomerang: The new military urbanism*. opendemocracy. obtenido de. <https://www.opendemocracy.net/en/opensecurity/foucaults-boomerang-new-military-urbanism/>
- Greeley, R., García Canclini, N., & Nivón Bolán, E. (2018). *Ciudades: De la convivencia a la supervivencia*. en r. greeley, *la interculturalidad y sus imaginarios: Conversaciones con néstor garcía canclini* (págs. 180-215). santiago, chile: Editorial palinodia para chile .

- Grodach, C., Foster, N., & Murdoch, J. (2018). Gentrification, displacement and the arts: Untangling the relationship between arts industries and place change. *urban studies*.
- Hae, L. (2012). The gentrification of nightlife. regulating spaces of social dancing in new york. nueva york, eua: Taylor & francis.
- Havas, A. (2020). The logic of distinctions in the hungarian jazz field: A case study. *popular music*, 39(3-4), 619-635.
- Hayden, T. B. (2018). Disambiguating legalities: Street vending, law, and boundary-work in mexico . the anthropology of work and labour .
- Hernández Bravo, R. (2020). El jazz en méxico a mediados del siglo xx. *revista musical chilena*, 74(233).
- Hernández Cordero, A. (2016). Gentrificación: Orígenes y perspectivas. *cardinalis*.
- Hernández Cordero, A. (2021). Santa maría la ribera, santa maría la ratera y santa mari la juarica. momentos de un barrio en proceso de gentrificación. *revista de el colegio de san luis*, 5-33.
- Herzog, L. (1995). Urban leviathan: Mexico city in the twentieth century by ciane davis. *urban studies*, 1389-1392.
- Hiernaux, D. (2006). De flâneur a consumidor hacia una fisonomía del transeúnte en las ciudades contemporáneas . en p. ramírez, & m. aguilar, pensar y habitar la ciudad : Afectividad, memoria y significado (págs. 145-156). ciudad de méxico: Anthropos.
- Hiernaux, D. (2007). Los imaginarios urbanos: De la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *eure*, 17-30.
- Huyssen, A. (2008). Introduction. world cultures, world cities. urban imaginaries in a globalizing age. en a. huyssen, other cities, other worlds. duke university press.
- Infanzón, H. (2021). Conversatorio "la escena del jazz en méxico". (r. cruz l., entrevistador) recuperado el 03 de 2021. <https://www.facebook.com/centroculturalfuturama/videos/172099321131080/>
- Janoschka, M., Sequera, J., & Salinas, L. (2014). Gentrificación en españa y américa latina. un diálogo crítico. *geografía norte grande*.
- Johnson, B. (2019). Diasporic jazz. en n. gebhart, n. rustin-paschal, & t. whiton, the routledge companion to jazz studies. routledge.
- Jones, L. (2016). Black music. free jazz y conciencia negra 1959-1967. buenos aires: Caja negra.
- Kern, L. (2012). Connecting embodiment, emotion and gentrification: An exploration through the practice of yoga in toronto. *Emotion, Space and Society*, 5, 27-35.
- Kessler, G. (2009). El sentimiento de inseguridad. sociología del temor. buenos aires: Siglo xxi.
- Km.cero. (2013). ¡suena! km.cero.
- Koch, K. (2006). (dirección). don't need you: The herstory of riot grrrl [película].
- L., H. R., & J. (2015). Uk rave culture and the thatcherite hegemony, 1988-94. *cultural history*, 4(2), 162-186.
- La Rocca, F. (2017). A theoretical approach to the flâneur and the sensitive perception of the metropolis. *sociétés*(135), 9-17.
- Langegger, S. (2016). Right-of-way gentrification: Conflict, commodification and cosmopolitanism. *urban studies*.

- Lanzagorta, J. I. (2018). La zona rosa: Un estudio socioespacial sobre género, sexualidad, sociabilidad e imaginario urbano en la ciudad de México. ciudad de México: El colegio de México. trabajo de tesis doctoral.
- Lanzagorta, J. I. (2020). La conquista de la glorieta de insurgentes de la ciudad de México: Lo abyecto en los procesos de gentrificación. *mexican studies/estudios mexicanos*, 36(1-2), 192-215.
- Laver, M. (2020). Dinner jazz: Consumption, improvisation, and the politics of listening. *jazz perspectives*, 1-20.
- Lazarín, F. (2014). José vasconcelos. apóstol de la educación. tiempo laberinto.
- Leal, A. (2007). Peligro, proximidad y diferencia: Negociar fronteras en el centro histórico de la ciudad de México. *alteridades*, 17(34).
- Leal, A. (2016). La ciudadanía neoliberal y la racialización de los sectores populares en la renovación urbana de la ciudad de México. *revista colombiana de antropología*, 52(1), 223-244.
- Leal Martínez, A. (2011). "for the enjoyment of all:" cosmopolitan aspirations, urban encounters and class boundaries in Mexico City. *columbian university* [tesis doctoral].
- Leeuwen, B. (2019). If we are flâneurs, can we be cosmopolitans? *urban studies*, 56(2), 301-316.
- Lefebvre, H. (1991). The production of space. oxford: Blackwell.
- Lindner, C., & Meissner, M. (2019). Introduction: Urban imaginaries in theory and practice. en c. lindner, & m. meissner, *the routledge companion to urban imaginaries* (págs. 1-22). new york: Routledge.
- Lindón, A. (2007). La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos. *eure*, 33(99), 7-16.
- Lindón, A. (2008). El imaginario suburbano: Los sueños diurnos y la reproducción socioespacial de la ciudad. *iztapalapa*, 64-65(1-2), 39-62.
- Lindón, A., & Hiernaux, D. (2008). Los imaginarios urbanos de la dominación y la resistencia. *revista de ciencias sociales y humanidades*, 64-65(1-2), 1-5.
- Lindón, A., Hiernaux, D., & Aguilar, M. (2006). Lugares e imaginarios en la metrópolis. ciudad de México: *Anthropos*.
- Local.mx. (2019). Café trevi en el centro: El único lugar que se ve bien en San Valentín. *local.mx*. 12 de 02 de 2019.
- Magaña, M. R. (2020). Cartographies of youth resistance. hip hop, punk and urban autonomy in México. oakland, california: University of California Press.
- Mantecón, A. (2016). Un siglo de ir al cine: Urbanidad y diferenciación social en la ciudad de México. *ponto urbe*, 1-15.
- Mayer, O. (1941). Panorama de la música mexicana. desde la independencia hasta la actualidad. ciudad de México: El colegio de México.
- McLean, H. (2018). Regulating and resisting queer creativity: Community-engaged arts practice in the neoliberal city. *urban studies*.
- Medina, C. (2010). El club de medianoche Waikiki: Un cabaret de "época" en la ciudad de México, 1935-1954. ciudad de México: Unam. tesis para obtener grado de maestría.
- Meneses, R. (2011). Legalidades públicas. ciudad de México: Cide.
- Mercado-Celis, A. (2016). Districts and networks in the digital generation music scene in Mexico City. *area development and policy*.



- Montejano, J., Caudillo, C., & Silván, J. (2015). Contesting mexico city's alleged polycentric condition through a centrality-mixed land-use composite index. *urban studies*, 1-17.
- Moreno-Brid, J. C., Pérez Caldentey, E., & Ruiz Nápoles, P. (2004). El consenso de washington: Aciertos, yerros y omisiones. *perfiles latinoamericanos*, 12(25), 149-168.
- Nicholson, S. (2014). *Jazz and culture in a global age*. new england: Northeastern university press.
- Nofre, J., & Malet, D. (2019). Pubcrawling lisbon: Nocturnal geoethnographies of bairro alto. en g. stahl, & g. bottà, *nocturnes. popular music and the night* (págs. 49-62). cham, switzerland: Palgrave macmillan.
- Ortiz, R. (2002). Imperialismo cultural. en c. altamirano, *términos críticos de sociología de la cultura* (págs. 140-146). buenos aires: Paidós.
- Peck, J. (2020). Culture club: Creative cities, fast policy and the new symbolic order. en a. de dios, & l. kong, *handbook on the geographies of creativity*. edward elgar.
- Pérez Caldentey, E. (2015). Ciclos de auge y colapso, dominancia monetaria y la subordinación de la política fiscal en américa latina. en j. m. calderón rodríguez, & a. vadillo bello, *fiscalidad y democracia en méxico*. ciudad de méxico: Unam.
- Philip, A. (1972). "civilización técnica y crisis política" en touraine, alain; fourastié, jean et al. *civilización técnica y sociedad de masas*. buenos aires: Rodolfo alonso, pp. 59-73.
- Phipps, B. (2021). Jazz and cosmopolitan practice. the case of lloyd swanton . *jazz research journal*.
- Picaud, M. (2016). 'we try to have the best': How nationality, race and gender structure artists' circulations in the paris jazz scene. *jazz research journal*, 10(1-2).
- Picaud, M. (2019). Putting paris and berlin on show: Nightlife in the struggles to define cities' international position. en g. bottà, & g. stahl, *nocturnes: Popular music and the night* (págs. 35-48). cham, suiza: Palgrave macmillan.
- Pickering, H., & Rice, T. (2017). Noise as "sound out of place": Investigating the links between mary douglas' work on dirt and sound studies research. *journal of sonic studies*.
- Piedade, A. (2003). Brazilian jazz and friction of musicalities. en e. taylor, *jazz planet*.
- Pineda, I. (2021). Cierra el multiforo alicia; las autoridades culturales jamás nos voltearon a ver . (l. hernández, entrevistador) 27 de 11 de 2021.
- Porcel Arraut, A. (2019). *La ciudad interior : Verticalidad, acidez y espacios fronterizos desde xoco*. ciudad de méxico: El colegio de méxico. tesis de licenciatura.
- Pozas, R. (2018). Los años sesenta en méxico: La gestación del movimiento social de 1968. *revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 111-132.
- PPS. (2018). *Placemaking. what if we built our cities around places?* new york: Project for public spaces.
- Pradilla, E. (2011). Los centros históricos en las metrópolis de hoy. *espaciotemporalidad y prácticas sociales en los centros históricos mexicanos* (págs. 27-34). querétaro: Universitaria.
- Prior, N. (2013). Bourdieu and the sociology of music consumption: A critical assessment of recent developments. *sociology compass*, 7(3), 181-193.
- Raine, S. (2019). "in the pitch black dark": Searching for a "proper allnighter" in the current northern soul scene. en g. stahl, & g. bottà, *nocturnes: Popular music and the night* (págs. 21-34). cham, suiza: Palgrave macmillan.
- Rocha, I. (2011). *Arqueología de la música experimental en méxico*. pauta.

- Ros, J. (2013). Algunas tesis equivocadas sobre el estancamiento económico de México. ciudad de México: Colmex.
- Rosaldo, R. (2000). Cultura y verdad. la reconstrucción del análisis social. quito-ecuador.
- Samaniego, N. (2014). La participación del trabajo en el ingreso nacional: El regreso a un tema olvidado. Santiago de Chile: Cepal.
- Sánchez Picasso, R. (2019). La educación del jazz en México: Antecedentes, actualidad, retos y visión. *interconectando saberes*, 11-24.
- Sandoval-Aragón, S. (2020). La evolución de los gustos: El consumo del café y el vino como incipiente marca de distinción social. *estudios sociales. revista de alimentación contemporánea y desarrollo regional*, 30(56).
- Scott, J. (1998). *Seeing like a state. how certain schemes to improve the human condition have failed*. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- Senties, K. (2013). Todo listo para la 2ª edición del festival de jazz de Polanco. *saborearte*. 04 de 11 de 2013.
- Sevilla, A. (1996). Aquí se siente uno como en su casa: Los salones de baile popular de la ciudad de México. *alteridades*, 33-41.
- Sevilla, A. (2005). Bailes urbanos. en A. García, *Música y danzas urbanas* (págs. 171-194). Guadalajara: Secretaría de Cultura.
- Sierra, A. (2014). Tiene el df favela en Cuauhtémoc. *reforma*. recuperado el 12 de 2021, de 14 de 06 de 2014. <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?id=260533&urlredirect>
- Small, M. (2009). 'how many cases do i need?'. on science and the logic of case selection in field-research. *ethnography*.
- Soledad, V. (2017). Itinerarios del underground porteño de los 80. una cartografía cultural de lugares de socialización nocturna y experimentación artística de la ciudad de Buenos Aires (1982 y 1989). Buenos Aires: IdAES/UNSAM. tesis para obtener el grado maestría.
- StataCorp. (2015). *Stata statistical software: Release 14*. college station.
- Steiner, G. (2020). La idea de Europa. *siruela*.
- Streule, M. (2008). La festivalización de los centros históricos. *ciudades*, 79, 36-46.
- Taheri, B., Gori, K., O'Gorman, K., Hogg, G., & Farrington. (2016). Experiential liminoid consumption: The case of nightclubbing. *journal of marketing management*, 32(1-2), 19-43.
- Team., Q. D. (n.d.). QGIS geographic information system. open source geospatial foundation project. obtenido de. <http://qgis.osgeo.org>
- Téllez, F. (2019). Entrevista con Francisco Téllez. día internacional del jazz 2019. recuperado el 05 de 2021, de. <https://www.youtube.com/watch?v=NtFZ7Ym94CQ>
- Torres, F. (2016). Henri Lefebvre y el espacio social: aportes para analizar procesos de institucionalización de movimientos sociales en América Latina - la organización barrial Tupac Amaru. *sociologías*, 18(43).
- Tsioulakis, I. (2011). Jazz in Athens: Frustrated cosmopolitans in a music subculture. *ethnomusicology forum*.
- Uribe, J. (2019). Regina a tres voces. ciudad de México: Podcast "ciudad de México".

- Valerio-Holguin, F. (2000). Cannibalismo cultural y nostalgia imperialista en buena vista social club de wim wenders. *actas de coloquio internacional aepe*.
- Valverde, M. (2003). Police science, british style: Pub licensing and knowledges of urban disorder. *economy and society*, 234-252.
- Van Daal, J. (2012). Bello como una prisión en llamas. *españa: Pepitas de calabaza*.
- van den Haak, M. (2020). 'putting radiohead next to bach.' perceptions of cultural hierarchy unravelled with a ranking task. *journal of cultural analysis and social change*, 1(21).
- Vargas, P., & Viotti, N. (2020). Entre el esfuerzo y el confort: Autonomía y cambio cultural. en s. visacovsky, & e. garguin, *argentina y sus clases medias*. buenos aires: Biblos.
- Vasconcelos, J. (2011). El desastre. en c. betancourt, *la creación de la secretaría de educación pública* (págs. 67-181). ciudad de méxico: Inehrm.
- Vásquez-Medina, J. A., Hernández-Cordero, A., Inés-Lagos, S., & Rangel-Trujillo, F. R. (2020). Gentrificación y alimentación en santa maría la rivera. *revista de alimentación contemporánea y desarrollo regional*.
- Virtanen, P. (2019). Scipy 1.0—fundamental algorithms for scientific computing in python.
- Visacovsky, S., & Garguin, E. (2020). Introducción. en s. visacovsky, & e. garguin, *argentina y sus clases medias*. buenos aires: Biblos.
- Whyton, T. (2019). Wilkie's story. dominant histories, hidden musicians, and cosmopolitan connections. en n. gebhardt, n. rustin-paschal, & t. whyton, *the routledge companion to jazz studies*. routledge.
- Wickham, H. (2019). Stringr: Simple, consistent wrappers for common. r package version 1.4.0. obtenido de. <https://CRAN.R-project.org/package=stringr>
- Zamorano, C. (2019). Segurización, gentrificación y airbnb: ¿nueva fase de la renovación urbana en la ciudad de méxico? *nueva antropología*, 26-43.
- Zolov, E. (1999). *Refried elvis. the rise of the mexican counterculture*. los angeles, estados unidos: University of california press.
- Zukin, S. (2008). Consuming authenticity. *cultural studies*, 724-748.
- Zukin, S. (2010). *Naked city. the death and life of authentic urban places*. nueva york.
- Zukin, S. (2012). Big think interview with sharon zukin. obtenido de. <https://www.youtube.com/watch?v=1Z8RCXbZx58>
- Zukin, S., Lindeman, S., & Hurson, L. (2017). The omnivore's neighborhood? online restaurante reviews, race, and gentrification. *jornal of consomer culture*.