



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE HISTORIA

**LA RUTA LOUSIANA-MICHOACÁN. ITINERARIO DEL JAZZ EN
MICHOACÁN DURANTE EL SIGLO XX**

Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia

PRESENTA:

Héctor Hugo Peña Munguía

DIRECTOR DE TESIS

José Manuel Morales Palomares

Morelia, Michoacán. Agosto de 2019



*a la historia por la
verdad, la inteligencia
y el arte*

Agradecimientos

Primeramente, quiero agradecer a mis padres, Clemente Peña y María Elena Munguía, el apoyo que me han brindado desde pequeño para conseguir mis sueños y perseguir mis metas; agradezco el amor incondicional y la paciencia brindada en esta etapa de mi vida, la confianza y el respaldo que me han hecho sentir en cada paso de mi existencia, por eso y un sinfín de cosas, les agradezco por ser el pilar principal de mi carrera. A mis hermanos por haber forjado mi niñez y enseñarme día con día de lo bueno y malo de las cosas. A Michelle, por su gran amor y ternura, por enseñarme a creer en mí y estar codo a codo en cada página periodística y cada párrafo escrito en esta investigación.

Agradezco a todas las personas que hicieron posible la recopilación documental que conformó este proyecto, especialmente a las personas de la Hemeroteca Pública de la UMSNH, quienes amablemente permitieron la consulta del acervo hemerográfico. De igual manera, agradezco enormemente a mis fuentes orales, quienes se convirtieron en parte fundamental de este trabajo. Agradezco a la familia Sánchez Gil por abrirme las puertas y permitirme escarbar en sus recuerdos; al maestro Pepe Herrera por tantos cafés compartidos y tantas charlas recopiladas; al maestro Efrén Capiz por su pasión, apoyo y su gran acervo jazzístico; a Lelia Próspero por encaminarme a conocer la vida de su padre; al maestro Juan Alzate por ser el primero en brindarme la mano; al maestro Gaspar Aguilera por sus charlas y su amistad; a los maestros Carlos Cuín Herrera, Serafín Flores, Antonio Ugalde, Antonio Chamorro, Gerardo Cárdenas, Miguel Villicaña, Rodolfo Sánchez, y todos aquellos que han formado parte de la historia del jazz en Michoacán, y que además me regalaron de su tiempo aportando parte de sus memorias en esta historia.

Mi agradecimiento a la Facultad de Historia de la UMSNH por formarme como profesionista. Particularmente agradezco las correcciones y comentarios precisos de mis lectores: la Dra. Gloria Lara Millán, la Mtra. Rebeca Ballín Rodríguez y el Dr. Pavel Alejandro Castañeda Hernández. Por último, agradezco infinitamente a mi director de tesis, el Lic. José Manuel Morales Palomares, cuya pasión a la cultura de la música y la literatura que lo caracteriza, lo animó a dirigir la orquesta de esta investigación musical.

Índice

Introducción	2
Capítulo I: ¿De Nueva Orleans a Morelia? o ¿De Morelia a Nueva Orleans?	17
Morelia en la consolidación de eso que se llama Jazz.	17
Los difusos orígenes y rostros del jazz en el estado.	31
Salvador Próspero Román	36
J. Guillermo Gil García	43
Guillermo Gil y Salvador Próspero. Preámbulo a las primeras bandas de Jazz en Morelia.	48
Capítulo II. De las grandes Orquestas, a los pequeños combos de jazz	66
El surgimiento del Cuarteto de Jazz de Guillermo Gil	66
Esbozo a los grandes músicos y a la consolidación de nuevas agrupaciones y festivales en la década de los 70's.	84
Cuarteto de Jazz de la UMSNH	100
Los 80's, el jazz y la nube 13	111
Capítulo III. La década cuasi dorada para el Jazz en Michoacán. 1980-1990	117
La Renovación e Invención del jazz en Morelia	118
Quinteto de Jazz de la UMSNH	119
Scat	124
De festivales y otras cosas. 1984	128
Panorama de aquello que el anhelo nos dejó	135
Capítulo IV. 1990-1995: El sube y baja del Jazz en Michoacán	164
Los años previos a la consolidación del primer "Jazztival"	192
"Festival de Jazz de Michoacán 2003"	209
Conclusiones	216
Fuentes	220

Resumen

La historia del Jazz a través del siglo XX en Michoacán es el tema central de esta tesis. Este género musical experimentó múltiples esfuerzos para ser posicionado y consolidado dentro de las ofertas lúdicas y culturales en el Estado. Por lo tanto, se hace énfasis en los ejecutantes, las instituciones y las políticas culturales que dan cuenta de sus orígenes y desarrollo. Por ende, la investigación se realizó desde las perspectivas teóricas y metodológicas de la historia cultural, así como de la sociología de la música y la etnografía.

***Palabras Clave:** Historia- Música- Instituciones- Músicos- Michoacán.

Abstract

The history of the Jazz throughout the twentieth century in Michoacan is the main discussion of this thesis. This musical genre underwent multiple struggles to be positioned and merge into a recreational and cultural delight, offered in the State. Therefore emphasis is made on the performance, institutions and cultural policies, that narrate of its origins and cultural policies, that narrate of its origins and development. Hence, the research was done through theoretical and methodical perspectives of cultural history, as well as the sociology of music and ethnography.

***Keywords:** History- Music- Institutions- Musicians- Michoacan.

Introducción

Desde tiempos remotos la música ha sido parte fundamental en todas las culturas. Su desarrollo ha ido acompañando la evolución misma de las sociedades humanas. Por ello es necesario conocer la historia musical que ha estado presente en las actividades del ser humano, para de esta manera comprender un poco la actitud que lo llevó a generar determinada creación sonora.

Un ejemplo de ello, y para entrar en la materia que conlleva a esta investigación, es el origen del género denominado jazz; el cual desde sus inicios estuvo ligado a la gente de origen afroamericano que buscó por medio de la música ocupar un lugar dentro de la sociedad norteamericana de finales del siglo XIX. El especialista y musicólogo del jazz Leroi Jones comenta lo siguiente respecto al tema:

Los negros tocaron jazz como en su momento tocaron blues o, aun antes, gritaron cánticos en aquellos campos anónimos, puesto que era una de las pocas áreas de expresión humana a su disposición. Los negros que sintieron el impulso del blues, y luego del jazz, como un medio de expresión específico, se volcaron naturalmente hacia la música. Eran menos las consideraciones sociales, extra-expresivas, que podían descalificar a un negro que intentara ser escritor (o incluso ascensorista).¹

La perspectiva o la función que tuvo el jazz dentro de la sociedad norteamericana no fue la misma que se tuvo dentro del territorio mexicano. Quizá la única similitud en cuestiones extra musicales fue el hecho de convertirse en una música de resistencia; para el país vecino una cuestión de resistencia racial, para los mexicanos una resistencia para que el jazz se mantuviera entre la cultura musical del país.

En los Estados Unidos existen múltiples obras como la antes mencionada de Leroi Jones, que tratan sobre el origen y desarrollo del género del jazz, así como su relación con la sociedad y los múltiples estilos que fueron evolucionando a la par de la sociedad misma. Lamentablemente en el caso mexicano, las obras son muy limitadas, y las existentes en su mayoría no son enfocadas al jazz, sino a la historia de la música en México, que además son trabajadas a un nivel muy general, puesto que el objeto de estudio al que recurren la mayoría de los investigadores de la historia sonora del país tiende a ser sobre temáticas nacionalistas y folclóricas.

¹ Leroi, Jones, *Black Music. Free jazz y conciencia negra 1959-1967*, (Argentina: Caja Negra, 2016), 14.

Lo mismo que ocurre con la historia musical general del país, sucede con las historias creadas en determinado sector, región o estado, en donde predominan de igual manera, los estudios sobre las temáticas antes mencionadas.

De esta manera se puede decir que el trabajo que se presenta surge de la necesidad de abrir una nueva vertiente historiográfica sobre la historia musical de Michoacán. Independientemente de que se trate de una investigación histórica sobre el origen del jazz, se tocan de manera indirecta otros géneros que tampoco han sido abordados, y que sin lugar a duda necesitan de un espacio dentro de la historia sonora del estado. Por ende, se podría decir que esta investigación puede fungir de ventana para realizar investigaciones futuras sobre las vertientes inexploradas, además de acrecentar la historia musical de Michoacán con nuevos aportes y temas de investigación.

Los estudios sobre la historia musical en Michoacán, como lo dijo Alejandro Mercado «ha sido escrita por tres tipos de creadores: aquellos pertenecientes al periodo del porfiriato, que se interesaron por representar una realidad influida por la percepción de los propios autores, a estos siguieron los músicos y musicólogos, cuya apreciación ha sido interesante, aunque insuficiente; y finalmente los historiadores, quienes han venido a examinar la música desde una visión crítica e interpretativa».²

Dichos estudios han sido de gran relevancia para conocer las formas en que se ha trabajado la historia musical de Michoacán y de la ciudad desde diferentes perspectivas; sin embargo, la óptica que se ha utilizado tiende a ser un tanto similar, pues se enfocan principalmente en las instituciones de creación musical, en los espacios de presentación, en la música de “arte”, folclórica, tradicional, etc.

Debido a esta óptica focalizada en lo antes mencionado, fue que surgió la idea de aportar una pequeña investigación para ocupar ese vacío existente sobre la historia del jazz en el estado; un tema que se había quedado en el olvido entre los estudiosos de la historia musical de Michoacán. Quizá por falta de interés, quizá por falta fuentes, o quizá por el simple hecho de concebirlo innecesario.

A pesar de la existencia bibliográfica sobre la historia del jazz, entramos en razón que en temática nacional es un tanto reducida. Aterrizando un poco la intención de la

² Mercado Villalobos, Alejandro, *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación 1880-1911*, (México: SECREA, UNAM, SECUM, 2009), 14.

investigación realizada, es necesario echar una mirada a la historiografía musical existente en el estado, para comprender la justificación y la necesidad de realizar una investigación de esta índole, pues es evidente que existen vacíos entre algunas temporalidades históricas en el desarrollo musical en el estado; por ejemplo no hay algún trabajo escrito referente a la música en Michoacán durante el periodo porfirista, ni sobre el surgimiento de las Orquestas de Baile, o en este caso, sobre la llegada del jazz al estado.

Como lo dije al inicio de esta breve introducción, la música formó, forma y formará parte del desarrollo cultural de todas las sociedades humanas. En una de las principales obras sobre la historia de la música en México, menciona Aurelio Tello lo siguiente:

No hay época histórica, no hay circunstancia, no hay hora, minuto o segundo, no hay momento ni lugar en que la música no haya estado o esté presente en la vida de los mexicanos. Como cualquier pueblo, como cualquier cultura, y con una gran dosis de originalidad, México ha reservado un espacio singular a las manifestaciones sonoras. Cantando o tocando instrumentos; individual o colectivamente; con sentido religioso, cívico, sentimental, lúdico o puramente estético; por el solo disfrute, por la necesidad de trascender el lenguaje verbal, por ayudar a crearse una identidad, por expresarse como sociedad o como pueblo, los mexicanos (con toda la carga de pluriétnicidad, de pluriculturalidades, de diversidad social o económica, de ancestralidad que tal término implique) nunca han existido sin que la música acompañe sus vidas.³

La obra mencionada, es una de las obras historiográficas más relevantes sobre la música en México durante el siglo XX. Su objetivo principal va más allá de conocer la visión de la “historia de la música mexicana”, el objetivo central en realidad es el comprender y analizar la presencia de “la música en la historia de México”, que va implícito en su devenir cultural, en sus procesos de construcción de identidad, en sus formas de pensamiento, etc. Por decirlo de otra manera, trata de hacer un recuento de cómo la música ha estado presente a lo largo del siglo XX en la vida de los habitantes de este país, aplicando una visión universal dependiendo de cada manifestación sonora en su tiempo y espacio, en su significación y proyección.

La obra coordinada por Aurelio Tello está dividida en catorce capítulos que abarcan todos los sectores sonoros del país en la época, desde las músicas de los pueblos y sociedades

³ Tello, Aurelio, *La música en México, panorama del siglo XIX*, (México: FCE. CONACULTA, 2010),9.

indígenas, hasta la música folclórica, el mariachi, el jazz y el rock mexicano. En la investigación realizada, se tomó en consideración el capítulo enfocado en el jazz de Géraldine Célérier, en el cual hace un esbozo de la historia del jazz en el país haciendo manejo de algunas hipótesis sobre los orígenes de este.

Según Géraldine, la cultura musical afroamericana penetró en México geográficamente por el norte del país desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX. Esta hipótesis está fundada en el hecho histórico de que los estados de Alta California, Texas y Nuevo México fueron territorio mexicano hasta mediados del siglo XIX. Dicha pertenencia geográfica nos hace suponer que existía en aquella época intercambios culturales entre afroamericanos y mexicanos. De ahí también la identificación de pertenencia mexicana de algunos jazzistas nacionales. El jazz irrumpió en México allá por las primeras décadas del siglo XX a través de la frontera norte y el litoral del Golfo de México. No se conocen documentos de la primera mitad del siglo XX que comprueben la visita de jazzistas afroamericanos a México, o la actividad de músicos mexicanos tocando jazz, sino hasta la década de 1950. Sólo se han rescatado algunas pocas fotografías de finales de los años veinte publicadas en el libro *El jazz en México*, de Alain Derbez.⁴

El conocer una de las tantas hipótesis sobre el surgimiento del jazz en México, o mejor aún, sobre la posible influencia cultural entre músicos mexicanos y afroamericanos para la consolidación del jazz como tal, fue de suma importancia para conocer lo que se había realizado en cuanto investigaciones históricas sobre este género, además de tener un panorama general sobre las ideas del surgimiento o llegada del jazz al país.

Otra de las obras consultadas para la elaboración de esta investigación, fue la de Alain Derbez: *El Jazz en México, datos para esta Historia*; uno de los libros más sobresalientes sobre la historia de este género musical. Desde el inicio del texto, Alain deja saber su nula preocupación sobre el descubrimiento del origen del jazz en el país, cuestionándose y respondiéndose a él mismo sobre la llegada del género a tierras mexicanas «¿cuándo comenzó la historia del jazz en México?... En verdad: ¿Importa?... Lo real es que empezó, continuó y continúa»⁵.

⁴ Céleriér Eguiluz, Géraldine, “Jazz mexicano: el encuentro con su historia”, En: *La música en México, panorama del siglo XIX*. Aurelio Tello coordinador (México: FCE. CONACULTA, 2010),324-327.

⁵ Derbez, Alain, *El jazz en México, datos para esta historia*, (México: FCE, 2012), 17.

Como él mismo lo advierte desde el título del libro “...Datos para esta historia”, la obra está repleta de datos, más no es una historia como tal. Sin seguimiento cronológico, temático, e incluso territorial, el libro pretende fungir como un almanaque sobre el jazz en México, utilizando fuentes que echan mano de fotografías, carteles, grabaciones, entrevistas, y todo dato que hable o trate sobre el jazz nacional. Además de la gran y exhaustiva recopilación de datos jazzísticos, el autor realiza una agenda muy completa sobre las agrupaciones existentes y ya no existentes dentro del país; cumpliendo con la tarea de brindar datos históricos (como la prohibición del jazz por parte de Vasconcelos) y datos recientes (como las agrupaciones contemporáneas en el terreno del jazz nacional).

La importancia de la obra de Derbez es el rescate de documentos y testimonios que reflejan las circunstancias culturales y sociales por las que atravesaba el país en aquellos años (1920-2000). En los primeros capítulos de dicha obra, se ofrece toda una serie de datos recuperados de los diarios y revistas que circulaban por aquella época, un claro ejemplo es el periódico: “El Universal Ilustrado”, y algunos otros más de la época. Gracias a estas fuentes hemerográficas que recopiló Derbez, se documentó de la existencia de las primeras bandas de Jazz en México y el arribo de las bandas extranjeras. El libro de Alain es una gran aportación al estudio del jazz en México, un importante documento de apoyo para la investigación del jazz y de rescate documental y testimonial justamente para la construcción de esa historia.

A grandes rasgos, la obra de Alain Derbez se vuelve indispensable para comprender en un contexto muy general, lo que sucedió y lo que sucede con el jazz dentro del país. Además del conocimiento de su metodología utilizada; tal vez no para crear una historia del jazz mexicano como tal, pero sí para obtener los múltiples datos para generar una historia a futuro.

Otro de los textos fundamentales para comprender el acontecer del jazz mexicano, es la obra de Roberto Aymes: *Panorama del Jazz en México durante el Siglo XX*, el cual brinda una serie de datos históricos sobre el desarrollo del jazz en el país desde 1920 hasta el año 2000. Aymes se dio a la tarea de separar por décadas los sucesos jazzísticos más relevantes del jazz en México, llegando a la conclusión de que los años más gloriosos para el jazz, estuvieron presentes en la llamada “Época de Oro”, en donde se permite a muchos compositores mexicanos y extranjeros, hacer música con influencia del jazz. De igual

manera, en cada periodo va describiendo y argumentando las causas de auge y decadencia del desarrollo en el jazz mexicano; por ejemplo menciona que «la primera grabación formal de Jazz en México, se llevó a cabo en el año de 1957, sin embargo, desafortunadamente todo el material grabado pudo ver la luz hasta finales de los años sesenta»⁶, dato fundamental para conocer la falta de interés que tenía el sector burocrático de aquella época en torno a lo que sucedía en el jazz nacional.

Además de analizar el origen y el desarrollo del jazz mexicano, este texto ofrece un panorama de lo que sucedía con el jazz a nivel internacional, la influencia que recayó en los músicos mexicanos, los intercambios musicales, etc. Digamos que la obra de Aymes, nos ayuda a entablar un conocimiento sobre los principales exponentes del género en cada etapa histórica del país, así como los principales lugares donde se presentaban, las difusoras televisivas y de radio que apoyaban el movimiento, el apoyo y no apoyo gubernamental, el surgimiento de festivales de jazz, entre muchas otras cosas que el autor ofrece por medio de fuentes hemerográficas y orales, que nos ayudan a entender los contextos socioculturales que atravesó el desarrollo musical del jazz en territorio mexicano.

Las obras antes mencionadas son las más representativas en cuanto investigación jazzística nacional existen. La historiografía respecto al tema ha sido muy limitada debido a la complejidad no solamente de la misma historia del jazz, sino de la historia misma de la música mexicana. Eduardo Blackaller, en un artículo publicado en la revista de la Universidad de México, expone que «el primer problema ante el que hay que enfrentarse (en el caso mexicano) al comprender el análisis de nuestra música es la pobreza de las fuentes, puesto que la historia del arte presta poca atención a la música»⁷.

El problema que expone Eduardo Blackaller es real, las fuentes existentes son muy pocas o inexploradas aún, por eso es aplaudible la labor que han realizado investigadores del tema como Aurelio Tello, Alain Derbez y Roberto Aymes, quienes han explorado algunas fuentes para consolidarlas en las obras ya mencionadas.

Historiografía sobre la historia del jazz sí la hay, entendiéndose esto en un contexto internacional; entre algunas de las obras más relevantes, mencionaré sólo tres de las muchas

⁶ Aymes, Roberto, *Panorama del jazz en México durante el siglo XX*, (México: LUZAM, 2009), 20.

⁷ R. Blackaller, Eduardo. 1976. *La Música en México*. Revista de la Universidad de México. N°12. Agosto. p.29

consultadas para este trabajo, entre ellas destacan las de Ted Gioia “Historia del Jazz”⁸; la de Joachim Berendt, “El Jazz: de Nueva Orleans al Jazz Rock”⁹, y la de Eric Hobsbawm “Gente Poco Corriente: Resistencia, Rebelión y Jazz”¹⁰. Cada una de ellas ofrecen un panorama del origen del jazz, su historia, su desarrollo, su posición social etc.

En el ámbito del jazz latinoamericano, existen dos libros fundamentales para la comprensión del jazz latino y su influencia afroamericana en la consolidación del jazz de Nueva Orleans; dichas obras son: “¡Caliente! Una Historia del Jazz Latino”¹¹ y “Carambola. Vidas en el Jazz Latino”¹², ambas realizadas por el belga Luc Delannoy, donde ofrece una amplia gama de conocimiento sobre el desarrollo musical en América latina, enfocándose principalmente en el caribe.

Entrando en cuestiones regionales, se pudiera decir que la historiografía musical en el estado de Michoacán hoy en día es muy poca. Una de las obras más importantes ha sido la de Alejandro Villalobos: “Los músicos morelianos y sus espacios de actuación 1880-1911”¹³, quien recapitula toda la formación musical de los músicos morelianos, sus espacios de aprendizaje y de actuación, así como las primeras bandas que se formaron y tocaron en la capital michoacana; además de ofrecer un panorama historiográfico de lo escrito hasta ese momento sobre la historia musical de la ciudad.

De los primeros escritos sobre la historia musical del estado, según Villalobos, se encuentra la obra de Miguel Bernal Jiménez “*La música en Valladolid de Michoacán*”, una obra dedicada entre otras cosas, a legitimar la grandeza histórica del actual conservatorio de las Rosas de Morelia; se trata más bien de justificar la antigüedad de dicha institución, más que de mostrar parte de la historia de la música vallisoletana.¹⁴

Es importante mencionar que, hasta ese momento, los estudios enfocados en la historia musical eran realizados por periodistas, músicos y musicólogos; posteriormente los ensayos sobre temas musicales fueron cobrando un sentido más crítico y ordenado, siendo

⁸ Gioia, Ted, *Historia del jazz*, (Madrid: FCE, Turner, 2002), 746.

⁹ E. Berendt, Joachim, *El jazz: de Nueva Orleans al Jazz Rock*, (México: FCE, 1999), 763.

¹⁰ Hobsbawm, Eric, *Gente poco corriente: Resistencia, rebelión y jazz*, (España: Crítica, 1999), 329.

¹¹ Delannoy, Luc, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, (México: FCE, 2001), 452.

¹² Delannoy, Luc, *Carambola. Vidas en el jazz latino*, (México: FCE, 2005), 403.

¹³ Mercado Villalobos, Alejandro, *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación 1880-1911*, (México: SECREA, UNAM, SECUM, 2009), 123

¹⁴ Mercado Villalobos, Alejandro, *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación 1880-1911*, (México: SECREA, UNAM, SECUM, 2009), 12.

realizados por historiadores especialistas en el tema, dando un nuevo enfoque al tema musical, cuál fue el caso de la rigurosa investigación de Alejandro Mercado.

En materia histórica, se han publicado algunos estudios sobre la historia de la música y las instituciones encargadas de la instrucción musical. En 1993 apareció *“El conservatorio de las Rosas”*, obra coordinada por Napoleón Guzmán Ávila, en cuyas páginas se hace un recuento de la historia de la institución desde sus antecedentes más antiguos, el Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, hasta la actualidad. En dicho estudio participan además los historiadores Ricardo León Alanís y Gerardo Sánchez Díaz, investigadores expertos en temas michoacanos. Digamos que este texto es de tinte institucional, donde podemos comprender la importancia del conservatorio en la creación musical de la ciudad.

Posteriormente surgieron nuevos temas de investigación en torno a la música del estado, un claro ejemplo fue la tesis de licenciatura de Miguel Ángel Gutiérrez López titulada: *“Los estudios musicales en la Universidad Michoacana 1917-1940”*, en el que expone el panorama educativo musical en la máxima casa de estudios de Michoacán desde una visión crítica e interpretativa; la obra del Dr. Miguel Ángel, da una muestra de una historia musical bien elaborada, detallando detenidamente la instrucción musical y sus logros dentro de una universidad recién creada como tal, y en un contexto político nada sencillo.

Si bien, podemos apreciar dos obras enfocadas en un panorama institucional, como es el caso de la Universidad Michoacana y el Conservatorio de las Rosas; fue Antonio Ruiz Caballero quien se adentró a un estudio de la música colonial vallisoletana, en la tesis *“La música religiosa en Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII”*. Su obra está enfocada principalmente en dar a conocer la música que se tocaba al interior de conventos, capillas y sobre todo en catedral, todo a partir del coro musical encargado hasta ese entonces del avance musical de la ciudad. Sin duda el trabajo resultó novedoso, puesto que hasta el momento no se había realizado una investigación de esa índole, y si a esto le sumamos su capítulo sobre la actividad artística de la mujer, nos da un resultado demasiado fructífero para las investigaciones de la época.

De los trabajos más recientes sobre la historia musical en Michoacán, se encuentra la obra coordinada por Jorge Amós Martínez Ayala, titulada *“Una bandolita de oro, un*

bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán”¹⁵. En dicha obra se realiza un recuento de la historia musical en Michoacán, iniciando desde la época colonial, llegando a los inicios del Rock and Roll, la música disco de los 80’s, música un tanto más contemporánea como el “Buki” (Marco Antonio Solís) e incluso música grupera, como el caso de la agrupación la “Raza Obrera”. El texto que aparenta realizar una completa historia de la música en Michoacán, se olvida por completo de muchos géneros musicales y muchas etapas que no se encuentran presentes en la investigación mencionada.

De los pocos textos existentes que hablan sobre la historia del jazz en Michoacán, se encuentra el libro de Antonio Malacara llamado “*Atlas del Jazz en México*”¹⁶, una obra que se enfoca en la recopilación de datos sobre exponentes, bandas y demás, de todos los estados de la república. En el capítulo XV, se da a la tarea de realizar un pequeño apartado sobre “El jazz en Michoacán”, mismo que realizó con la participación del saxofonista Juan Alzate, quien por medio de una charla entablada entre Malacara y el músico moreliano, pudo recopilar la información “necesaria” para formar una microhistoria del jazz en el estado de Michoacán.

La idea de Antonio Malacara era formar este tipo de microhistorias del jazz en todo el país, el resultado parece ser que no fue del todo bien recibido por la crítica, pues resulta ser muy arriesgado basar la historia de un género musical en determinado territorio, en una sola entrevista sin argumentar y fundamentar la información vaciada a su libro. Sin embargo, el texto antes mencionado, fue justo el que mostró varios indicios y arrojó algunos nombres para poder arrancar con esta investigación, fue la piedra que me hizo caer en cuenta sobre el cómo hacer y cómo no hacer la historia del jazz en Michoacán. Más allá del texto de Malacara, no hay alguna otra obra que hable respecto al tema del presente trabajo.

En la investigación desarrollada en este texto se aborda la historia del jazz en Michoacán bajo la óptica de historia sociocultural, pues se enfoca principalmente en la manifestación artística que tuvo este género dentro de la sociedad moreliana. Se abordan además las formas musicales que se ejecutaban, los sitios en donde se presentaban, las instituciones privadas y gubernamentales que participaban, los principales iniciadores y

¹⁵ Amós Martínez, Jorge, *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, (México: UMSNH, 2009).

¹⁶ Malacara Palacios, Antonio, *Atlas del Jazz en México*, (México: Taller de Creación Literaria & START/PRO, 2016), 395.

exponentes del jazz en el estado, los primeros festivales, las primeras jornadas de jazz, la relación turbia entre los músicos y el sector burocrático, etc. Prácticamente se intentó construir una historia que aún no estaba escrita, una historia que abarcara todo lo relacionado al jazz en todos los rubros de la sociedad.

El objetivo principal de este trabajo fue el averiguar el origen del jazz en Michoacán, determinar su llegada y sus transformaciones, así como el dar a conocer a sus iniciadores y a sus principales exponentes; de igual manera se tuvo como objetivo el analizar el surgimiento de las primeras bandas de jazz, que dieron paso a una segunda y tercera generación de jazzistas morelianos, así como a su relación con el sector burocrático que dieron pie al análisis del desarrollo del jazz dentro del estado.

Básicamente se intentó dar respuesta a las siguientes interrogantes: ¿Cómo llega el jazz a Michoacán? ¿Quiénes fueron los iniciadores del jazz en el estado? ¿Cómo fue su desarrollo? ¿Cuál fue la relación de los músicos con las instancias gubernamentales? ¿Cuáles fueron sus espacios de presentación? ¿Cuáles fueron los momentos de auge y decadencia del género en el estado? Estas son algunas de las interrogantes que surgieron antes y durante la elaboración de esta investigación, interrogantes que de una u otra manera fueron convertidas en capítulos y subcapítulos de este trabajo.

Para realizar un estudio enfocado en el Jazz, es importante indagar en conceptos que he repetido una y otra vez en las páginas anteriores. Al formular la pregunta: ¿qué es el jazz?, inmediatamente se puede responder que es un género musical; respuesta que lleva a otra pregunta: ¿qué es un género? y ¿qué es la música?, y a manera general, ¿qué es un género musical?

Es habitual hoy en día definir a la música como un ordenamiento voluntario de sonidos en el tiempo o como una organización temporal del sonido. La definición es incompleta, puesto que hay un sobreentendido que no se incluye en su formulación: «se trata de un lenguaje, su objetivo es la comunicación, y posee potencial expresivo. Es básicamente un hecho cultural; es decir que responde a un código compartido por la comunidad que lo produce y a la cual está dirigido. Los sonidos y el ordenamiento al que éstos han sido sometidos constituyen un sistema de significados, sistema diferente al de otros lenguajes y por lo tanto no “explicable” a través de ellos»¹⁷.

¹⁷ Aharonián, Coriún, *Introducción a la música*, (Uruguay: Tacuabé, 2002), 7.

La música forma parte de nuestro día a día, siempre nos ha acompañado, es uno de los rituales más antiguos de la especie humana. No se sabe muy bien cómo y porqué el hombre comenzó a hacer música, pero sí está claro que la música es un medio para percibir el mundo y un potente instrumento de conocimiento.

Desde el análisis sociológico, podemos afirmar que la experiencia musical genera campos de actividad cultural, desempeñando un papel activo y social. Todas las funciones de la música son determinadas por la sociedad, por tanto, podemos decir que únicamente conoceremos la música y los movimientos sociales que hay en torno a ella, si conocemos el trasfondo cultural en el que se crea, ya que cada cultura musical está compuesta de sus propias peculiaridades y tiene establecidos procedimientos concretos para validar la música, para desplazar los límites de lo que se incluye y lo que se excluye como parte de un género o para crear etiquetas que ayuden a la interpretación y clasificación del sonido.¹⁸

«El concepto de música entendido como compartimento estanco no es común a todas las culturas; en las sociedades en las que el hombre no es parcelado, se hace muy difícil establecer límites entre música y poesía, entre música y danza, entre música y expresión erótica, entre música y evento religioso, entre música y magia, entre música y medicina, entre música y trabajo, entre música y fiesta, entre música y vida política comunitaria.»¹⁹

Resulta evidente que el mundo está repleto de diferentes tipos de música: tradicional, folk, clásica, jazz, rock, pop, etc. Así ha sido siempre, pero las modernas comunicaciones y la tecnología de la reproducción sonora han hecho del pluralismo musical parte de la vida cotidiana. Sin embargo, los modos en los que pensamos en la música no reflejan esta situación. «Cada tipo de música llega con su propio modo de pensar en la música (y la única música en la que pensar). En concreto, el modo de pensar en la música característico de escuelas y universidades refleja más cómo era la música en la Europa del siglo XIX que cómo es en la actualidad, en cualquier parte. El resultado es una especie de brecha de credibilidad entre la música y el modo en que pensamos en ella.»²⁰

¹⁸Hormigos Ruíz, Jaime, *La sociología de la música. Teorías clásicas y punto de partida en la definición de la disciplina* (España: Barataria. Revista Castellano- Macheaga de Ciencias Sociales, núm. 14. 2012), 76.

¹⁹ Hormigos Ruíz, Jaime, *La sociología de la música...*, 7.

²⁰ Cook, Nicholas, *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. (España: Siglo XXI, 2012), 10.

Debido a la gran diversidad musical existente en todo el mundo, se ha intentado categorizar a la música; la tarea aparentemente no ha sido nada fácil debido a la complejidad del asunto, y es que no es que el concepto quede ahí inamovible, sino al contrario, el concepto ha cambiado conforme a la evolución de las sociedades mismas; digamos que lo que hoy conocemos como música, no lo era en el siglo XIX; imaginemos pues a los oyentes de Beethoven disfrutar de un solo improvisado bebopero de Charlie Parker o un Rock'n Roll de Jerry Lee Lewis, el resultado sería algo posiblemente catastrófico para sus oídos, nada cerca de su perspectiva de música. La definición de música, prácticamente la determina la sociedad, al igual que su sentido del gusto; sin embargo, se han realizado conceptos antropológicos, semióticos e históricos sobre la misma, cayendo siempre en la subjetividad que esto conlleva.

El asunto de la categorización nos lleva al concepto de género musical; partiendo el concepto en dos, comenzaremos por el de género. La definición de género ha supuesto una gran dificultad. Las diferentes culturas y sociedades son las que determinan y hacen patentes dichas diferencias. El concepto de género desde el punto de vista categórico y científico es también muy importante y relevante, para el caso específico de este trabajo, cuando mencionamos género, hacemos alusión al marco semántico dentro del concepto de género musical:

Un género musical es un conjunto de hechos musicales, reales y posibles, cuyo desarrollo se rige por un conjunto definido de normas socialmente aceptadas. El hecho de que las normas del género sean “socialmente aceptables” no implica en absoluto que haya que recurrir al concepto de “sociedad”, ya que las normas son aceptadas por una comunidad concreta, por un conjunto definido y claramente identificable de personas relacionadas con el género en cuestión (los músicos, el público, los críticos, las instituciones económicas, etc.)²¹

Digamos que los géneros musicales cumplen con la tarea de clasificar la música por características en diferencias y similitudes, aunque al parecer, siempre será imposible dar una definición de género musical tipo diccionario enciclopédico, puesto que nuevamente caemos en la subjetividad que la música requiere; si llevamos el ejemplo al jazz, podemos darnos cuenta que el jazz como tal cuenta con características especiales que le hace acreedor de ser

²¹ Fabbri, Franco. *Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?*, (Turín: Universidad de Turín, 2006), 4.

un género musical, sin embargo, existen subgéneros del jazz, por ejemplo: el Bebop, Cool Jazz, Free Jazz, Jazz Fusión, Latín Jazz, Jazz Latino, entre otros. Cada subgénero, aun perteneciendo al mismo género, cuenta con sus diferencias, por muy mínimas que sean, aunque en muchos casos, la única diferencia sea el nombre del subgénero como tal. Con esto quiero decir que los géneros musicales son básicamente la selección de diversos grupos sociales que están inmersos en el género mismo. Reitero, a mi parecer, es casi imposible lograr la clasificación de los géneros musicales en su totalidad; por ejemplo, esto lo vemos más que evidente en dos de las grandes plataformas de música digital en la actualidad: iTunes y Spotify, en donde vemos una larga clasificación de géneros musicales, que a su vez te lanza recomendaciones acorde a lo que estás escuchando en ese momento. En algunas ocasiones, los patrones musicales coinciden, pero en muchas otras no, dejando a la vista nuevamente la subjetividad que conlleva la clasificación de los géneros musicales.

Habiendo desmenuzado estos conceptos, y a sabiendas de lo realizado en esta investigación, es importante mencionar la metodología utilizada para la obtención de este trabajo. La metodología partió fundamentalmente en abordar el tema, como ya lo dije en líneas atrás, desde una perspectiva sociocultural, con la finalidad de comprender el proceso que ha tenido el jazz en el estado y para conocer a sus principales exponentes, así como para dar cuenta del sector privado y gubernamental que han estado inmersos en la consolidación de este género musical dentro del estado de Michoacán.

Para esto se llevó a cabo una revisión hemerográfica que abarcó los años de 1960 al 2003, esto debido a que en este periodo se ubicó una mayor presencia musical del jazz en el diario “La Voz de Michoacán”; el corte del 2003 corresponde porque es en este año en el que el jazz cobra un nuevo rumbo institucional, justo cuando tiene una continuidad con el ya conocido Jazztival que desde aquel año sigue llevándose a cabo año tras año.

La Voz de Michoacán fue el diario elegido debido a que en aquella época era el diario más recurrido y reconocido por la gente en el estado, además de ser desde mi punto de vista, el diario más completo en las cuestiones culturales. Los periódicos revisados sumaron un total de 516 meses, 2,242 semanas, y 15,695 días, un total de 43 años revisados profundamente para localizar alguna nota periodística que describiera algún rastro de actividad jazzística dentro del estado.

Además de las fuentes hemerográficas, se llevaron a cabo diversas entrevistas con los familiares directos de aquellos iniciadores del jazz en el estado, así como con los mismos actores vivientes que formaron parte de las primeras agrupaciones de jazz en la ciudad, como es el caso de Pepe Herrera y Serafín Flores; de la misma manera se hizo uso de la fuente oral con los músicos de finales de la década pasada, con la finalidad de comprender de manera directa su desenvolvimiento dentro de la ciudad con este género musical.

Por último, de las pocas fuentes bibliográficas de las cuales hablé anteriormente, se tomó lo esencial de los textos para comparar lo que se realizaba en la capital mexicana con lo que aconteció en el mismo periodo dentro del jazz local. De igual manera se utilizaron fuentes sonoras y fotográficas, que fortalecieron la parte interpretativa de esta investigación, pues una complementa a la otra y viceversa. Todo ello fue trabajado bajo el método comparativo en donde las fuentes orales, hemerográficas y bibliográficas, eran sometidas entre sí para determinar fechas, lugares y acontecimientos de una forma más precisa y eficaz, mientras que a la par las fuentes pictóricas rescatadas fungen dentro del imaginario nostálgico para recrear las escenas que se suscitaron en aquellas épocas en que fueron tomadas.

El trabajo está dividido en cuatro capítulos que a su vez cuentan con un nutrido subcapítulo. En el primer capítulo llamado “¿De Nueva Orleans a Morelia? o ¿De Morelia a Nueva Orleans? Morelia en la consolidación de eso que se llama Jazz; inicia con una nueva propuesta o hipótesis que la investigación misma generó, una situación de gran relevancia que pudiera relacionar al estado de Michoacán con el surgimiento del jazz en Nueva Orleans a finales del siglo XIX. Se habla de manera muy general sobre la posible relación existente entre la capital michoacana y la consolidación de las primeras bandas de jazz en Nueva Orleans, una hipótesis que de igual manera abre la puerta a investigaciones futuras, que con un trabajo profundo de archivo, estoy seguro que se podrá sustentar firmemente la hipótesis antes mencionada; posteriormente dentro del primer subcapítulo, se encuentra la conexión inmediata con “Los difusos orígenes y rostros del jazz en el estado”, que es en sí el subcapítulo que da inició de lleno con la llegada del jazz a Michoacán.

El capítulo segundo está centrado principalmente en el origen de las primeras agrupaciones de jazz dentro de la ciudad, de cuando las grandes orquestas desaparecen y ahora los músicos se aglomeran en combos más pequeños, como es el caso del primer cuarteto de jazz en Morelia a cargo del pianista Guillermo Gil. Este segundo capítulo está

enfocado principalmente a la temporalidad comprendida de mediados de los 50's a la década de los 70's, en donde comienzan a surgir los primeros festivales de jazz dentro de la ciudad.

El tercer capítulo abarca la década de los 80's hasta llegar a los 90's. En este capítulo se deja ver en claro uno de los períodos de auge más importante en cuanto a jazz en el estado se refiere, pero a la vez fue también la etapa en que el jazz vivió uno de sus momentos más decadentes en la ciudad; cual si se tratara de una nota larga sostenida por un saxofón que al final pierde afinación y la nota se desentona, algo así pasó con el jazz en la época mencionada, una época de guerra y paz, de sol y tormenta.

Por último, el cuarto capítulo. Este capítulo está enfocado en la última década que termina con la delimitación temporal de este trabajo: 1990-2003. Con la realización del último capítulo, se pretende comprender todo el proceso que se tuvo que pasar para lograr consumir aquello que por años se había buscado entre los jazzistas locales, la consumación de un festival que perdurará más de dos años consecutivos. Como lo dije en páginas atrás, la delimitación temporal de esta investigación termina en el año 2003, año en que se lleva a cabo el "Festival de Jazz Michoacán", mismo que hoy en día sigue activo tras 16 ediciones consecutivas, el nombre cambió a "Jazztival Michoacán", pero la perseverancia de aquel quien fuera su fundador y hoy en día director del festival, Juan Alzate, sigue presente año tras año en las tarimas de este Jazztival.

Sin más preámbulo, demos inicio a esta improvisada y jazzística investigación.

Capítulo I: ¿De Nueva Orleans a Morelia? o ¿De Morelia a Nueva Orleans?

Morelia en la consolidación de eso que se llama Jazz.

Existen múltiples teorías sobre el origen del jazz en México; teorías que sostienen la creencia de que en el país estuvo presente desde su comienzo de este género, por aquello de la cercanía y del posible intercambio cultural entre Texas y Luisiana de mediados y finales del siglo XIX, hasta suponer su importancia por las múltiples migraciones que llevaban consigo sonos, jarabes, valeses y cualquier tipo de ritmo latino de todo aquel que pasaba por el país para luego asentarse en Nueva Orleans.

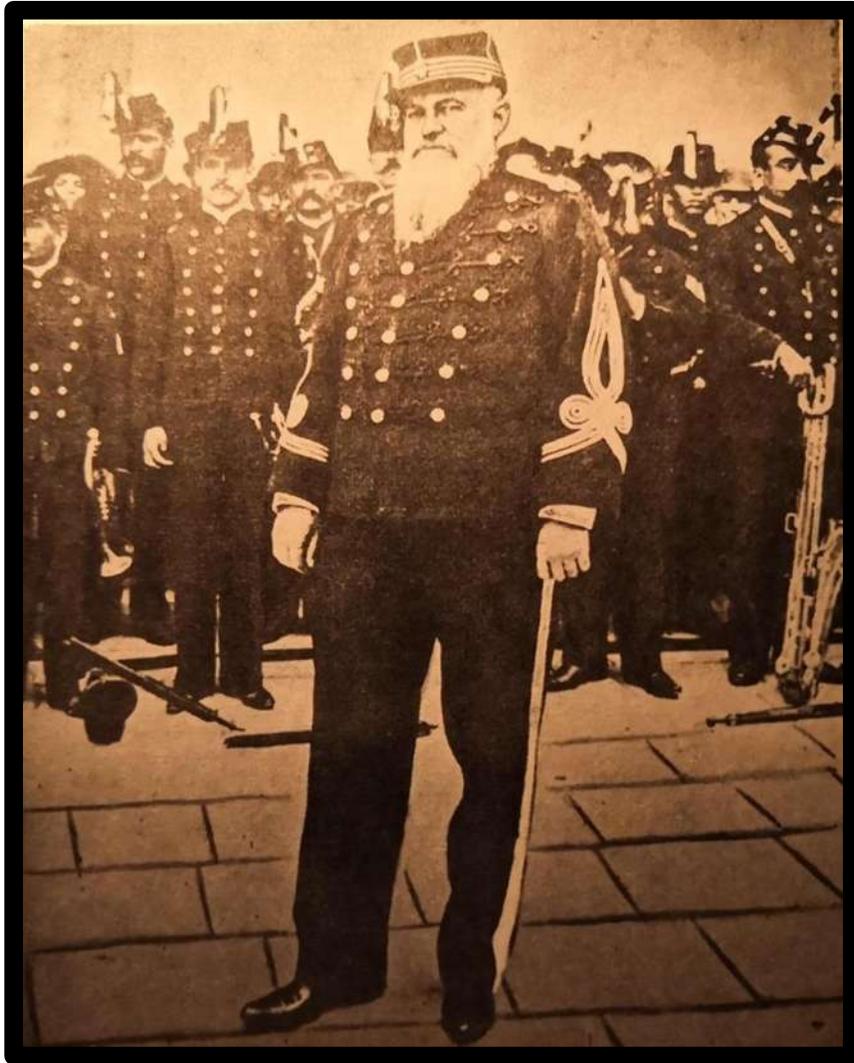
Sin embargo, existe una hipótesis que involucra de manera indirecta a la capital michoacana. Durante el porfiriato hubo una banda militar que fue emblemática de ese periodo. Incluso podría decirse que fue la banda militar más importante de finales del siglo XIX y principios del XX., se trata de la Banda de Música del 8° Regimiento de Caballería, que después se llamaría Banda del Estado Mayor, la cual estuvo bajo la batuta de dos de los mejores directores de la época: Encarnación Payén y Nabor Vázquez.

Encarnación Payén fue el primer director de la banda, Nabor Vázquez se encargó de dirigirla de 1899 hasta la disolución del Ejército Federal en 1914.²² Existen pocas fuentes bibliográficas que hagan referencia a esta banda militar y a su principal director Encarnación Payén, sin embargo, las pocas existentes, resaltan la gran relevancia que tuvo dicha banda para la influencia y consolidación de las primeras agrupaciones de jazz en Nueva Orleans. Es necesario indagar un poco en la biografía de este personaje para comprender el rol que jugó la ciudad entorno a esta banda musical:

Encarnación Payén nació en la ciudad de México el 25 de marzo de 1843. La instrucción primaria la hizo en colegios particulares, a los nueve años, ingresó al convento de San Francisco, donde inició sus estudios de música y canto llano. Aprendió a tocar el trombón, lo que ya indicaba sus tendencias a la música de banda de viento; entró entonces en la "...música de Granaderos de la Guardia". Desde entonces, sirvió en las músicas del ejército hasta 1899, habiendo pasado por las músicas: Artillería de Mina, 1er. Archivo de Celaya, 9° de Caballería, 6° de

²² Ruiz, Rafael A., Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato. Cuicuilco [en línea] 2016, 23 (Mayo-Agosto): [Fecha de consulta: 14 de mayo de 2019] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35145982006>> ISSN 1405-7778

Infantería, 3er Ligero de Toluca, 3er Ligero de Querétaro, 3er Ligero de Colima, 16 de Infantería y 14 de la misma arma²³.



Encarnación Payén. 1902 ca. ²⁴

²³ Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical en Morelia 1869-1911*, (México: UMSNH, 2015),77.

²⁴ [Encarnación Payén con la Academia de Música de Aguascalientes], ca.1902. Fotografía. A juzgar por la longevidad de Payén en la foto, se puede inferir que es un retrato de sus últimas instancias como director musical, siendo Aguascalientes la última ciudad en donde dirigió a una banda como tal. La fotografía fue localizada en la “Enciclopedia de México”, del director José Rogelio Álvarez tomo 10, p.188.

A Morelia vino en 1876 con tiradores de Matamoros, bajo las órdenes del coronel Sebastián Villarreal. Luego pasó al 8° Regimiento en 1879, que estuvo bajo las órdenes del entonces Sr. Epifanio Reyes.²⁵ Tras su llegada, además de dirigir la banda del 8° Regimiento, dirigió también la banda del Batallón Morelos de la Escuela Industrial militar Porfirio Díaz. De igual manera, formó parte importante en la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Morelia, iniciado de manera incipiente en 1868 y cristalizado finalmente en 1885. El decreto de su fundación se promulgó el 12 de agosto de 1882 [...] aunque fue hasta el 7 de octubre de 1886, que se instituyó la educación musical con un objetivo claro: dar alternativa de preparación académica a los alumnos del plantel.²⁶

Encarnación Payén, se desempeñó como el primer director de la academia de música de la Escuela de Artes y Oficios, teniendo tan sólo en el primer año a más de 60 alumnos entre sus filas; de igual manera sucedió en las clases musicales que impartía en el Colegio de San Nicolás, en donde un gran número de jóvenes se enlistaban para formar parte de sus clases, esto debido a la gran fama que se había forjado el músico capitalino.

Instalado en Morelia, y ya con una gran fama entre los alumnos y músicos de la ciudad, conforma la Banda del 8° Regimiento de Caballería, con la cual se presentó en diversas ciudades de los Estados Unidos y Europa, recibiendo numerosos elogios y premios. Es justo este el momento en el que la ciudad de Morelia, Encarnación Payén y la Banda del 8° Regimiento, vienen a formar parte (como lo dice el título) de eso que se llama jazz. Entre los múltiples viajes realizados a los Estados Unidos, destaca sin lugar a duda, aquella presentación en Nueva Orleans en el año de 1884. *²⁷

En 1855 (menciona Isabelle Leymarie) la banda del 8° regimiento de caballería de México actúa en Nueva Orleans en el marco de la exposición del Azúcar y el Algodón. La banda permanece un año en la ciudad y allí interpreta melodías

²⁵ Mercado Villalobos, *La educación musical ...*,77.

²⁶ Mercado Villalobos, *La educación musical...*,99-100.

²⁷ *La temporalidad como todo en la historia es relativa, puesto que algunos autores como Isabelle Leymarie y Alain Derbez, determinan que tal presentación fue en el año de 1885 (aunque he de aclarar que Derbez se encuentra en el mismo dilema, puesto que en el libro “culturas musicales de México” emplea la temporalidad de 1855 y en su libro “Jazz en México” la de 1884) ; mientras algunos otros, como Francisco Correa y Luc Delannoy, determinan 1884 como el año de la presentación. Tras una larga revisión historiográfica, me atreveré a decir que la temporalidad más certera es la de 1884, pues permanecen cerca de un año por tierras norteamericanas y regresan a finales de 1855 a la ciudad de Morelia.

latinoamericanas, como danzas cubanas. Uno de los miembros, Florenzo Ramos, decide quedarse en la ciudad del Cuarto Creciente e introduce allí el saxofón, por entonces inusitado en Luisiana y que se convertiría en uno de los instrumentos emblemáticos del jazz.²⁸

«La estadía de esta orquesta señala el apogeo de los músicos mexicanos en Nueva Orleans, que, desde el comienzo de 1880, tenían la costumbre de tocar sobre los barcos de vapor que recorren el Mississippi»²⁹. Es posible que por eso la banda de Payén cobró popularidad rápidamente entre los habitantes de Nueva Orleans.

Existe la teoría de que Juventino Rosas, aquel compositor y violinista mexicano, se uniera a las filas de la banda dirigida por Payén, pues según su biógrafo «Jesús Frausto, Juventino llegó por primera vez a Nueva Orleans en 1885 durante una gira por el sur del país con la Orquesta Típica Mexicana (grupo de 14 músicos, cuyo director adjunto era él, con José Reina) [...] posteriormente ingresó en una banda militar en la que tocó el trombón en compañía de su amigo Norberto Carrillo, igualmente trombonista».³⁰

Menciona Francisco Laguna Correa que «se introdujo por primera vez el vals del internacionalmente aclamado Rosas, “Sobre las olas” [...] este vals se convirtió en una parte permanente del repertorio de jazz de Nueva Orleans (aunque se tratara de un vals, fue interpretado por las primeras agrupaciones de jazz). [...] Sobre las olas fue sólo una de las muchas formas en las que la banda mexicana dejó un legado musical en Nueva Orleans [...] podríamos decir entonces que la aparición de la primera generación de músicos de jazz está directamente relacionada con la actuación de la banda de México en la Exposición de algodón de 1884»³¹

Respecto a la actuación de la banda del 8º Regimiento, Alain Derbez menciona lo siguiente: «Adentro del kiosco (palabra ésta de origen turco traducible como pabellón) diseñado por un ingeniero mexicano apellidado Ibarrola (que en euskera quiere decir “cabaña del valle”) lo que suena es una banda, un grupo que fuera fundado precisamente en Morelia y que dirigía Encarnación Payén; una banda que dejará su impronta, más allá de los

²⁸ Leymarie, Isabelle, *Jazz Latino*, (España: Manon Troppo, 2005), 21.

²⁹ Delannoy, Luc, *¡Caliente! una historia del jazz latino*, (México: FCE, 2001),47.

³⁰ Delannoy, Luc, *¡Caliente!, ...,47.*

³¹ Laguna Correa, “The mexican influence in XIX century New Orleans´ musical scene: The Mexican Band in the 1884 World´s Cotton Exposition” (Conferencia en The University of North Carolina at Chapel Hill), 3.

coyunturales escuchas, en los jóvenes músicos locales que, tomando algunas lecciones de su soplado instrumento con los maestros visitantes, pasado el tiempo iban a tocar eso que se llamaría jass primero y luego jazz».³²



Banda del 8º Regimiento de Caballería de Encarnación Payén. 1884 ca.³³

De las cosas más relevantes (más allá de la influencia y la impresión que dio la agrupación de Payén) fue el revuelo de dos músicos que decidieron quedarse en Nueva Orleans y hacer carrera por suelo norteamericano, se trata de Florenzo Ramos y Lorenzo Tío. Ramos ejercerá un efecto determinante sobre el escenario musical de Nueva Orleans [...] fue el primer mexicano de importancia que se estableció de manera permanente en la ciudad. [...] A lo largo de su carrera trabajó en orquestas de teatro, de circos y de restaurantes; también fue flautista de la French Opera House y saxofonista en varios grupos de jazz. Ramos fue el primer músico que introdujo el saxofón en Nueva Orleans. Cierto es que diversos

³² Alain Derbez, «Jazz: localidades no agotadas (una lectura a brincos entre el jazz y la identidad aquí)», en *Culturas musicales de México Vol. 1*, (México: Secretaría de Cultura, 2018), 135.

³³ Mexican Band – 1884 – 80 musicians. Fotografía de la Banda del 8º Regimiento de Caballería dirigida por Encarnación Payén; es muy probable que la foto haya sido tomada en el mismo año que se llevó a cabo a exposición de azúcar y algodón de en Nueva Orleans, siendo la primera presentación de la banda en los Estados Unidos. 1884 ca. “imagen en línea”. New Orleans Bar Association. Fecha de descarga: 17 de mayo del 2019. En: [http://www.neworleansbar.org/uploads/files/Sousa%27s%20Legacy_7-9\(1\).pdf](http://www.neworleansbar.org/uploads/files/Sousa%27s%20Legacy_7-9(1).pdf)

saxofonistas recorrían Luisiana con las bandas militares mexicanas, pero Ramos fue el único que se estableció definitivamente en una ciudad que hasta entonces favorecía el clarinete.³⁴

Por otro lado se encuentra Lorenzo Tío, aquel «clarinetista mexicano que había ido a Nueva Orleans en 1885 para asistir a la exposición algodonera de ese año [...] al igual que Ramos, impresionó rápidamente con su [...] estilo clásico que influyó tanto en los músicos locales, que se considera como el introductor del clarinete en el jazz».³⁵ Lorenzo no fue solo a Nueva Orleans, buena parte de su familia se mudaría con él después de que éste se estableciera. «Los miembros de la familia Tío, brote de un extenso linaje de criollos de color, fueron por esta época los clarinetistas de mayor influencia en Nueva Orleans».³⁶

Tan fue así, que el discípulo mayor de la familia fue el hijo de Lorenzo Tío, llamado de la misma manera que su padre. «Lorenzo hijo es considerado por diversas enciclopedias de jazz (como la Enciclopedia Harmony) como el “tutor de Sydney Bechet”, además de resaltar su importancia en los primeros años de jazz de Nueva Orleans»³⁷. En aquella época, se puede resaltar la competencia entre mexicanos para la determinación instrumental en las orquestas de jazz, por un lado, Ramos y por la otra la familia Tío. Sin duda el clarinete y el saxofón son dos instrumentos inseparables de la síncopa jazzística de todos los tiempos, desde la prehistoria del jazz, hasta el jazz moderno; es difícil concebir el jazz sin este par de instrumentos.

Ted Gioia, uno de los historiadores más importantes del jazz, comenta lo siguiente en su libro “Historia del Jazz” respecto a la Banda Militar de Encarnación Payén:

Hacia la época en que nació Morton, una enorme banda de caballería mexicana ofrecía diario conciertos gratuitos en el Mexican Pavilion como parte de la Exposición Mundial Centenaria del Algodón celebrada en Nueva Orleans en 1884-1885. La tienda de música Hart, en Canal Street, publicó más de ochenta composiciones mexicanas durante este período, influyendo a los instrumentistas locales y aportando otro eslabón a la compleja historia que entrelaza los estilos musicales latinoamericanos y afroamericanos. Más allá de su impacto puramente

³⁴ Delannoy, Luc, *¡Caliente! ...*,49.

³⁵ Derbez Alain, *El jazz en México. Datos para esta historia*, (México: FCE, 2012), 332.

³⁶ Delannoy, Luc, *¡Caliente! ...*,49.

³⁷ Derbez Alain, *El jazz en México...*,332.

musicológico, la cultura latina y católica, cuya influencia impregnaba a la Nueva Orleans del siglo XIX, favoreció y alimentó el desarrollo de la música de jazz.³⁸



Souvenir de la Banda del 8º Regimiento de Caballería³⁹

Recapitulando un poco y aterrizando la idea que compete este apartado, se puede percibir el desarrollo de Payén como si se tratara de una bola de nieve, la banda del 8º Regimiento de Caballería forma parte de la prehistoria del jazz. la influencia de sus músicos, la introducción de nuevos instrumentos, e inclusive la influencia musical (jarabes, sones, valeses) formaron parte de la consolidación de un nuevo género musical que se gestaba entre los suburbios de Nueva Orleans. Fue tanta la relevancia de la banda de Payén, que «hubo una revista de la época en Nueva Orleans que afirmaba que la palabra “jazz” es producto de la degeneración

³⁸ Giogia Ted, *Historia del Jazz*, (México: FCE,2012),10.

³⁹ Luis Espinosa. (*Souvenirs de la Banda del 8º Regimiento de Caballería dirigida por Encarnación Payén*). Es muy probable que estos recuerdos hayan formado parte de las visitas posteriores de la banda a Nueva Orleans. “Imagen en línea”. Jorge Canavati Blogs. Fecha de descarga: 17 de mayo del 2019. En: <http://jorgecanavati.blogspot.com/>

de la palabra “jarabe”»⁴⁰, sin duda que esa presentación en la feria del algodón marcó un hito en la historia y desarrollo en los músicos locales de jazz.

La banda del 8° Regimiento regresa a Morelia posiblemente fragmentada por los múltiples músicos que decidieron quedarse a probar suerte en Nueva Orleans, como fue el caso de Ramos y Tío. A su regreso a la capital michoacana, «los jóvenes estudiantes de música del Colegio de San Nicolás [...] realizan un concierto en el Teatro Ocampo en noviembre de 1885, en honor de la banda de música del 8° Regimiento. En este evento destacaron los nicolaítas José Gómez, Benigno Gómez y José Monge, al lado de músicos de renombre como Ramón Martínez Avilés y el mismo Encarnación Payén.»⁴¹

El papel que juega la ciudad de Morelia es fundamental para la creación de esta banda musical. Si se toma en cuenta la carrera que desarrolló Encarnación Payén tras su llegada a Morelia en el año 1876, como profesor en la escuela de Artes y Oficios, y como profesor de música en el Colegio de San Nicolás, me es posible suponer que dentro de esos «67 músicos [...] que inauguraron la Exposición mundial industrial y del algodón en Nueva Orleans»⁴² se encontraban músicos provenientes de Morelia. Lamentablemente todo queda en una posibilidad, puesto que, hasta el momento, no existe o no se ha descubierto alguna lista con los nombres de los músicos que conformaron aquella banda del 8° Regimiento de Caballería que representó en diversas ocasiones al país.

Sin embargo, lo que sí es bien sabido, es que, desde mediados de la década de 1890, la Banda del 8° Regimiento [...] tuvo en sus filas a varios músicos salidos de la trinchera artística de la Escuela de Artes y oficios, misma en la que Payén prestaba sus servicios. Con esa nueva conformación y gran gama de músicos morelianos, la banda viajó de nueva cuenta a los Estados Unidos y posteriormente a Europa por orden del gobierno para participar en España en los festejos del centenario del descubrimiento de América. Las crónicas de la época señalan el éxito de la música y los elogios recibidos por la misma reina de España. [...] Es importante señalar que gran parte de la banda del 8° Regimiento eran jovencitos egresados de la academia de Música de la Escuela de Artes y Oficios de Morelia. Para 1891 la banda

⁴⁰ Derbez Alain, *El jazz en México...*,338.

⁴¹ Mercado Villalobos, *La educación musical...*,74.

⁴² Delannoy, Luc, *¡Caliente!* ...,47.

se presenta en San Luis Missouri y nuevamente en Nueva Orleans, obteniendo de nueva cuenta grandes elogios del público.⁴³



Programa de concierto de la Banda del 8° Regimiento auspiciado por el Batallón de Artillería de Washington. 1890 ca.⁴⁴

⁴³ Mercado Villalobos, *La educación musical...*, 115,160.

⁴⁴ Luis Espinosa. (*Programa musical de la Banda del 8° Regimiento y la Banda de Artillería de Washington*). El programa al igual que el souvenir de la imagen pasada, es el resultado del regreso de la banda mexicana a tierras norteamericanas. “Imagen en línea”. Jorge Canavati Blogs. Fecha de descarga: 17 de mayo del 2019. En: <http://jorgecanavati.blogspot.com/>



Encarnación Payén y la Banda del 8º Regimiento de Caballería. 1884-1890 ac.⁴⁵

En 1893 «el gobierno de la República transformó la Banda del 8º Regimiento en Banda de Música del Estado Mayor Especial con base ya no en Morelia, sino en la capital del país».⁴⁶ «Los eventos oficiales importantes, y particularmente los del presidente Díaz, fueron acompañados por la música que dirigía el maestro Payén. Además, fue la banda elegida para

⁴⁵ Luis Espinosa. (*Encarnación Payén y la Banda del 8º Regimiento de Caballería. 1884-1890 ca.*). Por el estilo arquitectónico de la casa del fondo de la imagen, podemos inferir que la fotografía fue tomada en Nueva Orleans, quizá en alguna de sus múltiples presentaciones posteriores a la presentación del 84. “Imagen en línea”. Jorge Canavati Blogs. Fecha de descarga: 17 de mayo del 2019. En: <http://jorgecanavati.blogspot.com/>

⁴⁶ Ruiz, Rafael A., Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato. Cuiculco [en línea] 2016, 23 (Mayo-Agosto): [Fecha de consulta: 14 de mayo de 2019] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35145982006> ISSN 1405-7778

representar a México en ferias internacionales y la que acompañó al presidente en sus actos oficiales».⁴⁷

[...]Por ejemplo, durante una visita de Díaz a Monterrey, el gobernador de Nuevo León, general Bernardo Reyes buscó impresionarlo con el progreso ahí alcanzado. Monterrey, gracias a la iniciativa y energía de Reyes, se había convertido en un ejemplo de prosperidad y desarrollo industrial. El gobernador también quiso demostrar que él mismo estaba preparado para asumir un cargo de mayor responsabilidad: la Presidencia de la República. Entre los festejos no podía faltar la música. Durante ese viaje, Díaz se hizo acompañar de la banda del Estado Mayor, en donde tocó algunas polkas, danzas y valsos.⁴⁸

Tras la gira a Monterrey, Payén tuvo una diferencia con el mismísimo ministro de Guerra, el general Felipe Berriozabal, lo cual provocó su salida total del ejército. En 1899, se retira de la banda dejando al mando al clarinetista oaxaqueño Nabor Vázquez. Payén regresó a Michoacán con su amigo y protector el general Epifanio Reyes para trabajar en la administración de una finca arrocera en Pátzcuaro. Sin embargo, el viejo director no podía vivir sin la música, y escribió al presidente Díaz para que lo ayudara a volver a las bandas. Este le contestó diciendo que “El señor gobernador de Jalisco me dice que, reformado el presupuesto, dará al director de la banda el sueldo de \$780.00 más una gratificación de \$1,018.00, también anuales”; y finaliza la carta: “Si le conviniera a usted, puede dirigirse al señor Curiel refiriéndose a la indicación mía”. Naturalmente Payén se marchó a Guadalajara, aunque sólo estuvo algunos meses, ya que obtuvo el puesto de director de la Academia de Música de Aguascalientes en 1902⁴⁹.

Payén tomó bajo su dirección la banda del Estado de Aguascalientes, y participó en la toma de posesión de Díaz en 1904 en Palacio Nacional; en esa ocasión alternó con las mejores bandas militares del momento: la Banda de Zapadores, la del Estado Mayor y la de Policía. Al poco tiempo de iniciada la Revolución, la banda sufrió los embates de la política y se desintegró; Payén se dedicó a la Banda Juvenil de la Academia de Música de

⁴⁷ Ruiz, Rafael A., Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato. Cuicuilco [en línea] 2016, 23 (Mayo-Agosto): [Fecha de consulta: 14 de mayo de 2019] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35145982006>> ISSN 1405-7778

⁴⁸ Rafael Antonio Ruíz Torres, «Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767-1920» (tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002), 202.

⁴⁹ Rafael Antonio Ruíz Torres, «Historia de..., 204.

Aguascalientes. En 1914, al entrar la División del Norte en dicha ciudad, Francisco Villa mandó llamar a Payén y lo nombró Inspector de Bandas de la División. Más tarde, en 1916, fue designado Mayor Inspector de Bandas de la División del Noreste la cual estaba al mando del general Francisco Murguía. Años después, por enfermedad, Encarnación Payén causó baja del ejército revolucionario y se retiró a Morelia donde falleció el 25 de noviembre de 1919.⁵⁰

Pasarían tan sólo 3 años después de último cargo para que Encarnación Payén dejará de tocar en esta tierra; fallece el 25 de noviembre de 1919, su cuerpo paradójicamente descansaría en la tierra donde formó aquella banda que tanto renombre le dio, la bella capital michoacana. Sus restos fueron enterrados en el panteón municipal, la causa de su muerte seguramente se debió a ese mal que le hizo abandonar al ejército revolucionario.

La escasez de fuentes sigue dejando un panorama muy amplio para lo que fue aquella banda que dirigió Encarnación Payén. Empero nos abre las puertas para indagar más en aquella agrupación que influyó en gran medida a ese género que se conoce como jazz. Existe una fotografía de la banda del 8° Regimiento en la plaza de armas de la ciudad, una de las pocas fotografías descubiertas hasta el momento. La importancia de dicha imagen fue pieza fundamental para realizar esa conexión entre lo que se conocía de la banda del 8° Regimiento, Encarnación Payén y la poca información conocida sobre la conformación de la banda en la ciudad de Morelia. No obstante, esta hipótesis es la más firme, puesto que los restos del músico se encuentran en el panteón municipal de Morelia, y puesto que, de las pocas imágenes conocidas sobre la banda en territorio mexicano, también es tomada en una plaza de la capital michoacana. Queda mucho por investigar al respecto, la brecha está abierta y las dudas a flor de piel.

⁵⁰ Rafael Antonio Ruíz Torres, «Historia de...»,204.

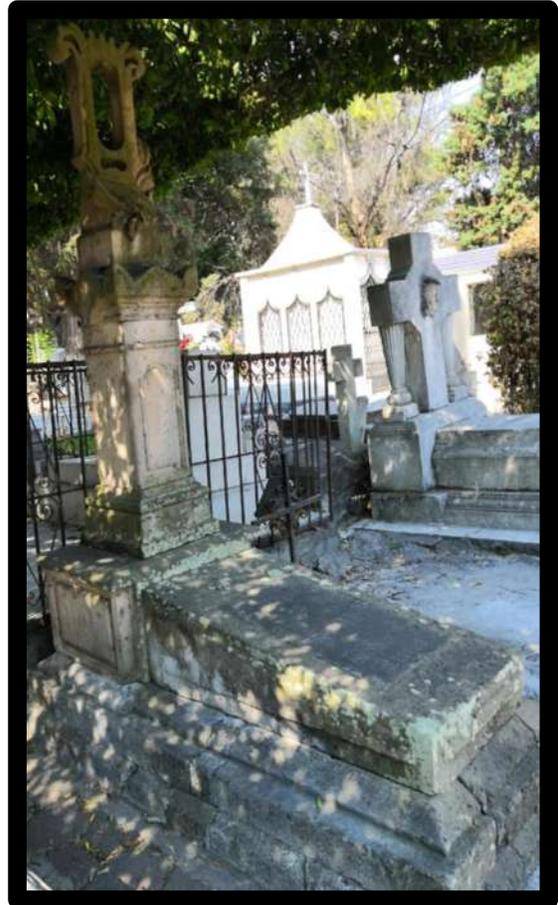


Banda del 8° Regimiento de Caballería en la Plaza de Armas de la Ciudad de Morelia Michoacán. 1885-1890
ca.⁵¹

⁵¹ Colección de Omar Guajardo, [*Banda del 8° Regimiento de Caballería en la Plaza de Armas de la Ciudad de Morelia*], ca. 1885-1890. Fotografía.



Tumba de Encarnación Payén dentro del Panteón Municipal de la Ciudad de Morelia Michoacán. 2019.⁵²



⁵² Héctor Peña. *Tumba de Encarnación Payén dentro del Panteón Municipal de la Ciudad de Morelia Michoacán*. Fotografía tomada en mayo del 2019.

Los difusos orígenes y rostros del jazz en el estado.

Antes de iniciar de lleno con este capítulo, es importante mencionar la gran relevancia que ha tenido el testimonio fotográfico para la elaboración de este trabajo. Es de lo más común encontramos con investigaciones que cuentan con fotografías, imágenes o cualquier elemento iconográfico usados y tratados como simples ilustraciones que acompañan al texto para hacerlo más atractivo, algunas veces teniendo una función determinada, otras tantas como ornamento visual. El uso de la imagen en este trabajo pretende tener una función más allá de un atractivo pictórico, puesto que fue de suma importancia conocer los hallazgos fotográficos para comenzar a entretejer esta historia.

Supongamos entonces que la historia del jazz en Michoacán es una cueva oscura que no se ha explorado y que tan sólo cuenta con unos garabatos pintados en sus paredes. Los garabatos son de esta manera, las fotografías encontradas que ayudaron de una u otra forma a darle un poco de luz a esa oscura cueva. Ya lo decía Peter Burke: «las imágenes nos permiten «imaginar» el pasado de un modo más vivo»⁵³, y si algo se puede rescatar de la gran escasez de fuentes bibliográficas sobre el jazz en Michoacán, es el uso de la imagen como testimonio de esta historia.

Tan es así, que podría decir que el ánimo para realizar una investigación de esta índole fue gracias al conocimiento de una vieja fotografía mencionada en el texto “Atlas del Jazz en México” de Antonio Malacara⁵⁴, una incógnita fotografía que acrecentó mi incertidumbre de conocer ese retrato, de saber quiénes habían sido esas personas que aparecían en la anticuada imagen, de investigar a fondo la historia del jazz en nuestro estado.

La fotografía mencionada, pertenece a la colección del fotógrafo Omar Guajardo, quien argumenta no conocer la procedencia de esta. En una charla mencionó que «simplemente fue un regalo de un primo cercano que tampoco conocía nada al respecto de la imagen»,⁵⁵ además de aclarar que no es una fotografía como tal, sino un acetato de proyección que posteriormente reprodujo en fotografía*.

⁵³ Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001. Edición para formato e Pub por Titivillus. 12.

⁵⁴ Malacara Antonio, *Atlas del Jazz en México*, (México: Taller de creación literaria, 2016), 398.

⁵⁵ Guajardo, Omar, en charla con el autor, agosto del 2018

* Omar Guajardo se refiere a que el tipo de papel no es tipo cartoncillo como solían revelarse las fotografías de la época, sino que es un acetato de aquellos que solían ser ampliados y exhibidos mediante un proyector de luz.

En una descripción inicial de este retrato, se puede observar una banda de seis músicos conformada por un trompetista, un banjo, un violinista, un trombonista, un baterista y un saxofonista (formación común de los grupos de jazz, nombrados sextetos). En el bombo de la batería se observan las palabras “Jazz México” y como nota al pie de la imagen “Morelia 1930”. No hay duda de que la foto fue tomada en la ciudad de Morelia, ya que al fondo de esta se observa la construcción de lo que era La Casa de Cristal⁵⁶. La incertidumbre de Antonio Malacara y de Juan Alzate sobre esta fotografía (especialista el primero y ejecutante de jazz el segundo), es el no saber con certeza si en la foto se encontraban músicos morelianos tocando jazz, o si solamente era una banda venida de la ciudad de México para presentarse en algún evento social.



Jazz México. Morelia 1930⁵⁷

⁵⁶ La casa formaba parte del complejo del Parque Juárez, creado en 1906 para conmemorar el centenario del natalicio de Benito Juárez; en dicho espacio, ubicado en donde ahora se entrelaza el Libramiento Sur, y la Calzada Juárez estaba ubicada la Casa de Cristal. Esta propiedad tenía acondicionado un restaurante, nevería y demás usos, también fue salón de fiestas, casa de juego e inclusive llegó a fungir como burdel. Véase: <http://sitiolavoz.lavozdemichoacan.com.mx/morelia/imagenes-nuestras/casa-de-cristal-del-antiguo-zoologico/>

⁵⁷ Colección Omar Guajardo. [*Jazz México. Morelia 1930.*]. Fotografía, 1930. Banda de jazz retratada en la Casa de Cristal de Morelia, Michoacán.

A juzgar por la vestimenta que portaban los personajes de la imagen, y por la investigación que he realizado, me atreveré a dar mi punto de vista al respecto: la fotografía de la Casa de Cristal es de una agrupación de músicos procedentes de la Ciudad de México. Esta suposición gira en función de la inscripción que se tiene en el bombo: “Jazz México”, inscripción que posiblemente pudiera ser el nombre que portaba la agrupación o la procedencia de la misma, puesto que, en aquella época, era de lo más común utilizar esa sección de la batería como identidad del conjunto.

En distintas imágenes de agrupaciones o combos de jazz de la época, sean nacionales o internacionales, se puede observar que el bombo de la batería cumple con esa función, la de determinar la procedencia o nombre del conjunto. Desde fotografías de la vieja “Dixieland Jazz Band”, o la “Buddie Petit Jazz”, hasta fotografías nacionales como la “Jazz Band Belén” * o la “Garden Jazz Yucateco”, las cuales nos sirven como referencia para sostener dicha suposición respecto a la procedencia de la agrupación retratada en la Casa de Cristal.



Dixieland Jazz Band. 1917 ca.⁵⁸

⁵⁸*La Jazz Band Belem, fue una banda formada en la cárcel de Belén en la ciudad de México. Santiago Bullard. (*Dixieland Jazz Band 1917ca.*). “Imagen en línea”. El Comercio. Fecha de descarga: 22 de mayo del 2019. En: <https://elcomercio.pe/eldominical/articulos-historicos/the-original-dixie-jazz-band-improvisar-revolucion-413153>.



Jazz Band Belén. 1928 ca.



Garden Jazz Yucateco. 1929 ca.⁵⁹

⁵⁹ Ambas imágenes fueron sacadas del libro de Alain Derbez: “El Jazz en México. Datos para esta historia”. Sin embargo, la fotografía de la “Jazz Band Belén” pertenece al Archivo Casasola, mientras que la del “Garden Jazz Yucateco” pertenece a la colección de Francisco Montellano.

De esta manera es que dio inicio la investigación, con el conocimiento de la que hasta ese momento sería la fotografía más longeva de una banda de jazz en la ciudad y el estado. No había mayor rastro en fuentes de archivo, bibliográficas y hemerográficas, que pudieran ayudar a explicar cómo fue que este género musical se instaló y desarrolló como parte de la oferta cultural moreliana.

Sin embargo, a pesar de las escasas referencias, como lo son la foto referida y algunas entrevistas realizadas, me permitieron llegar hasta dos músicos que podría decir con certeza, fueron los precursores o pioneros de este género en la ciudad, me refiero a Salvador Próspero Román y Guillermo Gil García, quienes seguramente fueron fundadores e integrantes de las primeras bandas de jazz en la ciudad, y aunque no aparecen retratados en la foto de la banda “Jazz México”, fueron la columna vertebral para la consolidación de esta historia, que está por descubrirse.

Salvador Próspero Román

José Pedro Salvador de Jesús Próspero Román, mejor conocido como Salvador Próspero, nació el 17 de julio de 1915 en Tingambato Michoacán, un pequeño municipio situado en el corazón del Estado – a la mitad del camino entre Pátzcuaro y Uruapan – cuyas características naturales, históricas y sociales, la han dotado de relevantes rasgos especiales⁶⁰, entre dichos rasgos se podría incluir el surgimiento de las bandas de pueblo más importantes de la zona y el nacimiento del gran difusor cultural Salvador Próspero Román, quien desde muy pequeño tuvo su primer acercamiento con la música; su hija Lelia, comenta que:

A muy temprana edad fue instruido musicalmente por su señor padre don Vito, con quien aprendió a tocar el requinto. Estudió violín bajo la enseñanza del maestro Alfredo Avilés (de la comunidad de Nahuatzen) y fue educado en el aprendizaje del solfeo por su tío Francisco Villegas, organista de la iglesia. Casi de inmediato formó parte de la banda de música de su pueblo, la que era dirigida por don Victoriano Próspero, su padre; con ella recorrió buena parte del estado de Michoacán.⁶¹

Sin duda, el haber pertenecido desde muy pequeño a las orquestas de pueblo, y tener como maestro a su padre quién era reconocido en Tingambato como uno de los máximos representantes del pueblo en cuestión musical, hizo de Salvador Próspero el músico que llegó a representar la esencia de la música purépecha a nivel nacional.

Existe una anécdota de cuando aún era un niño y tocaba junto a su padre Victoriano. Lelia relata la historia de cuando su padre tocó para el general Álvaro Obregón de la siguiente manera:

¡Cómo se enorgullecía mi abuelo Vito al contarnos que a Chavita lo había felicitado el general Álvaro Obregón! (relatando lo que su abuelo les platicaba)

Habíamos sido contratados para tocar en *La Pérgola* de Uruapan y entre el público se encontraba el general Obregón, quien después de escuchar algunas melodías, pidió que al pequeño músico que tocaba el requinto, lo subieran a una silla y que tocara su

⁶⁰ José Luis Hernández et al; *Tingambato en el 120° aniversario de elevación a Municipio (1877-1997)* (Morelia: Jitanjáfora Ediciones Morelia, 1997).

⁶¹ Próspero Lelia, *Vida y obra del maestro Salvador Próspero Román*, (México: SECUM, SECREA, 2010),11.

instrumento. Quería comprobar que efectivamente lo tocaba. Yo –continuaba mi abuelito su relato- seleccioné una obra en la que se destacara (con todas las dificultades técnicas) el instrumento de mi hijo. Con toda precisión y destreza Chavita demostró el dominio que tenía sobre su instrumento. Fue ovacionado por el público y el General lo felicitó, augurándole un gran porvenir.⁶²

Dicha anécdota también la sostiene quién sería amigo de infancia de Salvador Próspero, el Ingeniero David Aguilera, quién en una entrevista realizada por Lelia en 1994, le contó lo siguiente:

El general andaba en una campaña política y después de felicitar a Chavita, le preguntó a don Vito, que si estaría dispuesto a dejarlo ir a estudiar al Conservatorio Nacional (en la Ciudad de México). Imagínate la magnitud del ofrecimiento. Con lágrimas en los ojos, don Vito le respondió que su hijo era el hombrecito de la casa, su brazo derecho en la música y que no lo podía dejar ir⁶³

Con apenas nueve años, Salvador Próspero había impresionado a uno de los presidentes que tendría como bandera el impulso de un “nacionalismo” a través de las artes y la cultura. Debido al rechazo de aquella beca prometida por el entonces presidente de la República, Salvador siguió tocando en la banda de su padre, presentándose en las localidades cercanas a Tingambato y sus alrededores. A la edad de trece años, Don Vito le dejó la dirección de la banda, y desde ese momento recayó en sus hombros una gran responsabilidad; el grupo constantemente tenía compromisos que cumplir, se les contrataba en las fiestas patronales (fiestas de tres días, por lo mínimo) por lo que Salvador era un alumno irregular en la escuela; sin embargo, él tenía un gran interés por saber, aprender y descubrir, y eso lo dejó más que claro en su carrera de vida.⁶⁴

A los diecisiete años, se va a estudiar a la Escuela de Erongarícuaro, por una beca que le consiguió su profesor Barajas Jasso, mismo profesor que le contagió la curiosidad y el amor por descubrir aquellas ruinas del entonces inexplorado Tingambato, de las cuales

⁶² Próspero, *Vida y obra...*, 12.

⁶³ Próspero, *Vida y obra...*, 12.

⁶⁴ José Hernández, *Tingambato en el 120°...*, 12.

Salvador Próspero siempre estuvo al pendiente, atrayendo a los especialistas a realizar más trabajos en el sitio, prueba de ello fue la gran relación que llevó con el arqueólogo Román Piña Chan, quien estuvo a cargo de diversas excavaciones en la zona.

La estancia en dicha escuela fue muy breve, debido a que se notificó que la Escuela Agrícola de Erongarícuaro sería cerrada por recorte presupuestal. Coincidió que en ese tiempo se suprimieran varias escuelas en el país, entre ellas la de Erongarícuaro. Que se fusionó con la Escuela Normal Rural de la Huerta (También agrícola). Se combinaron las escuelas normales rurales con los centros agrícolas del país para formar las escuelas regionales campesinas, que atenderían la enseñanza agrícola y la formación de maestros rurales.⁶⁵

Salvador tuvo la fortuna de pasar el examen requerido para quedarse en la Normal de la Huerta, donde rápidamente se incorporaría al grupo de la escuela dirigido por el maestro Melena, con quién continuó sus estudios musicales de violín, y a quien impresionó con sus dos primeros vales compuestos en la Escuela Agrícola de Erongarícuaro: “Lloraras de ilusión” y “Marcha Mexicana”, ambas compuestas para violín.⁶⁶

Para 1936, con apenas veintiún años, se inició en la docencia después de haber obtenido su título de maestro rural egresado de la Escuela Normal Agrícola de La Huerta Michoacán. No enfrentó problemas para conseguir una plaza de profesor gracias a que por ese tiempo hacían falta profesores capacitados, además de que sus conocimientos musicales le abrieron las puertas de una de las instituciones de mayor prestigio educativo en la ciudad de Morelia; sin que él lo pidiera le ofrecieron el grupo de sexto grado de primaria del internado para varones: Escuela Técnica Industrial (ETI) «Álvaro Obregón», ubicada en el edificio que hoy se conoce como Palacio Clavijero, en la calle de El Nigromante.

Poco después ocupó la dirección de la primaria, actividad que atendió con gran ahínco por un año; después ingresó como profesor de música en el internado para señoritas: Escuela Técnica Industrial (ETI) «Josefa Ortiz de Domínguez», ubicada en el ex convento de Capuchinas, en la que al igual que en la ETI «Álvaro Obregón» realizó una intensa e importante actividad artística-cultural que fue ampliamente apoyada por la directora del

⁶⁵ Próspero, *Vida y obra...*,20.

⁶⁶ Próspero, *Vida y obra...*,138

plantel, la señora Juana B. Gutiérrez de Mendoza, quien fuera asistente de Venustiano Carranza durante su mandato.⁶⁷

La fructífera vida de Salvador Próspero se puede clasificar en cuatro aspectos fundamentales: la docencia, la Investigación, la creación y producción, y la promoción y difusión⁶⁸; fueron estas las características principales que le dieron la identidad que obtuvo a través de los años. En cuanto a la docencia, años después de su paso por las ETI (1940 aproximadamente), ingresó a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) como profesor de música en diversas dependencias nicolaítas: en la Escuela Normal Urbana, en las de iniciación Universitaria Varonil y Femenil, y en la Escuela Popular de Bellas Artes, instituciones en las que por treinta años compartió sus conocimientos con la juventud michoacana.⁶⁹

En cuanto a la investigación, «el maestro Salvador Próspero inició una amplia e interesante indagación sobre los instrumentos musicales prehispánicos, a los que les dio uso realizando arreglos importantes»,⁷⁰ podría decirse que fue uno de los pioneros en el rubro de la fusión de la música de pueblo con los instrumentos musicales prehispánicos; investigaba a fondo la música que posiblemente tocaban con esos instrumentos, y de la misma manera, «fue el primer michoacano en realizar un trabajo de esta índole, en despertar el interés de los propios michoacanos, de los mismos purépechas, por apreciar y valorar su música, danzas, tradiciones y costumbres»⁷¹

También se le puede acuñar la importancia que tuvo para los trabajos de excavación de la zona arqueológica de Tingambato:

En 1970 aprovechando una visita del entonces gobernador de Michoacán, Carlos Gálvez Betancourt, el Maestro Próspero lo convenció para que lo acompañara a la zona arqueológica y en el lugar le explicó sobre su importancia y significado. Al gobernador le atrajo la idea de descubrir la zona, sin embargo, consideró que el

⁶⁷ Próspero, *Vida y obra...*,39.

⁶⁸ José Hernández, *Tingambato en el 120°...*,13.

⁶⁹ José Hernández, *Tingambato en el 120°...*,14.

⁷⁰ José Hernández, *Tingambato en el 120°...*,15.

⁷¹ José Hernández, *Tingambato en el 120°...*, 14.

gobierno no podía apoyar con los siete millones de pesos que se requerían para los trabajos de restauración. Dos años después invitó al entonces gobernador interino, José Servando Chávez Hernández, quien, a pesar de mostrar también un gran interés, argumentó que “iba de salida” y que no disponía a esas alturas del presupuesto necesario.⁷²

A pesar de las limitaciones y el poco interés presupuestal que el gobierno tenía en ese momento, Salvador Próspero continuó insistentemente en que se hiciera algo al respecto para rescatar la zona arqueológica.

En el cuaderno *Tingambato*, que editó el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en 1982, el arqueólogo Román Piña Chán señala: «... el interesado en que explorara la zona, fue don Salvador, quien me invitó a conocer Tingambato, apenas unos cuantos días después de que se había constituido el Centro Regional México-Michoacán del INAH, y al visitarlo pensé que aportaría nuevos datos para el conocimiento de la arqueología de Michoacán, ya que – aunque en ese tiempo la zona estaba cubierta de vegetación y aguacates- era distinta la distribución de sus montículos, comparado con Tzintzuntzan». Continúa: «Así, en julio de 1977, durante las celebraciones del Centenario de la Erección del Municipio de Tingambato, el Sr. Gobernador del Estado, Lic. Carlos Torres Manzo, y el director del Centro Regional, Dr. Román Piña Chán, anunciaron a la población que se realizarán exploraciones arqueológicas en la localidad, y ambos se comprometieron en aportar fondos para iniciar las investigaciones, después de la temporada de lluvias».⁷³

Después de una gran serie de esfuerzos y peticiones, el sueño que llevaba consigo desde pequeño, se hizo realidad. La antigua ciudad en donde habitaban sus antepasados, esa misma que le contaba en sus relatos el profesor Barajas, emergía del olvido tras las peticiones a diferentes funcionarios públicos por parte del maestro Próspero. El pueblo de Tingambato sigue recordándolo por su ardua labor en el rescate de la zona y por sus grandes aportaciones al municipio.

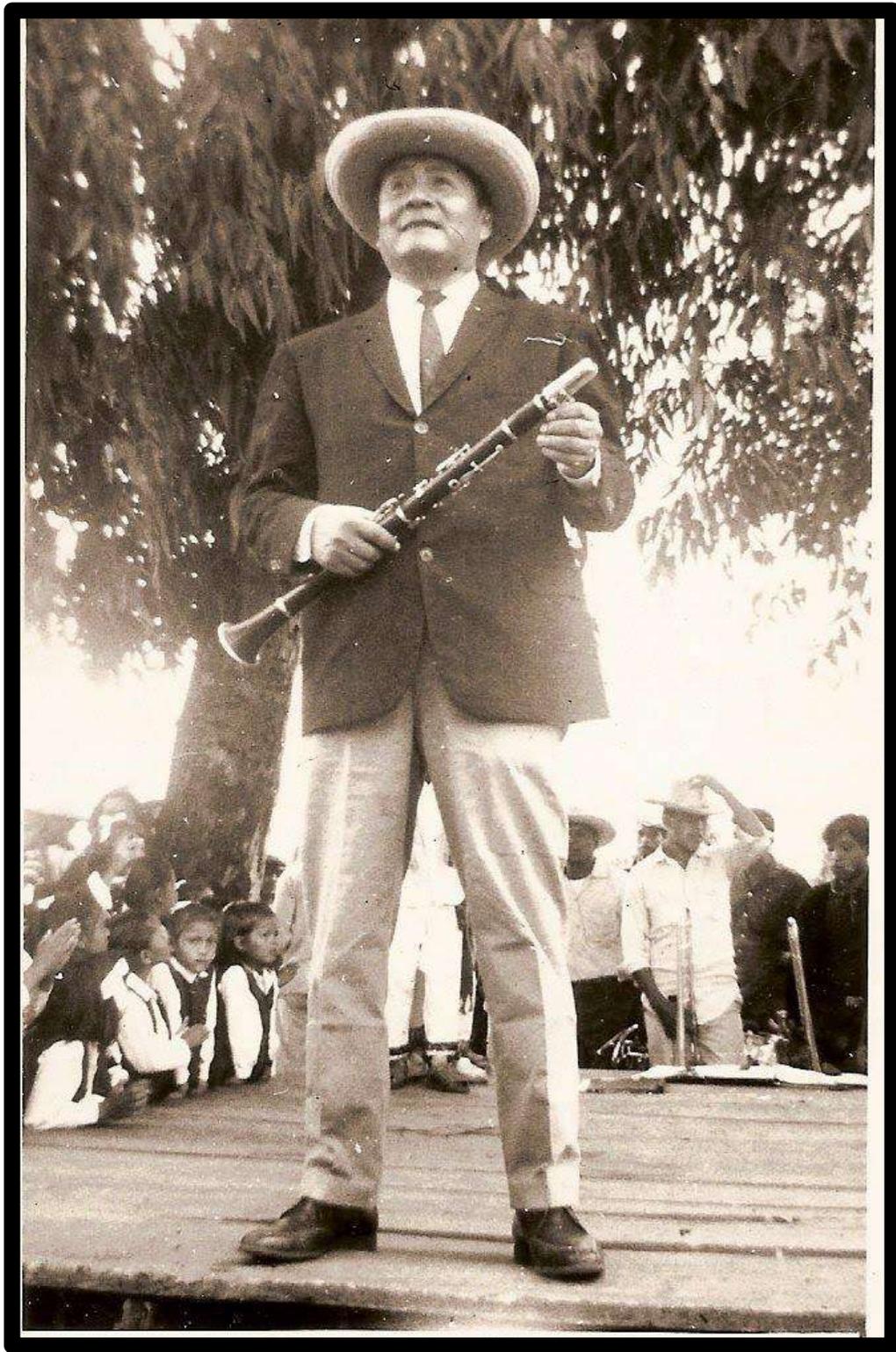
⁷² José Hernández, *Tingambato en el 120°*...,15.

⁷³ José Hernández, *Tingambato en el 120°*..., 17.

Regresando al ámbito musical, Salvador Próspero creó grupos artísticos que trascendieron, así como espacios para la difusión y promoción de los artistas michoacanos. Su producción no se quedó en la simple práctica de la composición. Formó a una gran cantidad de músicos que llegaron a destacar profesionalmente como ejecutantes, intérpretes y/o compositores. Contribuyó en la formación de un público receptivo y sensible. Fue ejecutante e intérprete musical de diversos géneros. Su composición musical abarcó desde lo popular (pasando por la investigación de la música prehispánica y la educativa o escolar), hasta la música de Cámara y Sinfónica. No obstante que su producción musical no fue muy extensa, la calidad de sus obras fue realmente interesante.⁷⁴

La carrera musical de Salvador Próspero estuvo llena de grandes momentos que dejaron huella en cada lugar que estuvo presente, séase como profesor, músico, difusor cultural, compositor, orquestador, e inclusive emprendedor, ya que a él se le debió «la creación del Centro Recreativo Morelia, el primer Centro Cultural Social de esta ciudad inaugurado en 1951». Para esa época, la Orquesta de Baile del maestro Próspero se encontraba en la cúspide de su existencia; Orquesta de la que hablaremos más adelante, primero tenemos que regresar a ese momento en que se encontraba dando clases en las Escuelas Técnicas Industriales (ETI), lugar donde posiblemente conoció al segundo personaje fundamental para la consolidación del jazz en el estado.

⁷⁴ Próspero, *Vida y obra...*,85.



Salvador Próspero Román. 1975 ca.⁷⁵

⁷⁵ Acervo fotográfico de Efrén Capiz. [*Salvador Próspero Román*]. Fotografía. 1975 ca.

J. Guillermo Gil García

El primer nombre que llegó a mi vista entre líneas y a mis cuestionamientos, fue el de Guillermo Gil. ¿Quién es? ¿Qué hizo? ¿Cuál fue su aporte al jazz?, estas fueron algunas de las interrogantes que me llegaron de golpe y me llevaron a la realización de esta investigación. En el texto de Antonio Malacara al preguntarle a Juan Alzate sobre la historia del jazz en Michoacán, responde después de mencionar lo de la fotografía de 1930 lo siguiente:

[...] a partir de esa foto, supongo que el jazz llegó a Morelia alrededor de los años treinta, cuando estaba en su apogeo aquí en México, como una música de moda. Después no tengo ninguna noticia, sino hasta los años cuarenta-cincuenta, a través de un maestro llamado Guillermo Gil; era moreliano, un músico que se formó aquí en el Conservatorio como un músico clásico, normal, en la escuela tradicional de la música. Pero por lo que pude hablar con sus familiares, él era un pianista muy interesado en la música nueva, la música innovadora, diferente, y entonces entró a trabajar con la orquesta de un indígena purépecha que se llamaba Salvador Próspero⁷⁶

Y así fue, el resultado de la unión entre Próspero y Gil dio inicio a diversas corrientes musicales en la ciudad. Más adelante hablaremos de ese gran entrecruzamiento y del resultado que trajo consigo; primero nos adentraremos a conocer un poco sobre la vida de Guillermo Gil y su desarrollo musical.

Guillermo Gil nació en un municipio cerca de Toluca en el año de 1910 (no era moreliano como se planteaba en el libro de Malacara). En una larga charla con su hija: María Guadalupe Gil, mencionó lo siguiente después de preguntarle al respecto de la vida de su padre:

Me remonto a Toluca, en el año de 1910 nace mi papá, el 1 de Julio para ser exactos. La situación de mis abuelos no fue muy buena; a tal grado que mi abuelo decide abandonar a mi abuela; ella no podía criar sola a su familia, tenía tres hijos más. Mi abuelo decide irse para la capital toluqueña y se casa con otra señora. Mi papá entre su necesidad se va a seguirlo, aunque se va totalmente descobijado, ya que mi abuelo no se hizo cargo de él. Así es que sin tener a donde ir, tuvo que dormir ahí en los

⁷⁶ Malacara Antonio, *Atlas del Jazz...*,146.

portales del centro de Toluca, entre periódicos de cobija, ¡ahí durmió! Incluso llegó a pedir comida a la gente que pasaba por ahí. Nos contaba que una tarde, así de la nada, se hace amigo de un par de niños que eran hijos de un relojero; uno de ellos se llamaba Benjamín, del otro niño no recuerdo su nombre; en fin, ambos eran hijos del relojero del portal, se podría decir que vivían bien, vivían con buen estatus económico ¡vaya! A estos jóvenes, su papá los obligaba a tomar clases de música; mi papá se colaba con ellos, a él si le gustaba la música y a ellos no. La situación era que mi papá aprovechaba las clases que los hijos del relojero tomaban con reniegos, y así fue, de esa manera es que comienza a tener contacto con la música, en un piano plano y viejo; le estoy hablando de cuando él era muy pequeño, cuando tenía apenas como 12 años de edad. Benjamín le dejaba tocar en ese piano y así comenzó a escuchar las primeras melodías, empezó a educar su oído para posteriormente hacerse un compositor autodidacta.⁷⁷

El acercamiento a la información bibliográfica de Guillermo Gil, ha sido un tanto más complicada que la de Próspero, pues la única fuente directa con la que se cuenta, es la de su hija antes mencionada; sus documentos personales están extraviados entre las garras del olvido que se niegan a des olvidar su historia; sin embargo el olvido omitió un álbum fotográfico fundamental para el uso y la interpretación de la imagen, que como ya lo comenté al inicio de este trabajo, fue de suma relevancia para la consolidación del mismo.

Justificado sea de paso la poca información bibliográfica de Gil, volvamos a lo que sí conocemos o intentamos conocer. María Guadalupe Gil comentó que su padre «después de radicar en Toluca, se fue trabajar a Acámbaro Guanajuato, en donde laboró para la línea férrea de esa ciudad»⁷⁸. El porqué de su migración es totalmente desconocido, puesto que no contaba con familiares o amigos en aquella ciudad. Sin embargo, es muy probable que desde Toluca trabajara para el ferrocarril, pues existía una línea férrea para la ruta México- Toluca, Toluca- Maravatío, Maravatío- Acámbaro, y Acámbaro- Morelia. La construcción de dicha línea «comenzó en 1881; en este mismo año se llevó a cabo también la conexión entre Toluca y Maravatío; dos meses después se abrió el tramo de 58 kilómetros entre Acámbaro y

⁷⁷ Gil, María Guadalupe, en charla con el autor, agosto del 2018.

⁷⁸ Gil, María Guadalupe, en charla con el autor, agosto del 2018.

Maravatío, y el 12 de septiembre de 1883 quedaría comunicada la capital de Michoacán con Acámbaro y Celaya por una extensión de 167 kilómetros.»⁷⁹

El ferrocarril más allá de haber sido un arma comercial sirvió en demasía para consumir intercambios culturales; uno de ellos pudo haber sido la música de jazz que quizá colada entre los vagones del tren perteneciente a la inversión extranjera, pudo haberse incorporado a la dieta musical de los mexicanos. Muy poco se ha estudiado al respecto de la llegada del jazz a México por medio del ferrocarril, yo lo retomo y lo comento ya que esa fue la manera en que Guillermo Gil tuvo su primer contacto con el jazz; la señora María Guadalupe recuerda aquellas pláticas que llegó a tener con su padre: «él dominaba a la perfección el inglés, nos contaba que su patrón era estadounidense y que tuvo que aprenderlo por necesidad. Mi padre ahí tuvo su primer contacto con el jazz, su patrón lo escuchaba en alguna ocasión de trabajo, y a mi papi le gustó lo que sacudió sus oídos en ese momento, a tal grado de intentar tocarlo un poco después.»⁸⁰

La llegada de Gil a la ciudad de Morelia proviene al igual que el jazz a la vida de Gil, dentro de un vagón del tren. Se enamora en uno de los recorridos de Acámbaro a Morelia de una chica que años más tarde sería su esposa y compañera de vida, la señora Dolores Huerta. Se casan y siguen radicando por un periodo no tan largo en Acámbaro, hasta que deciden irse a radicar a la capital michoacana, en donde tuvo contacto casi inmediato con Salvador Próspero, tema del que hablaremos en el capítulo siguiente.

Como era de esperarse después de tener esa vida tan apresurada, la iniciación musical de Guillermo Gil fue una situación un tanto complicada; empero su dedicación y su capacidad autodidacta para la comprensión musical, lo llevó a ser parte fundamental de los artistas que predominaron en la escena musical de la ciudad en las décadas de los 50's y 60's. Fue tanto su popularidad musical, y no sólo en la escena jazzística, que en una sección de la afamada "Revista de Revistas", le dedicaron una columna diciendo lo siguiente:

⁷⁹ Víctor Manuel Pérez Talavera, «El arribo del ferrocarril a Michoacán y su abastecimiento forestal durante el porfiriato», Tzintzun, n° 63 (2016): 132.

⁸⁰ Gil, María Guadalupe, en charla con el autor, agosto del 2018.

Guillermo Gil... todo un valor artístico, pues aparte de ser un magnífico pianista, es un inspirado compositor, lo que le ha valido el nombre de “El Compositor Romántico de Morelia”. Sus canciones se conocen en toda la región michoacana ya que las antenas de la X-E-L-Q ubicada en la ciudad de Morelia se han encargado de llevarlas a todos los hogares. En la celebración del segundo aniversario de la X-E-L-Q efectuado recientemente, Guillermo Gil alternó con destacados elementos artísticos procedentes de la capital de la República y que fueron contratados para las transmisiones especiales efectuadas en dicha ocasión. La X-E-L-Q es un eslabón de la cadena X-E-Q y afiliada a Radio Programas de México. (R.P.M).⁸¹

La carrera artística de Guillermo Gil fue más allá de la creación del primer cuarteto de jazz en la ciudad. Lo consideraban un músico que se encontraba en constantes cambios, un músico que buscaba innovar en todos los conjuntos que organizaba y dirigía. Entre sus grandes composiciones se encuentran «novia linda/ mi Morelia hermosa/ Mujercita de cantera rosa, entre otras tantas [...] Guillermo Gil además de tocar piano para las orquestas y algunas veces la batería y el acordeón cuando era necesario, era un ferviente compositor»⁸² tal como lo publicó la ya mencionada revista.

Gil y Próspero fueron aquellos grandes músicos encargados de sembrar las semillas, que años más tarde germinaron dando como fruto algo conocido como jazz. El inicio de las primeras agrupaciones y los múltiples conciertos con las aclamadas orquestas de baile, dieron pie al ya antes mencionado “primer cuarteto de jazz de Guillermo Gil”, un cuarteto que tuvo su antecedente quizá 25 años atrás con aquel joven de boina, trabajador de un viejo ferrocarril.

A continuación, se realizará una aproximación a la relación establecida entre Salvador Próspero y Guillermo Gil tras la llegada de este último a la ciudad. Un panorama de las primeras orquestas de baile y a las primeras bandas de jazz en la capital michoacana.

⁸¹ Revistas de Revistas. S/R

⁸² Yolanda Serrano Ayala, “El perfil de un hombre que amó a Morelia”, La Voz de Michoacán, 5 de mayo, sección Culturales. 1991.



J. Guillermo Gil García. 1938 ca.⁸³

⁸³ Acervo fotográfico de la Familia Sánchez Gil. [*J. Guillermo Gil García.*]. Fotografía, 1938. Morelia Michoacán. La fotografía pertenece al tiempo en que Guillermo Gil daba clases en la Escuela Técnica Industrial Femenil: Josefa Ortiz de Domínguez.

Guillermo Gil y Salvador Próspero. Preámbulo a las primeras bandas de Jazz en Morelia.

El entrecruzamiento de este par de personajes fue la nota que derramó el jazz en la capital michoacana. Recapitulando aquella entrevista entre Malacara y Alzate, la fotografía más antigua de una orquesta de jazz en Michoacán databa de 1930; sin embargo, existe una fotografía un poco más longeva que data de 1928.

En una de las visitas realizadas a la clínica donde labora la nieta de Guillermo Gil, la Dra. Blanca Sánchez Gil, nos sorprendió el encontrar en aquel álbum donde guarda todas las fotografías de su abuelo, una pequeña foto de apenas 10x5 cm, en donde aparece una pequeña banda de jazz que lleva por nombre en el bombo “Jazzer’s Boy’s”. Sin duda la fotografía le dio una nueva perspectiva a la investigación, puesto que pasaría a ser la primera fotografía de una agrupación de jazz en el estado. La fotografía está fechada en la parte trasera con el año de 1928, acompañado del lugar en donde fue tomada: “Tepuxtepec”.

Tepuxtepec es una presa que encuentra entre los límites de Michoacán colindando con el Estado de México, Querétaro y Guanajuato. La construcción de la presa «fue el resultado del compromiso que contrajo la compañía Mexican Light Power el 5 de octubre de 1926, con el Gobierno Federal. Por esa época, la comisión Nacional de Irrigación, había proyectado la construcción de la presa de Tepuxtepec, para evitar en lo posible las inundaciones que constantemente asolaban la región. Ante la urgencia de resolver el problema, las autoridades propusieron a la Compañía la ejecución de esos trabajos. Después de examinar y discutir los términos, el gobierno federal otorgó a la Compañía Mexican Light Power la concesión de las aguas del Río Lerma y corrientes tributarias, para generar energía eléctrica desde el lugar denominado Tepuxtepec cerca del salto de Remolino»⁸⁴.

A raíz de ese compromiso por parte del Gobierno Federal, se funda el pueblo de Tepuxtepec aproximadamente en el año de 1927; «comenzó a poblarse por los trabajadores que participaban en la edificación de la presa, pero también debido a la plantilla laboral proveniente de otros lugares para ocupar los puestos de trabajo que se estaban ofreciendo en

⁸⁴ Omar Pasillas López, “Incertidumbres y estrategias de subsistencia familiares. Un estudio sobre la experiencia del desempleo en dos regiones productivas: Salto de Tepuxtepec, Michoacán y Moroleón - Uriangato, Guanajuato” (tesis de maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Filosofía. Maestría en Estudios Antropológicos en Sociedades Contemporáneas, 2016), 33.

la empresa, lo que contribuyó al crecimiento demográfico y a la planeación de la infraestructura del pueblo. El lugar fue trazado en 48 cuadras distribuidas en 6 avenidas principales y 8 calles que conforman su totalidad». ⁸⁵

Esta larga descripción respecto a Tepuxtepec va más allá del lugar en donde fue tomada la fotografía, todo va encaminado a responder la pregunta que me surgió al conocer dicha imagen: ¿qué hacía Guillermo Gil tocando con una agrupación de jazz en un pueblo recién creado? La respuesta no es en su totalidad certera, sin embargo, en un acercamiento a lo que pudo haber sido.

Como ya mencioné anteriormente, Guillermo Gil radicó en Acámbaro, Gto, donde trabajó en las líneas del ferrocarril que pasaban por la zona. Posiblemente (y es aquí en donde inicia la viable respuesta a mis cuestionamientos) la agrupación de dicha foto estaba integrada por mismos trabajadores del ferrocarril, que por cuestiones sindicales ⁸⁶ fueron a tocar a la recién creada presa, como unión entre ferrocarrileros y trabajadores de la luz; es importante mencionar que para ese momento «el SME (Sindicato Mexicano de Electricistas) fue más allá de consolidarse como sindicato de los electricistas de la Mexican Light, al recibir la afiliación de sindicatos de otros sectores como los Telefonistas, Ferrocarrileros, Tranviarios, incluso obreros de la construcción y de textiles, además de sindicatos electricistas de otras empresas», ⁸⁷ lo cual sostiene la hipótesis del posible intercambio sociocultural entre los diversos sectores sindicales.

La presencia del conjunto de jazz en Tepuxtepec queda justificada por la cuestión sindical, sin embargo ¿por qué recurrir a una banda necesariamente de jazz? Es curioso el suponer que un pueblo recién creado fuera conocedor de un género relativamente joven en el país, empero, la construcción de la presa de Tepuxtepec «más allá de su importancia como empresa de servicio [...] impactó en la composición física y social, económica, política y cultural» ⁸⁸ es decir:

⁸⁵ Omar Pasillas López, “Incertidumbres y estrategias de subsistencia familiares...”,32.

⁸⁶ Véase: “Los orígenes del sindicalismo mexicano” en:

<http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.7/CP7.9Libros.pdf>

⁸⁷ Bolaños Nava, Sandra Abigail, “La hidroeléctrica Lerma y su impacto en la región de Tepuxtepec, Michoacán”. Tesis de licenciatura, Facultad de Historia de la UMSNH, (noviembre 2018), 92.

⁸⁸ Bolaños Nava, Sandra Abigail, “La hidroeléctrica...”,14.

En el periodo de construcción [...] la región trascendió del ámbito laboral y estuvo impregnado de novedades en lo sociocultural. Un ejemplo fue el desarrollo de actividades deportivas, las cuales permitieron a los trabajadores socializar durante su tiempo libre, además de ejercitarse y distraerse de sus labores. Para 1929, estaban ya instaladas dos mesas de tenis disponibles para todo el personal, una en el área donde se construía la presa y otra donde se estaba construyendo la planta. Los empleados formaron sus clubes de tenis a cuyos juegos asistían casi todos con sus familiares, incluso se hacían torneos [...] Otro elemento que dio cohesión a los trabajadores fueron las festividades en las que participaban, tanto por parte de la compañía y del SME como por las prácticas que acostumbraron los habitantes del pueblo de reciente creación [...] hacían unas fiestas, a los empleados de la compañía, muchos eran extranjeros [...] iban de la planta a hacer la kermés, había alemanes, ingleses, griegos, de todo el mundo había muchachas[...]»⁸⁹

Es muy probable que en alguna de estas festividades fuera en donde se presentó la banda de jazz de la fotografía mencionada. Tepuxtepec se convirtió en un lugar que adoptó parte de las costumbres del país extranjero, y eso se ve más que claro en la construcción de las canchas de tenis, un deporte no muy común en tierras mexicanas para la época; por ello se puede inferir que al igual que dicho deporte, la gente de la zona adoptó gustos musicales que llegaban al recién creado pueblo en las maletas de los inversionistas encargados de la presa.

En la imagen aparecen seis personajes, de los cuales sólo cuatro portan instrumentos musicales., de derecha a izquierda se encuentra una persona con rasgos afrocaribeños, vestido con saco y boina puesta al revés, tocando lo que parece ser una rudimentaria batería; misma que en el centro del bombo lleva la inscripción “*Jazzers’ Boy’s*” acompañado del dibujo de una mujer con cabello corto fumando delicadamente un tabaco, muy al estilo de la moda de los años 20’s en Estados Unidos, cuya carga simbólica de las prendas y la moda emulaba cierta rebeldía y libertad femenina.

A la izquierda del baterista, podemos apreciar a una mujer que acompaña a la agrupación; al igual que la pintura del bombo, lleva el cabello corto y unos largos collares que cuelgan de su cuello; considerando que en esa época, era el momento en el que el jazz

⁸⁹ Bolaños Nava, Sandra Abigail, “La hidroeléctrica...”,81.

estaba en su mayor auge con la popularidad masiva del *swing*, y que comenzaban a crearse en los Estados Unidos agrupaciones exclusivamente integradas por mujeres, es posible que la mujer de la fotografía fuera la vocalista de la banda, o incluso pudo haber sido partícipe

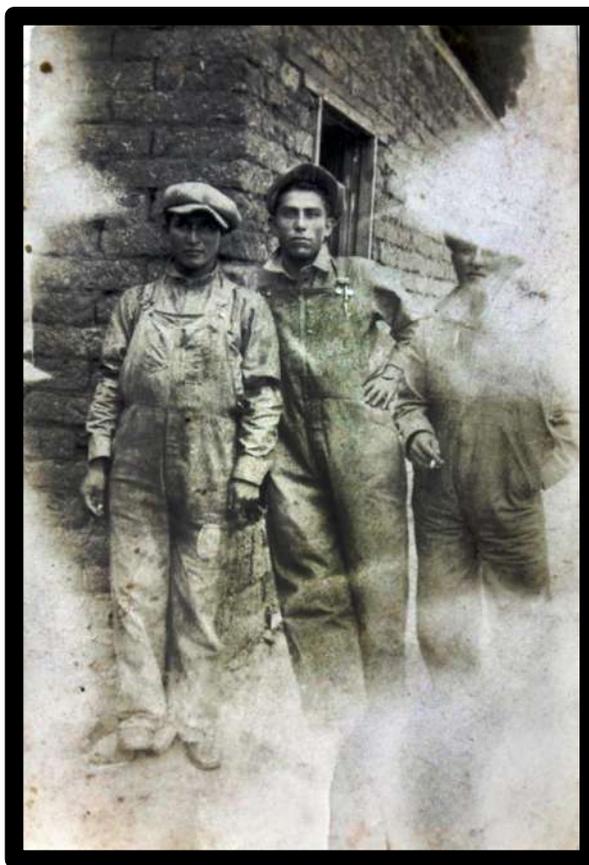


Jazzers Boys. Tepuxtepec Mich; 1928.⁹⁰

En la parte superior, en medio de la mujer y el hombre, aparece un joven alto que viste a saco y moño, engalanado con un sombrero de ala ancha; desde mi punto de vista, este hombre no formaba parte de la agrupación; las características de su vestimenta, me hacen creer que pudo ser la persona que llevó la agrupación a tocar a ese sitio, debido a que no porta ningún instrumento musical y aparenta ser el más pulcro y el mejor vestido de la imagen. En el medio de la fotografía, encontramos a un hombre sosteniendo un banjo, instrumento que forma parte desde la prehistoria del jazz; el sujeto aparece con una boina echada para atrás y un suéter holgado ataviado de rayas.

⁹⁰ Acervo fotográfico de la Familia Sánchez Gil. [*Jazzers Boys. Tepuxtepec Mich; 1928.*]. Fotografía, 1928. Tepuxtepec Michoacán.

Cuando mencioné que posiblemente la agrupación estaba conformada por mismos trabajadores del ferrocarril de Acámbaro, me refería también a que, en aquel álbum olvidado por el olvido, se encuentran algunas imágenes de algunos compañeros de Gil, incluso en una de esas fotografías, aparece un personaje que además de aparecer en la imagen de la agrupación, aparece con palas y vestimenta de ferrocarrilero acompañado de Guillermo Gil en plena jornada laboral.



Guillermo Gil en jornada laboral. 1928 ca.⁹¹

Guillermo Gil aparece en la fotografía de la agrupación, vestido de igual manera que su compañero de arriba, con un suéter de rayas y una boina con el ala hacia al frente. Notamos a un joven Guillermo Gil con apenas 18 años, tocando un instrumento que a simple vista parece ser un xilófono o vibráfono, aunque en el fondo no cuenta con las características comunes de estos instrumentos de percusión; en realidad parece más ser un vibráfono hecho

⁹¹ Acervo fotográfico de la Familia Sánchez Gil. [*Guillermo Gil en jornada laboral.*]. Fotografía, 1928 ca. Acámbaro Guanajuato.

por él mismo, sostenido por cuatro patas muy similares a las de una mesa. Lo curioso de todo esto, es el uso de un xilófono o vibráfono para hacer jazz en esos años, sobre todo en México, ya que se tiene considerado que:

[...]... fue Lionel Hampton el primero en aportar un instrumento nunca usado antes en el jazz: el vibráfono. Cuando se estableció en California en 1928 y se unió a la formación de Les Hite (teloneros de Louis Armstrong) fue la primera vez que utilizó el instrumento de percusión; posteriormente, Armstrong lo convenció que tocara el vibráfono en uno de sus conciertos y dado el gran éxito que tuvo, Hampton abandonó para siempre la batería, su instrumento inicial, y adoptó el vibráfono, el instrumento con el que pasaría a la historia del jazz.⁹²

Roberto Aymes, quién realizó una breve investigación sobre el desarrollo del jazz en México el siglo XX, también sostenía lo de Lionel Hampton:

[...] Hampton llegó a ser el primer virtuoso del vibráfono en la historia, y el maestro de los instrumentistas subsecuentes. Pero lo más importante fue que consiguiera hacer del vibráfono un instrumento tan jazzístico como el saxofón.⁹³

Aquí es donde radica lo curioso que parece el uso del instrumento de percusión que tocaba Guillermo Gil; resulta raro e inclusive algo inexplicable el que Hampton sea el que introduce el vibráfono a la música de jazz en el año de 1928, cuando en México una pequeña agrupación un tanto rudimentaria, ya se encuentra tocando el mismo instrumento (o al menos eso es lo que parece) en la misma temporalidad. En el análisis iconográfico de algunas imágenes de la época, no se ha logrado encontrar alguna otra fotografía de agrupaciones de jazz (tanto nacionales como extranjeras) del período, en el que tengan un instrumento parecido al que tocaba en ese momento Guillermo Gil; dato curioso para aquellos especialistas en instrumentos musicales.

Finalmente, en la parte izquierda de la fotografía, se encuentra un hombre con su boina echada hacia el frente, lleva entrecruzado a su cuerpo un violín, colgado en su mano

⁹² Barahona Roberto, «*Lionel Hampton “Lionel Hampton and His Jazz Giants”*», (febrero.2019): <http://www.beethovenfm.cl/podcasts/el-innovador-lionel-hampton-introdujo-el-vibrafono-en-el-jazz-en-los-anos-20/>

⁹³ Roberto Aymes, *Panorama del jazz en México durante el siglo XX*, (México: LUZAM, 2009),49.

derecha el arco de este; el uso del violín en estos tiempos no es de extrañarse, puesto que desde los tiempos de la *Dixieland* de principios de los 20's, eran de lo más común en las agrupaciones. Al fondo de la fotografía, se alcanza a ver la cabeza de un niño pequeño que posiblemente no resistió las ganas de colarse para ser fotografiado y formar parte de la icónica fotografía más longeva (hasta el momento) de una agrupación de jazz en el estado.

Guillermo Gil continuó con su trabajo en el ferrocarril y posteriormente se casa con la señora Dolores Huerta, mujer procedente de la capital michoacana; tienen a su primera hija en el año de 1930 aun radicando en Acámbaro, y posteriormente deciden emigrar a la capital michoacana aproximadamente entre 1933-1935. Desde su llegada a Morelia, busca trabajo en la “Escuela Técnica Industrial, Josefa Ortiz de Domínguez” (ETI); en donde obtiene trabajo como profesor de educación física, debido a su complexión física que llegó a ser reconocido entre sus amigos con el apodo de Charles Atlas. A la par de su labor docente en la ETI femenil, decide tomar clases en el Conservatorio de las Rosas, en donde complementa su formación musical obteniendo las bases clásicas de sus profesores. La música era su pasión, y realmente era a lo que quería dedicarse.

A partir de este momento es que podemos establecer la relación musical “Guillermo Gil – Salvador Próspero”. Recordando que Próspero ingresa a la ETI: Álvaro Obregón en el año de 1936 como profesor de sexto grado, y se vuelve director de la misma en el año siguiente, podemos inferir que fue justo ese año (1937) en el que se conocen, pues a Guillermo Gil se le relaciona demasiado con la ETI: Josefa Ortiz de Domínguez, en donde Salvador Próspero ejerció como profesor de artísticas.⁹⁴

Lelia Próspero menciona que en las dos instituciones su padre: «...creó grupos artísticos muy importantes: en la ETI varonil, una orquesta de jazz y el orfeón; en la femenil una orquesta típica y también un orfeón. Con las dos instituciones formaba un coro de 250 voces, que no cantaban a una sola voz, sino a cuatro voces. Sus grupos musicales interpretaban todos los géneros musicales, sin que faltaran los sonos p'úrhépechas»⁹⁵

⁹⁴ Próspero, *Vida y obra...*,138.

⁹⁵ Próspero, *Vida y obra...*,39.

Se habla de una orquesta de jazz en la ETI varonil creada por Próspero para finales de los años 30's, sin embargo, (desde mi parecer) posiblemente la orquesta fue formada por ambos, por Próspero y por Gil. Lo que me hace suponer tal cosa, es el hecho de que 10 años atrás Guillermo Gil pertenecía a esa agrupación jazzística "*Jazzers' Boy's*", cuando Salvador Próspero, en esa temporalidad pasaba a ser el director de la orquesta de pueblo que le había dejado su padre en Tingambato. Esto me lleva a pensar en la posibilidad de que es Gil quien le presenta a Salvador Próspero las corrientes de jazz que él ya venía manejando desde Acámbaro, sin embargo, en esos momentos Salvador Próspero era quien estaba posicionado y tenía la posibilidad de crear una agrupación que tocara jazz.



Salvador Próspero y Guillermo Gil. 1940 ca.⁹⁶

De igual manera se puede conjeturar que desde su primer acercamiento, la música formó parte del intercambio de palabras entre este par, y posiblemente, la música fue crucial para que Gil obtuviera casi de inmediato el trabajo como profesor de educación física en la ETI

⁹⁶ Acervo fotográfico de la Familia Sánchez Gil. [*Salvador Próspero y Guillermo Gil.*]. Fotografía, 1940 ca. En la foto los únicos personajes que se han identificado son Próspero y Gil, quienes se encuentran a un costado del caballo ficticio; en la parte izquierda Salvador y en la derecha Guillermo.

femenil, cuando Salvador Próspero era director de esta. Ya como profesor en la ETI Josefa Ortiz de Domínguez, Gil formó algunas estudiantinas y coros con las llamadas “arroceras”, a quienes les enseñaba a tocar múltiples instrumentos como el violín, la marimba y la guitarra.

A la par de la creación de la orquesta de jazz anteriormente mencionada, Salvador Próspero inició lo que sería su primera orquesta de baile aproximadamente en el año de 1939, la cual llevaría por nombre “*Los Cachorros del Ritmo*”, orquesta creada originalmente en la Escuela Técnica Industrial “Álvaro Obregón”, y sostenida posteriormente en su domicilio particular.⁹⁷ Los integrantes de dicha agrupación son meramente desconocidos, salvo Gil, quien seguramente se mantuvo al frente del piano desde aquel momento.

Con la orquesta de *los cachorros*, tocaron periódicamente en el salón Mocambo del Hotel Casino y en la mayoría de las fiestas de la ciudad. La orquesta adquirió de esta manera una gran relevancia en la sociedad moreliana. Posteriormente se le conoció como “*Próspero y su Orquesta*”, siendo a partir de 1942, que decidió llamarla “*La Orquesta de Salvador Próspero Román*”.⁹⁸

Así es como inicia uno de los grandes periodos de las orquestas de baile de Morelia. Debemos de tomar en cuenta, que a pesar de que no fuesen estrictamente orquestas de jazz, eran orquestas que interpretaban todo lo que estaba de moda en la capital mexicana, todas las músicas provenientes del extranjero, entre ellas, se encontraba la influencia de las grandes “*Big-Bands*” que sonaban en el norte del continente americano, por ende se puede inferir que muchas de las canciones que tocaba la Orquesta de Salvador Próspero, eran canciones jazzeadas que se conocían en ese momento como “Foxtrot”, “Charleston”, “Swing”, etc.

A la Orquesta de Salvador Próspero Román, se le llegó a considerar como una de las mejores orquestas del centro del país.⁹⁹ En una fotografía de 1943 (aproximadamente), podemos apreciar cómo estaba conformada la agrupación de ese momento en la sección rítmica y melódica de la orquesta; entre los músicos destacan (de izquierda a derecha): José Ramírez (sax y clarinete), en la parte superior el maestro Aguilar (trompeta), a su derecha Eduardo Vidrios (trombón), quien fuese primo de Salvador Próspero, Daniel Silva a su

⁹⁷ Próspero, *Vida y obra...*,88.

⁹⁸ Próspero, *Vida y obra...*,88.

⁹⁹ Próspero, *Vida y obra...*,88.

derecha (batería), en la parte central se encuentra Salvador Román (trompeta), y Rafael “el chaparro” (trompeta), regresando a la parte inferior de la fotografía, se encuentra Jesús Guzmán (sax) y el maestro Gonzalo (sax), quien tocaría posteriormente con el maestro Mercerón; en la parte derecha de la fotografía, aparece Guillermo Gil (piano), J. Guadalupe Herrera Arciga (bajo) y Salvador Próspero Román (director de la orquesta y clarinetista).



Orquesta de Baile de Salvador Próspero Román. 1943 ca.¹⁰⁰

Para 1953, diez años después, un poco antes de que Salvador Próspero decidiera dejar la orquesta, se integraron nuevos músicos a la agrupación y algunos otros declinan de la misma; la orquesta quedó integrada de la siguiente manera: Luis Herrera Covarrubias (bajo), quien fuera hermano de Pepe Herrera e hijo de J. Guadalupe Herrera Arciga, (integrante desde que

¹⁰⁰ Acervo fotográfico de la Familia Sánchez Gil. [*Orquesta de Baile de Salvador Próspero Román.*]. Fotografía, 1943 ca. La fotografía según algunas fuentes orales fue tomada en una de las presentaciones de la agrupación en algún municipio de Jalisco.

inició la orquesta); José Ramírez (sax), Salvador Román (trompeta), Luis García (trompeta), Salvador Próspero (director), Alfredo Tzintzun (flauta y sax), primo del maestro Próspero; José Guadalupe Herrera Covarrubias (bajo), el maestro Rafael (trompeta), Jesús Guzmán (sax), Serafín Flores (batería), Luis Servín (trombón), Benjamín López (percusiones), Guillermo Gil (piano), Braulio Orozco (percusión) y Arturo Guiza (sax).



Salvador Próspero y su Orquesta. 1953 ca.¹⁰¹

Resulta interesante comparar ambas fotografías, puesto que en algunos casos, varios músicos otros permanecen con Salvador Próspero hasta la desintegración de la orquesta; incluso en algunos casos, descendientes de los músicos que tocaron desde los inicios de la orquesta, se integraron a las filas orquestales de Próspero; claro ejemplo lo tenemos con el linaje

¹⁰¹ Acervo fotográfico de la Familia Sánchez Gil. [*Salvador Próspero y su Orquesta.*]. Fotografía, 1953 ca. El retrato fue realizado en el Club Rebullones de la ciudad de Morelia Michoacán. La imagen se encontró en el acervo de la familia Sánchez Gil, sin embargo, fue tomada por el fotógrafo local “Eduardo”.

“Herrera”, desde que el mayor de ellos, J. Guadalupe Herrera Arciga se unió a la orquesta, hasta, José (Pepe) Herrera, que colaboró por poco tiempo con la orquesta debido a su desintegración; además de Pepe, Luis Herrera y Roberto Herrera, también formaron parte de la agrupación de Salvador Próspero, por ello la mención del linaje de los “Herrera” en la Orquesta de Salvador Próspero Román.

Para ese momento, la orquesta ya era reconocida no solamente a nivel estatal ni regional, era reconocida por músicos de otros estados, y músicos de gran renombre. En una entrevista realizada a uno de los jazzistas más importantes en la historia del jazz nacional, el maestro Tino Contreras, le pregunté si tenía idea de la existencia de la orquesta de Próspero, llevando a cabo el siguiente intercambio de palabras:

- Maestro, hablando de este par de grandes bateristas: ¿sabía usted que Richard Lemus y Leo Acosta, salieron de una orquesta de baile de aquí de Morelia que dirigía el maestro Salvador Próspero?

- ¡Ay! ¡Pues si a Próspero yo lo quise mucho! (comentó él, dejando en claro que la orquesta era muy conocida en la ciudad de México y en gran parte del centro del país).¹⁰²

Además de afirmar el conocimiento que tenía sobre la orquesta de Próspero, mencionó a un trompetista michoacano de gran relevancia, que muy pocos reconocen como tal, pero que forma parte de la historia musical del estado y del país; se trata de Rafael Méndez. Músico nacido en Jiquilpan Michoacán en el año de 1906, y fallecido en 1981, en Los Ángeles California. Llegó a ser reconocido y considerado por algunos trompetistas estadounidenses como “el trompetista más grande del mundo” o “el Heifetz de la trompeta”, tocaba desde música clásica, popular, jazz, música mexicana, mariachi, etc. Rafael Méndez es un músico que ha tenido poco reconocimiento en México, lamentablemente es más reconocido internacionalmente que en su propio país.¹⁰³

¹⁰² Contreras Fortino, en charla con el autor, octubre del 2018.

¹⁰³ Quirarte Xavier, «*Rafael Méndez, el increíble trompetista...desconocido*», (febrero.2019): <http://www.milenio.com/cultura/rafael-mendez-el-increible-trompetista-desconocido>

Desafortunadamente, pocos trabajos historiográficos se han interesado en rescatar el nombre de este gran trompetista michoacano, que dejó huella en la memoria de grandes exponentes del jazz norteamericano, influyendo de una u otra manera en su desarrollo musical; por ejemplo, el trompetista Wynton Marsalis, quien presume de su admiración hacía el músico procedente de Jiquilpan, admiración de la forma en que realizaba arreglos para aterrizar obras de *Chopin* a trompeta, hasta estándares populares de la época. Sería interesante indagar a fondo sobre la vida de Rafael Méndez, descubrir su aporte a la música norteamericana y su influencia a los músicos de jazz, como es el caso de Marsalis.

Regresando a la historia que nos compete, Próspero con su primera orquesta, realizó una gran cantidad de arreglos musicales, tanto de música instrumental, como de músicaailable; se daba el lujo de interpretar las melodías que en el momento estaban de moda en el extranjero y/o en el Distrito Federal, gracias a que transcribía “de oído”, aptitud que le permitía hacer arreglos antes que las demás orquestas (las que tenían que esperar a que llegaran las partituras impresas), por lo que tenía su repertorio siempre actualizado.¹⁰⁴

Al igual que Salvador Próspero, Guillermo Gil contaba con la misma capacidad de transcribir música; en una charla con la señora María Guadalupe Gil, comentó lo siguiente: «...él era autodidacta, solamente tenía que escuchar la canción, para lograr transcribirla y tocarla posteriormente. Él comenzó solito, ya después estudió en el conservatorio y obtuvo nuevos conocimientos, ¡pero de que transcribía de oído, transcribía de oído!»¹⁰⁵

¹⁰⁴ Próspero, *Vida y obra...*,88.

¹⁰⁵ Gil, María Guadalupe, en charla con el autor, agosto del 2018.



Salvador Próspero y Guillermo Gil en la XELQ. 1953 ca.¹⁰⁶

Con la “Orquesta de Salvador Próspero”, surgieron grandes talentos que posteriormente figuraron a nivel nacional e internacional; como fue el caso del anteriormente mencionado, Leobardo (Leo) Acosta, destacado baterista de fama internacional que llegó a formar y dirigir una de las mejores orquestas de la ciudad México.¹⁰⁷ Leo Acosta se formó como baterista en

¹⁰⁶ Acervo del locutor y arquitecto Juan Bosco Treviño Castañeda. [*Salvador Próspero y Guillermo Gil en la XEQL*]. Fotografía. 1953 ca. La fotografía fue otorgada del acervo del señor Treviño al profesor José Antonio Macouset, quien a su vez la facilitó al acervo de Omar Guajardo, mismo que concedió la imagen para esta investigación. En la foto se observa a Guillermo Gil en el piano y a Próspero con el clarinete acompañando a una vocalista dentro de las instalaciones de la estación de radio. Por mucho tiempo acompañaron a los artistas foráneos que venían a la ciudad y se presentaban en la XELQ.

¹⁰⁷ Próspero, *Vida y obra...*,88

la orquesta de Próspero; incluso desde que fue su alumno en la Escuela Normal Urbana Federal, comenzó su formación como baterista, posteriormente se va a vivir a Morelia a la casa del mismo Próspero, quién le brindó hospitalidad y apoyo en todos los ámbitos posibles. La hija de Guillermo Gil también recuerda la presencia de Leo Acosta en su hogar «...el Zirándaro le decían, venía a la casa a comer y a ensayar con mi papá; se la pasaba como loquito con sus baquetas, pegándole al sillón, a la mesa, a las paredes, era muy alegre el muchacho»¹⁰⁸



Salvador Próspero y Guillermo Gil en la XELQ (2). 1953 ca¹⁰⁹

¹⁰⁸ Gil, María Guadalupe, en charla con el autor, agosto del 2018.

¹⁰⁹ Acervo del locutor y arquitecto Juan Bosco Treviño Castañeda. [*Salvador Próspero y Guillermo Gil en la XELQ*]. Fotografía. 1953 ca. La fotografía fue otorgada del acervo del señor Treviño al profesor José Antonio Macouset, quien a su vez la facilitó al acervo de Omar Guajardo, mismo que concedió la imagen para esta investigación.

Leo Acosta fue un músico de talla internacional que estuvo en constante migración, el origen de su procedencia es nuevamente un conflicto territorial, ya que muchos le adjudican su natalidad a Zirándaro, Guerrero, y muchos otros a Huetamo, Michoacán. La realidad es que los dos municipios se encuentran en la zona limitante de ambos estados; sin embargo, en un reconocimiento del llamado “Homenaje a 12 pioneros del jazz en México” fechado el 4 de octubre del año 2005, se mencionan sus datos biográficos de la siguiente manera: «Leobardo Acosta Quintanar, nace el 7 de julio de 1925 en Huetamo Michoacán».¹¹⁰

Después de dejar la orquesta de Salvador Próspero, decidió irse a la Ciudad de México, en donde rápidamente transita por las más grandes orquestas de la época, como las de Luis Alcaraz, Juan García Esquivel, Ismael Díaz, José Sabre Marroquín, etc. En los años 50's emigró a Estados Unidos para estudiar en la “Universidad de California” en Los Ángeles, y permanece por allá durante 11 años, trabajando con gente como Eddie Fisher, Sammy Davis Jr., Tony Bennet, Ray Anthony y varios etcéteras más., aunque seguramente la anécdota mayor en el quehacer internacional de Leo Acosta se da en 1956, cuando el célebre Buddy Rich deja vacante el puesto de baterista en la no menos célebre Orquesta de Harry James. El maestro James audiciona entonces a una veintena de músicos y es... por supuesto, Leo Acosta quien se queda con el sitio. De regreso a nuestro país forma su propia orquesta y en 1961 aparece su primer disco elepé: “Espectacularmente Sensacional”, donde fusiona la música popular mexicana con los códigos del jazz.¹¹¹

Otro de los grandes bateristas que alcanzaron gran reconocimiento a nivel nacional, y además salido también de la orquesta de Salvador Próspero, fue Ricardo (Richard) Lemus.

Baterista nacido en Tarímbaro, Michoacán en febrero de 1934. Estudió música en Morelia. Empezó a trabajar como baterista en 1949 (posiblemente tras la salida de Leo Acosta) con la orquesta de Salvador Próspero. Llegó al D.F. en 1950 y toca en las orquestas de Pablo Beltrán Ruíz, Ismael Díaz, Larry Sonn y Pérez Prado. Más tarde se integra a otros grupos con Héctor Hallal, Cuco Valtierra y Mario Patrón.

¹¹⁰ Malacara Antonio, «*Leo Acosta*», (febrero.2019),
<https://www.jornada.com.mx/2007/09/04/index.php?section=opinion&article=a11o1esp>

¹¹¹ Malacara Antonio, <https://www.jornada.com.mx/2007/09/04/index.php?section=opinion&article=a11o1esp>

Grabó varios discos, entre los que está *Imágenes de jazz*, producido bajo el sello de “Okeh” en el año de 1959.¹¹²

Tanto Leo Acosta, como Richard Lemus, figuraron en los momentos más fructíferos de la orquesta de Salvador; en esos momentos dicha orquesta alternaba con las agrupaciones que venían a tocar de fuera.

Los músicos de reconocidas y afamadas orquestas de baile del Distrito Federal y otras entidades, al alternar con la orquesta de Salvador Próspero, no podían ocultar su admiración ante tan brillantes intérpretes michoacanos. Estos encuentros se realizaban año con año en los bailes de las escuelas de la Huerta, la Normal Urbana Federal, Medicina, Ingeniería, Leyes y el Colegio de San Nicolás; el maestro Próspero se codeó con músicos de la talla de Chico O’Farril, El Árabe, El berrendo y otros tantos ejecutantes, compositores y arreglistas de fama internacional. Los morelianos esperaban ansiosos estos bailes que amenizaban las orquestas visitantes como: Juan García Medeles, Los Solistas de Agustín Lara, Carlos Campos, Mariano Mercerón, Pérez Prado, Ismael Díaz, Valle de Santiago, la de Cortazar y las orquestas locales, como la de Pío Quinto, Florentino Arévalo, Guillermo Gil, Manuel Rascón y Salvador Próspero Román¹¹³

Cuando la Orquesta de Salvador Próspero estaba en la cúspide de su existencia, éste decide abandonarla debido al ambiente que se vivía en los bailes y las fiestas en que tocaban, «en ese tiempo ganaba mucho dinero, pero así mismo lo botaba al convertirse en un “bebedor social” [...] para él no fue tan fácil aceptar que no era ese su ideal, pero decidió dar un giro de ciento ochenta grados para retomar el camino y no perder a su familia»¹¹⁴

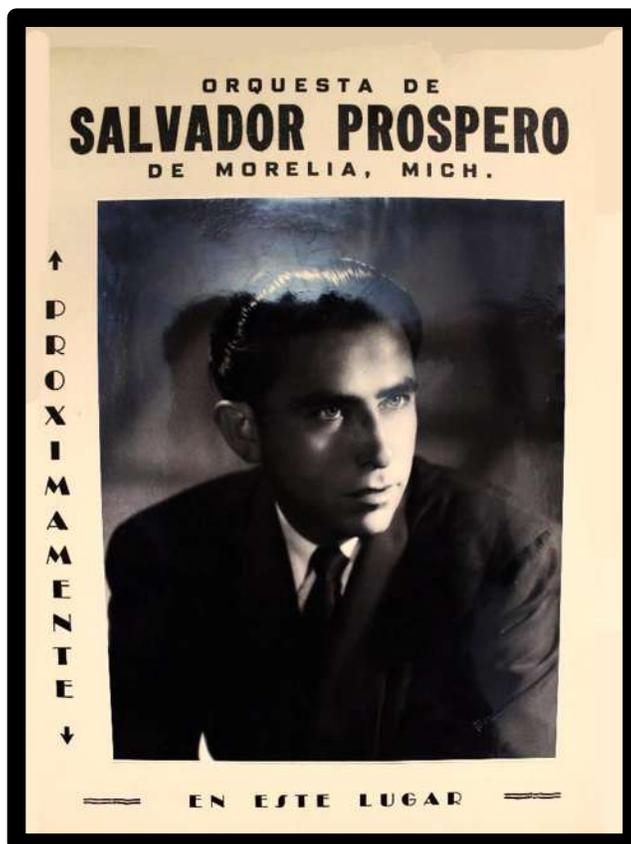
Al abandonar la dirección de su propia orquesta, Próspero decide otorgar la dirección orquestal a su entonces ya compadre: Guillermo Gil, quien dirigió la orquesta por un periodo no muy largo; aproximadamente Gil es director de la orquesta de 1953 a 1955, mismo año

¹¹² Alain Derbez, *El Jazz en México, datos para esta Historia*, (México: FCE, 2012).716.

¹¹³ Próspero, *Vida y obra...*,89.

¹¹⁴ Próspero, *Vida y obra...*,90.

en que Próspero regresa a las andadas artísticas, pero ahora con la creación del “Conjunto Purhembe”, una Orquesta de Cámara que interpretaba música michoacana.¹¹⁵



Orquesta de Salvador Próspero dirigida por Guillermo Gil. 1954 ca.¹¹⁶

A partir de este momento, se puede decir que se abre una nueva brecha en la historia del jazz en Michoacán. Gil bajo la dirección de la orquesta de baile sigue teniendo presentaciones locales, e incluso algunas fuera del estado; sin embargo, no termina por convencerle o llenarle del todo ese ambiente musical. En este periodo los rumbos de quienes fueran aquellos que sembraron la semilla del jazz a finales de los años 30's, toman caminos distintos; Próspero con su orquesta purépecha, y Gil con el que sería el primer cuarteto de jazz tocando en forma en la ciudad de Morelia.

¹¹⁵Próspero, *Vida y obra...*,140.

¹¹⁶ Acervo fotográfico de la Familia Sánchez Gil. [*Orquesta de Salvador Próspero dirigida por Guillermo Gil.*]. Fotografía, 1954 ca. Cuando realizaban una presentación solían colgar este tipo de anuncios por fuera del lugar de la presentación; lo peculiar de este anuncio en particular, es que aparece al centro del anuncio la foto de Guillermo Gil, esto como entendimiento pictórico de su papel como director dentro de la orquesta.

Capítulo II. De las grandes Orquestas, a los pequeños combos de jazz

El surgimiento del Cuarteto de Jazz de Guillermo Gil

Sin darle tantas vueltas al asunto, se puede determinar que el surgimiento del jazz en Michoacán tuvo su origen con Próspero y Gil. Sin embargo, existe un programa de un “Festival Nacional de Jazz” llevado a cabo en la ciudad de Morelia en el año de 1977, donde se presenta una pequeña reseña de la historia del jazz michoacano, diciendo lo siguiente:

Ya en los años 30 existía un grupo que tenía por nombre “Jazz San Nicolás”, posteriormente se siguió interpretando en la Orquesta del maestro Salvador Próspero R; destacando primeramente los guitarristas Enrique Olivarez y Ángel Corona y después los saxofonistas Henry y Robert Cook. Posteriormente se formó el Cuarteto de Jazz del maestro Guillermo Gil, pero como suele ocurrir, cuando el estilo musical no es comercial, los músicos la dejan al poco tiempo, aun cuando la aprecien y gusten de ella.¹¹⁷

Puede que el grupo mencionado “Jazz San Nicolás”, fuera el mismo grupo formado por Próspero y Guillermo Gil a finales de los años 30’s, puesto que no existe rastro alguno de otra agrupación de la misma índole en la temporalidad mencionada. En una charla con el saxofonista José Herrera, mejor conocido en el gremio jazzístico como “Pepe” Herrera, me comentó lo siguiente al preguntarle sobre el surgimiento del *Cuarteto de Jazz de Guillermo Gil*, mismo al que él perteneció desde sus inicios:

[...] Íbamos con la orquesta del maestro Próspero a tocar al D.F., allá nos veíamos con Leo Acosta y Ricardo Lemus, quienes invitaban al maestro Próspero a escuchar lo que tocaban por allá. Ellos nos dieron la idea de crear un cuarteto; yo allá echaba la paloma, recuerdo mucho el trío de Pablito Jaimes, Ricardo Lemus y Chucho Hernández, que tocaba en la sinfónica y también tocaba en el trío, que por lo regular se presentaban en el “Juárez 33”; allí una vez me dice Ricardo Lemus: ¿quieres echar la paloma?, y le dije: claro, como no; a partir de ese momento, quedé sorprendido de

¹¹⁷ Programa del *Festival Nacional de Jazz*, celebrado del mes de mayo, al mes de julio de 1977.

la maestranza con la que tocaba el buen Richard. Ellos tocaban mucho en Las Vegas (Ricardo Lemus y Leo Acosta), llegaron a tocar con agrupaciones de las buenas.

En esa época, vinieron unos pensionados de guerra aquí a Morelia: Henry y Robert Cook, entraron a la orquesta, comenzamos con ellos a hacer “Jam Sessions”. Empecé ahí con un clarinete, luego lo cambié por un saxofón, y ahí comenzamos a entrar con el jazz moderno. Henry traía discos y nos los ponía, nos cayó de sorpresa la novedad de aquella música nueva norteamericana. En fin, Leo y Ricardo nos invitaban a sus tocadas en la capital, allá escuchábamos todo aquello que tocaban, y nos invitaban a tocar en sus grupos, a ¡echar la paloma pues!, a veces ellos se sorprendían al escuchar que tocábamos piezas de Pablo Beltrán Ruíz, debido a que el maestro Próspero y Gil transcribían las canciones, se nos quedaban viendo sacados de onda de cómo es que tocábamos eso si aún no estaba la música escrita y reproducida». ¹¹⁸

El surgimiento del primer cuarteto de Jazz de Guillermo Gil fue resultado de múltiples casualidades y causalidades de la vida. Si bien en la orquesta de Salvador Próspero ya se interpretaban algunas melodías jazzeadas, fue el contacto con las agrupaciones de la ciudad de México que le abrieron el panorama para formar el cuarteto en la ciudad de Morelia; el hecho de que Leo Acosta y Ricardo Lemus conocieran y fueran alumnos en su momento de Próspero y Gil, fue parte fundamental del desarrollo jazzístico en el estado.

Sin darse cuenta, poco a poco fue surgiendo esa idea de generar una agrupación similar, a lo que sonaba en la capital mexicana a mediados de los años 50’s, «el período medular de la creación jazzística nacional [...] período en que destacaban Mario Patrón [...] Chilo Morán [...] Tino Contreras, etc.» ¹¹⁹, no es de extrañarse que de manera indirecta, estos grandes exponentes del jazz nacional fungieran de inspiración para que Guillermo Gil se animara a crear su propio cuarteto de jazz.

Además de la influencia capitalina, fue parte fundamental la aparición de ese par de «pensionados de guerra, Henry y Robert Cook» ¹²⁰ quienes llegaron a Morelia, se

¹¹⁸ Herrera, José, en charla con el autor, agosto del 2018.

¹¹⁹ Roberto Aymes, *Panorama del jazz en México...*,22.

¹²⁰ Herrera, José, en charla con el autor, agosto del 2018.

incorporaron a la orquesta de Próspero y comenzaron su pequeña revolución be-bop(era). Si bien, Gil desde muy joven tuvo su primer acercamiento de jazz con aquellos llamados “*Jazzers’ Boy’s*”, fue con los estadounidenses “Cook” que conoció las nuevas corrientes que se desarrollaban en esos momentos en el país vecino.

«El maestro Gil se quedó como director de la orquesta por poco tiempo, fuimos a México y dijo: mejor vamos a formar un cuarteto de jazz»¹²¹. Según recuerda Pepe Herrera, así mismo fue; a su regreso a la ciudad de Morelia, comenzó a realizar ensayos y Jam Session’s en la cochera de su hogar, aún acompañado de los norteamericanos “Cook” y el apoyo de Salvador Próspero. De esta manera, da inicio al que podría considerarse como el primer cuarteto de Jazz en forma que tocaba en la ciudad de Morelia.

Para ese momento, la creación de un cuarteto de jazz en la ciudad era algo prácticamente arrebatado debido a las nuevas corrientes musicales que comenzaban a llegar a la ciudad y al país entero. De estas corrientes, podemos mencionar a la más influyente de mediados de los 50’s, el *rock’n roll*, puesto que «se convirtió en un movimiento musical con un mercado en expansión tan grande que necesariamente tuvo que exportarse. Llegando a territorio nacional, dicho género fue acogido y adoptado como todos los géneros procedentes del exterior, como si fuese un género meramente mexicano, transformándolo y adaptándolo a la sociedad. Sin embargo, la juventud solamente acogió el comercialismo, dejando de lado el carácter de rebelión que se suponía implícito en la música e imagen de sus intérpretes originales.¹²²

En un libro sobre la Historia de la Música en Michoacán, se encuentra un capítulo a cargo de Francisco Javier González, que habla sobre “El rock de los 80’s en Morelia”, dando un panorama del surgimiento del género en la ciudad de la siguiente manera:

En el caso de Morelia, el rock más que una manifestación cultural, fue visto como una moda a seguir, al igual que ha sucedido con diversos géneros que han sacudido a la ciudad. Esta música fue, a nivel local, una mera copia de corrientes ya experimentadas, sobre todo en países europeos; sin propuestas que se generaran desde

¹²¹ Herrera, José, en charla con el autor, agosto del 2018.

¹²² Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la Música Popular en México*, (México: CONACULTA, 1979). 257.

acá. [...] Elvis, Chuck Berry y otros antecesores de los Beatles hacían poca o nula aparición en la radio o en las rocolas de Morelia, por considerarse como: demasiado rebeldes y sin sentido. [...] La música de los cincuenta y sesenta de Morelia era música de salón, interpretada por bandas de música con orquestación al estilo de las *big bands*, Luis Alcaráz era nuestro Benny Goodman y el maestro Salvador Próspero dirigía un ruidoso jazz antes de entrarle a la música p'urhépecha. Además, para los rocanroleros locales ya había un trabajo caso digerido por los capitalinos, y que, además, era un éxito en lo comercial con las interpretaciones de éxitos internacionales (o llamados de manera decorosa cover's).¹²³

Es importante mencionar la postura que mostró el sindicato de músicos, con respecto a la llegada del *rok'n roll* a la ciudad, a lo que el señor Carlos Cadenas, quien fue parte de dicho sindicato en esos momentos, comenta:

En un principio se pretendió frenar la llegada de esos géneros ruidosos que estaban invadiendo la capital del país, las cumbias, el rock, y toda esa onda musical. [...] el sindicato de músicos de ese tiempo no permitía los grupos de rock como agremiados, como sencilla razón que aquí ya existían las orquestas de baile. El sindicato estaba dividido, puesto que había orquestas que ya empezaban a entrarle al rock, entre ellas estaba la del maestro Rascón, quien estaba a favor del *rok'n roll*, y pagó factura ante el sindicato, por ende, decidió dejar su orquesta para crear su conjunto de cuerdas. [...] uno de los aportes del maestro Gil, fue mantener su estilo elegante, porque él era un tipo muy elegante; procuro de cierta manera evitar esos ritmos estridentes y enfocarse en su conjunto de cuerdas y su conjunto de jazz.¹²⁴

El surgimiento del *rok'n roll*, sin duda fue un gancho al hígado para el movimiento del jazz nacional, el desarrollo como en la mayoría de los casos se gestó principalmente en la capital del país; para comprender un poco el panorama que se vivía en la época, agregare un

¹²³ Francisco Javier Gonzáles, "El sabor radica en la raíz, güey". El rock de los 80's en Morelia", en *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la Música en Michoacán*, coord. Jorge Amós Martínez, (México: Morevallado, 2004), 333.

¹²⁴ Cadenas, Carlos, en charla con el autor, febrero del 2018.

fragmento de la entrevista realizada por Alain Derbez (A.D.) a Chilo Morán (C.M), en dónde se mencionó lo siguiente:

A.D- ¿Cuándo ubicarías “el momento dorado” del jazz mexicano?

C.M- Mira, pensamos mucho en los cincuenta. El nivel musical que teníamos era muy elevado. Había grandes arreglos populares, había grandes orquestas, había un movimiento musical importante en todos los sentidos. Con la llegada del rocanrol se formaron grupos chicos de muchachos que se compraban una guitarra, le abrían el volumen, se aprendían cuatro pisadas y ponían a la gente a bailar. Los empresarios se dieron cuenta de que les convenía ya que les podían pagar a ellos lo que se gastaban con un solo músico., así que empezó la fiebre y el deterioro más fuerte. Las orquestas comenzaron a desaparecer y los grupos a invadir. Ese cambio hubiera sido bonito si hubiese habido preparación. Los muchachos no estudiaban música al ver la facilidad para ganar dinero y cubrir su ego de músico con lo que hacían, se conformaban. En los sesenta, setenta, en las grabaciones, tú veías a puras personas mayores. Raro era mirar elementos jóvenes que pudieran leer y tocar bien. El gusto del público se deterioró, se acostumbró a lo más fácil. ¹²⁵

A pesar del despunte que cobraba el rock’n roll y de la inconformidad de los músicos nacionales, los movimientos jazzísticos no se quedaron con los brazos cruzadas esperando a ser consumidos por el nuevo género que se expandía rápidamente por las venas musicales del mundo entero. Prueba de ello fue el gran despunte que recobró el jazz a finales de los años 50’s en los Estados Unidos, con el surgimiento de grandes grabaciones en el año de 1959, grabaciones que marcaron una nueva era en la historia del jazz moderno ¹²⁶.

En el caso mexicano, debemos de recordar aquella primera grabación realizada en 1954; grabación característica por interpretar por primera vez jazz mexicano y no sólo estándares del jazz norteamericano. Para finales de los años cincuenta, a pesar de la fuerte crítica de Chilo Morán hacía los jóvenes rocanroleros, se vive una gran actividad jazzística

¹²⁵ Derbez Alain, *El jazz en México...*, 506.

¹²⁶ Discos 1959: “Kind Of Blue” de Miles Davis, “Time Out” de Dave Brubeck, “Ah Um” de Charles Mingus, “The shape of jazz to come” de Ornette Coleman.

en la capital del país, de hecho, se puede considerar el momento más importante de nuestro jazz, tanto así que músicos de los Estados Unidos como el guitarrista Howard Roberts, el vibrafonista Fred Tatman, el saxo Eddie Shew y el contrabajista Max Cooper decidieron radicar y ejercer su carrera musical en México.

Desde 1958 se establecen dos festivales internacionales en México en las mejores salas de concierto, en donde asistieron los principales exponentes del jazz de los Estados Unidos.¹²⁷ Estos acontecimientos dan a entender que a pesar de la fuerte introducción de la onda del *rok'n roll*, el jazz permanecía en pie de guerra, dispuestos al mano a mano contra las guitarras eléctricas del *rok'n roll*, y los timbales y bongos de la música tropical que llegaba al ring a competir por la popularidad entre las masas .

Tras este panorama que se vivía con el jazz internacional y nacional, Guillermo Gil decidió dar el salto y crear su cuarteto de jazz: el "*Conjunto de Jazz de Guillermo Gil*" fue el nombre que recibió esta agrupación, aunque también era conocido por "*Conjunto de Jazz los canarios*", debido a que así se llamaba el bar en donde solían presentarse con regularidad. Dicho cuarteto se originó aproximadamente entre 1956 y 1957, integrado inicialmente por José Manuel Villafuerte en la batería, José Guadalupe Herrera Covarrubias en el bajo, Miguel Tovar en el Saxofón y el propio Guillermo Gil en el piano. El jazz que interpretaban era ya un jazz moderno, un poco de be-bop, har-bop y todo aquello que se desarrollaba en esos momentos en los E.U.A; también interpretaban algunas canciones de bossa nova, esa mezcla entre la samba y el jazz que se encontraba para esos momentos, en su pleno apogeo; de igual manera seguían interpretando algunas canciones de las grandes orquestas nacionales e internacionales.

¹²⁷ Roberto Aymes, *Panorama del jazz en México...*,24.



Cuarteto de Jazz de Guillermo Gil. 1956 ca.¹²⁸

Interpretaban de todo aquello que estaba de moda, todo lo que el público quisiera escuchar. Pepe Herrera lo recuerda de la siguiente manera:

«...en esa época tocábamos canciones de todo, desde Luis Alcaraz, hasta Dave Brubeck. La gente nos decía: toquen una de esas americanas, y pues teníamos que darles gusto».¹²⁹

En el bar Los Canarios tocan por una larga temporada, aproximadamente de 1957 a 1965; sin embargo, he de aclarar que no solamente se dedicaban al jazz, tenían que buscar ganarse la vida a través del “hueso”¹³⁰, por ello, en el mismo periodo, Guillermo Gil dirigía además del cuarteto, un conjunto de cuerdas:

¹²⁸ Acervo fotográfico de la Familia Sánchez Gil. [*Cuarteto de Jazz de Guillermo Gil*]. Fotografía, 1956 ca. El bar los Canarios se encontraba ubicado en Madero Pte; col. Gertrudis Bocanegra; hoy en día se localiza una distribuidora Nissan en su lugar.

¹²⁹ Herrera, José, en charla con el autor, agosto del 2018

¹³⁰ Término utilizado por los músicos, para referirse a aquello que no les gusta tocar, pero que es necesario para su sustento económico.

«...nosotros (dice Pepe) tocábamos ahí jazz los sábados, y luego nos dijeron que hiciéramos un conjunto de cuerdas, porque nos pedían música para bailar»¹³¹

El conjunto de cuerdas o de violines de Gil, llegó a ser muy reconocido por los morelianos, al grado de que, en algunos periódicos de la época, se encuentran anuncios invitando a la audiencia a asistir al «“Piano´s – Bar “Los Canarios”, venga a disfrutar de una tardeada de la juventud, con la actuación del maestro Guillermo Gil y sus violines».¹³²

De esta manera, los músicos del cuarteto podían sustentarse económicamente, puesto que «el jazz, como es bien sabido, no dejaba para vivir»¹³³. Sobre el conjunto de cuerdas de Guillermo Gil, podríamos decir que era el mismo que el del maestro Rascón y el maestro Arévalo. «El conjunto de cuerdas de Rascón, era de Rascón solamente el día del hueso, luego se quitaban el saco blanco, se ponían el saco negro y ya eran de Guillermo Gil, o se quitaban el saco negro, se ponían el saco con la solapa dorada y ya eran de la orquesta del maestro Arévalo; eran prácticamente los mismos, solo con distinta vestimenta»¹³⁴.

Además del conjunto de cuerdas, los integrantes del cuarteto de jazz también tocaban con las orquestas que seguían presentándose en las fiestas morelianas. Tocaban usualmente en donde hubiese hueso; «existía una barbería por la calle Antonio Alzate en donde se reunían los músicos, ahí ponían en un pizarrón los huesos que había en la semana, ponían la hora y el lugar en donde se ocupaban saxofonistas, pianistas, guitarristas, de todo tipo de instrumentistas; era como una mini Garibaldi de músicos morelianos»¹³⁵.

El cuarteto de jazz de Guillermo Gil tuvo sus primeros cambios en la agrupación debido a la salida de dos de sus integrantes. Tras la salida de José Manuel Villafuerte, se integró Mario Galván, quien sería baterista del cuarteto durante un largo periodo; de igual manera, Miguel Tovar quien decide retirarse para irse a la orquesta del maestro Arévalo, cede el lugar del saxofón a quien en su momento participaba en el cuarteto tocando el bajo, el maestro José Herrera, quien aprendió del saxofón del propio Tovar; al realizar este cambio,

¹³¹ Herrera, José, en charla con el autor, agosto del 2018.

¹³² Publicidad 1965. La Voz de Michoacán, 13 de diciembre, p.13.

¹³³ Herrera, José, en charla con el autor, agosto del 2018.

¹³⁴ Cadenas, Carlos, en charla con el autor, febrero del 2019.

¹³⁵ Cadenas, Carlos, en charla con el autor, febrero del 2019.

quedó vacante el lugar del bajo, mismo que decidió ocupar Roberto Herrera, hermano de Pepe; quedando establecido de esta manera el cuarteto de jazz que perdurará unos cuantos años más.

Consolidado el nuevo cuarteto comienza la etapa más fructífera de la agrupación. Iniciando los años 60's, el jazz comienza a popularizarse entre los morelianos, de bar en bar y de presentación en presentación, comienza a ganar terreno entre los gustos nocturnos de la ciudadanía. Las fuentes hemerográficas ayudan a deducir tal hecho; desde el año de 1960, su conjunto alternaba con las orquestas que venían a tocar a la ciudad, por ejemplo, al «tradicional baile del aniversario del natalicio de Don Miguel Hidalgo y Costilla [...] mismo que tenía lugar [...] en el segundo patio del Colegio de San Nicolás. En esa ocasión se llevaría a cabo [...] el día 8 de mayo de 1960»¹³⁶. En este ejemplo, el conjunto de Guillermo Gil alternó escenario con Arturo Núñez y sus cantantes del D.F, una orquesta reconocida en todo el centro del país. Dicho acontecimiento ayuda a determinar el reconocimiento que tenían en ese entonces los conjuntos que manejaba el maestro Gil, pues aquellas bandas foráneas alternaban solamente con aquellos que eran reconocidos y solicitados por los oyentes morelianos.

Los años 60's, reitero, fue una época de grandes cambios para el cuarteto de jazz. Durante todo ese periodo tocaban en los canarios, fue aproximadamente en 1966 que deciden expandir su jazz a un sitio más: la "Pérgola" del Hotel Alameda, su nuevo lugar para deleitar a los amantes del jazz que iba en crecimiento constante en la capital michoacana. El responsable de llevar al cuarteto a la Pérgola fue el ingeniero Carlos Izquierdo, quien, a partir de ese momento, se convirtió de manera indirecta, en un tipo mánager para el cuarteto.

Carlos Izquierdo, fue una persona que dedicó más de 30 años de vida, prestando sus servicios y conocimientos de hotelería en la ciudad; fue tanto su aporte hotelero, que decidió escribir un libro que lamentablemente, aún no se encuentra editado: "*Hotel: Vivencias en la hotelería...*"; dicho libro es meramente anecdótico y vivencial de todos los lugares en los que fungió como gerente y como impulsor ideológico para mejoras de varios hoteles emblemáticos de la ciudad.

¹³⁶ Publicidad 1960. La Voz de Michoacán, 11 de septiembre, p.12.

En una charla que sostuve con el señor Carlos Izquierdo, me respondió lo siguiente al preguntarle sobre el cuarteto de jazz de Guillermo Gil.

[...]al primero que conocí de ellos fue a Roberto Herrera; yo estaba muy chavo para ese entonces, recuerdo que lo conocí en una peletería, misma a la que yo iba en mis días de descanso; nos gustaba mucho ir a platicar con el señor Manuel Lara Villicaña, quien era dueño de la tienda, ahí nos juntábamos a platicar, comprábamos una anforita de vaquero y nos poníamos a platicar toda la bola que llegábamos en las tardes a oler pieles y a echar el chisme. Ahí entre platica y platica salió lo del cuarteto de jazz, tocaban para entonces en Los Canarios, un bar que estaba allá por la salida Quiroga, nunca se me hizo ir a verlos en ese bar, pero siempre salía a tema su actuación de la noche anterior.¹³⁷

Carlos Izquierdo comenzó a trabajar en el Hotel Alameda por primera vez en el año de 1956, en donde duró tres años prestando su servicio; posteriormente, en 1959 trabaja en el Hotel de la Soledad y alterna entre turnos, el cargo de recepcionista en el Hotel Virrey de Mendoza; fue hasta 1966, cuando regresa al Hotel Alameda ya como gerente, y decide llevar al cuarteto de jazz a tocar a “La Pérgola”, sitio donde el cuarteto se dio a conocer más debido a la condición céntrica del lugar.

Bajo el eslogan de: «coma, cene y baile diariamente en la pérgola restaurante. Se hacía la invitación en los periódicos para ir a disfrutar los [...] jueves, sábados y domingos de 9 a 12 p.m., la actuación del Cuarteto de Jazz Latinoamericano del Profr. Guillermo Gil».¹³⁸

Además de la relevancia jazzística del cuarteto de Gil, es a mediados de los 60's, es que comienzan a venir orquestas importantes a la ciudad moreliana; orquestaciones que eran reconocidas nacional e internacionalmente por sus interpretaciones jazzísticas; por ejemplo, en 1964 para “el baile de los rotarios”, vino Leo Acosta y su Orquesta, quienes eran presentados de la siguiente manera por la prensa moreliana:

¹³⁷ Izquierdo Torres, Carlos, en charla con el autor, diciembre del 2018.

¹³⁸ Publicidad 1966. La Voz de Michoacán, 27 de octubre, p.2.

Gran prestigio ha merecido en los mejores centros sociales la fabulosa orquesta de Leo Acosta y sus 18 solistas, misma que la noche del sábado amenizará con su ritmo de Jazz, el baile de coronación de S.G.M. Elizabeth I; soberana del Club Rotario de esta ciudad, en la pista del salón principal del Club Rebullones; seguramente las damas de nuestra sociedad lucirán regias galas y sus mejores joyas.¹³⁹

La relevancia de estos acontecimientos, es el hecho de que a raíz del primer cuarteto de jazz en la ciudad, comienzan a venir agrupaciones importantes a tocar jazz; de igual manera, la prensa comienza a mencionar festivales internacionales de jazz y homenajes a personalidades importantes del género en las partes culturales de los periódicos locales, por ejemplo, al “festival de jazz para Armstrong” de 1968¹⁴⁰, le dedicaron todo un artículo para relatar lo acontecido el 5 de julio del mismo año en Londres, acompañado de las canciones interpretadas y algunas cuestiones descriptivas del evento.

El jazz a nivel internacional fue cambiando a través de los años; el cambio fue arrastrando a los jazzistas nacionales, y, por si fuera poco, se llevó entre la avalancha a los jazzistas locales. Para ese momento el cuarteto de Guillermo Gil ya interpretaba piezas de Thelonious Monk, de Dave Brubeck, del Modern Jazz Quartet, entro muchos otros músicos que conformaban la gama de moda de aquella época.

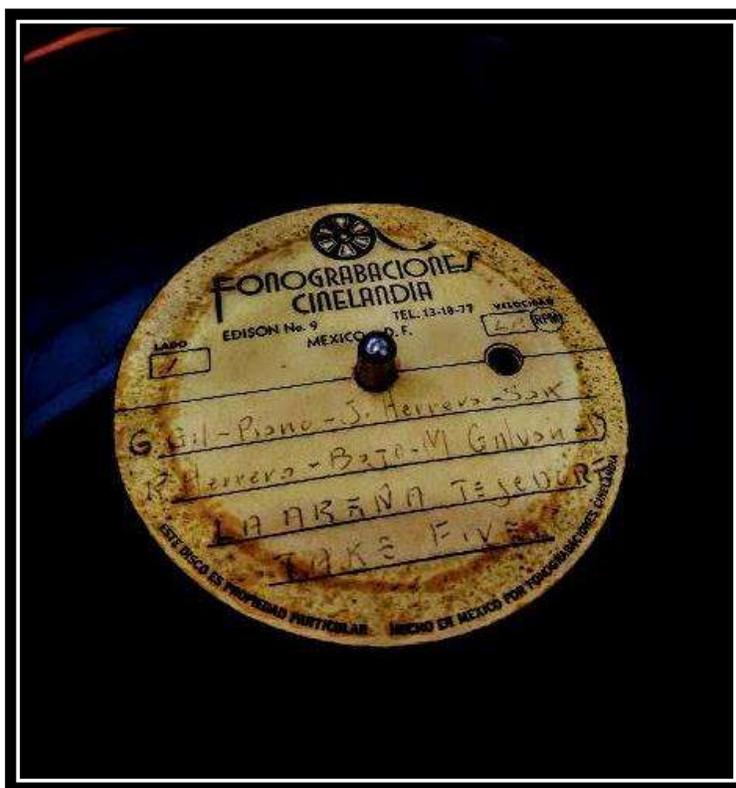
La influencia musical queda plasmada en la que sería hasta el momento, la primera grabación de jazz en el estado. Dicha grabación se lleva a cabo aproximadamente en el año de 1966, cuando aún tocaban en los Canarios y estaban en vísperas de irse a la Pérgola. La fecha es relativa, puesto que el “Lp” no presenta fecha alguna; resulta un tanto complicado determinar con exactitud la temporalidad de la grabación debido a la inexistencia de fuentes escritas; sin embargo, las fuentes orales resultan de gran relevancia para tener un acercamiento a la temporalidad. Carlos Izquierdo infiere que la grabación de dicho “Lp” fue antes de su llegada a la Pérgola, debido a que, desde su arribo a dicho establecimiento, él estuvo al pendiente de todo aquello que la agrupación llegase a hacer, y sin duda, él fungiendo de tipo mánager, asegura que el cuarteto no realizó ninguna grabación en esos momentos.¹⁴¹

¹³⁹ Publicidad 1964. La Voz de Michoacán, 29 de octubre, p.13.

¹⁴⁰ Publicidad 1968. La Voz de Michoacán, 6 de julio, p.2.

¹⁴¹ Izquierdo Torres, Carlos, en charla con el autor, diciembre del 2018.

El “Lp” está compuesto por cuatro temas, dos se encuentran grabados en el lado “1”, titulados: La araña tejedora y Toma cinco, mientras que en el lado “2”, se encuentran grabadas: Gotas de Miel y Chica de Ipanema. En la carátula del “Lp” se encuentra el lugar en donde se realizó la producción del material, mas no el lugar en donde se realizó la grabación misma; la producción se hizo en la ciudad de México, en un estudio llamado “Fonograbaciones Cinelandia”, se aprecia la velocidad en que se encuentra grabado, y una inscripción al final de la circunferencia que dice: “Este disco es propiedad particular. Hecho en México por Fonograbaciones Cinelandia”. En la parte central del Lp, se encuentran los nombres de las canciones y los integrantes del cuarteto: G. Gil – Piano, J. Herrera – Sax, R. Herrera – Bajo, M. Galván – Batería.



Lp. Cuarteto de Jazz de Guillermo Gil. 1966 ca.¹⁴²

¹⁴² Acervo de la familia Sánchez Gil. [Lp. Cuarteto de Jazz de Guillermo Gil]. Lp grabado en la ciudad de Morelia, producido en la Ciudad de México en el año de 1966 ca.

La grabación está compuesta por estándares de jazz, dato que ayuda en demasía para determinar la temporalidad de la grabación; si bien la canción de Dave Brubeck (Take Five) fue un boom en los Estados Unidos, lo fue también para las orquestas de jazz mexicanas. Todo aquel que gustara de escuchar jazz en vivo, pedía que tocaran la de “Toma Cinco”, canción que se puso de moda desde su creación en el 59, y se mantuvo en popularidad hasta mediados de los 60’s. Por ende, se puede deducir que tanto “Toma Cinco” y “Chica de Ipanema” (ambos estándares de jazz y bossa-nova) fueron incluidos en el disco debido a que estaban de moda para la sociedad moreliana de aquellos años.

“Gotas de Miel”, es un caso muy particular, de igual manera es un estándar de una canción muy famosa que se llama “A taste of Honey”; sin embargo, al parecer su traducción fue errónea, puesto que la traducción adecuada no es “Gotas de Miel”, sino “El sabor de la Miel”. A taste of honey, «fue una canción de los compositores Bobby Scott y Ric Marlow, que escribieron como el tema de una obra de Shelagh Delaney que se convirtió en película en 1961. Esta versión instrumental fue grabada por el pianista Martin Denny y ganó un Grammy por mejor tema instrumental».¹⁴³

El tema se reprodujo por muchos artistas en los años 60’s; el localizar el origen de la canción original, fue parte fundamental para determinar la temporalidad un poco más exacta de la grabación del Lp. Entre los artistas que grabaron “A taste of honey”, se encuentra la de los Beatles en 1963, la de Tonny Bennett en 1964, la de vocalista de jazz Sarah Vaughan en 1963, y entre muchos otros; incluso grandes jazzistas como Chet Baker y Paul Desmond, hicieron cover de la misma. Sin embargo, la versión que más se popularizó, fue la de Herb Alpert, quien junto a su banda “Tijuana Brass” en el año de 1965, hicieron la grabación del cover que posteriormente, tomaría Guillermo Gil y lo plasmaría en el primer Lp de jazz en la historia de Michoacán.

El tema de “La Araña Tejedora”, se le adjudica la composición musical a Pepe Herrera; con tan solo escuchar el tema, uno inmediatamente se da cuenta de que es una canción donde resalta el intercambio de notas entre el saxofón de Pepe y las teclas del piano de Gil, una charla musical propiciada por el silencio que se escucha (porque en el jazz hasta

¹⁴³ Alpert, Herb, «El sabor de la miel», (febrero.2019), <https://www.songfacts.com/facts/herb-alpert/a-taste-of-honey>

el silencio se escucha) entre un instrumento y el otro, silencio que forma parte de la melodía misma; La Araña Tejedora, es posiblemente de las primeras creaciones originales de jazz escritas por un cuarteto moreliano, donde la creación de Pepe Herrera y los posibles arreglos de Guillermo Gil, nos regalan una joya musical que forma parte de la historia sonora del estado.

Juan Alzate, jazzista moreliano que cuenta con un amplio conocimiento histórico y musical del jazz, aporta a este trabajo su impresión después de haber escuchado la grabación del Lp del cuarteto de Gil:

Respecto a la Araña Tejedora, el maestro Gil es fiel a las influencias de su momento, y lo refleja en el blues que aquí interpreta, los acordes, el concepto de swing y especialmente el sonido del saxofonista, reflejan la influencia del cuarteto de Dave Brubeck; el maestro Herrera en el saxofón, refleja en su sonido y en sus escalas pentáfonas que aquí usa, su escucha atenta a Paul Desmond, saxofonista del cuarteto de Brubeck.

En Take Five (Toma Cinco) del mismo Paul Desmond, el tema por excelencia de todo conocedor del jazz de nuestro país estaba muy de moda por aquellos días, y que aún hasta en nuestros días resuena. El tema es interpretado fiel a la versión original; no hay como escuchar el solo del maestro Herrera, compararlo con el de Desmond, o el solo de batería de Mario Galván, muy similar al original de Joe Morello, para notar la interpretación y similitud entre el cuarteto de jazz del maestro Guillermo Gil, y el Dave Brubeck Quartet de finales de los 50's.

En el Tema Gotas de miel, el grupo del maestro Gil, hace una interpretación de una pieza que en esa época estaba de moda (Taste of Honey); el solo del maestro Gil, es breve, pero con claridad; refleja el cómo se movía sobre los acordes de manera clara y sin arriesgarse, con gran énfasis rítmico para crear un efecto más intenso sobre el tema original.

Por último, Chica de Ipanema, de Antonio Carlos Jobim, cuya popularidad estaba también en pleno apogeo en ese momento, además de la novedad de los ritmos brasileños mezclados con la armonía del momento; aquí es interpretado en un tiempo

más lento; el solo del piano resulta muy melódico y respetando la forma y estructura de la armonía del tema, al igual que el solo del saxofón del maestro Herrera, un solo que lo concluye para que en la parte B del tema, el maestro Gil retorne el solo haciendo referencia al solo original de Jobin; concluyendo con el tema en la última exposición.

Cabe hacer notar que este cuarteto, usa los recursos interpretativos al máximo, haciendo uso de las dinámicas; se puede apreciar, además, el trabajo de ensamble, volumen y respeto hasta donde era posible, de las versiones originales de los temas. Hablando en términos meramente jazzísticos, los solos tienen una tendencia más hacia lo modal, con el uso de las escalas pentáfonas que en ese momento era lo que más estaba sonando en el mundo del jazz, especialmente en la costa oeste de Estados Unidos, con el “cool jazz”; el bebop ya había sido dejado de lado para ese momento y el concepto de swing muy pulcro y claro, además de que el maestro Gil, es cuidadoso y puntual con los “voicings” y apoya rítmicamente al solista. Sin duda, un grupo muy importante en su momento.¹⁴⁴

Con la apreciación del saxofonista Juan Alzate queda más que claro que el Lp, fue una revelación para comprender la música que interpretaban en esos momentos; además de conocer esa atmósfera musical que podían degustar los amantes del jazz, al escuchar esas charlas que tenían Guillermo Gil con el piano y Pepe Herrera con su sax. Sin duda, la influencia del cuarteto de Brubeck fue algo que marcó el desarrollo musical de este primer cuarteto en la ciudad; como si se tratara de una especie de cita textual, los integrantes del cuarteto realizaban fielmente los estándares correspondientes en la grabación; en cuanto a estilo, ya lo dijo Juan: “el estilo del cuarteto se apegaba a la onda Cool Jazz” de los Estados Unidos, que se encontraba en su auge para aquellos momentos.

El cuarteto toca por un gran periodo en la Pégola, mientras que el jazz se va incorporando poco a poco a la dieta musical de los morelianos. Para 1967, durante el periodo gubernamental de Agustín Arriaga Rivera (1962-1968), se llevó a cabo por parte del “Instituto Cultural Mexicano-Norteamericano de Michoacán, A.C”, una presentación de la

¹⁴⁴ Alzate, Juan, en charla con el autor, febrero del 2019.

Banda de Jazz de la Universidad del Norte Texas, que la prensa de la época relata de la siguiente manera:

Ante una asistencia inusitada se presentó anoche en el Teatro Ocampo de la ciudad de Morelia, la Banda de Jazz de la Universidad del Norte de Texas, su actuación constituyó un éxito, por lo que diversas personas sugirieron una nueva actuación del conjunto. A este evento, que representa una corriente musical moderna que cuenta con adeptos en todas partes del mundo, asistió el Gobernador del Estado y varios de sus colaboradores, así como residentes norteamericanos en la capital michoacana, estudiantes y familias de Morelia. El teatro fue insuficiente para dar cabida a la numerosa asistencia.¹⁴⁵

Por primera vez aparece la mano del sistema burocrático en cuestiones de divulgación jazzística en la capital michoacana; siendo 1967 el año en que comienzan a realizarse eventos de jazz para la sociedad moreliana. En el mismo año el mismo “Instituto Cultural Mexicano-Norteamericano de Michoacán, A.C”, presentó a «Miss Nan Redi (cantante de jazz y blues) acompañada por el guitarrista Dan Dobson»¹⁴⁶; la cantante se presentó en el teatro universitario “Rubén Romero”, teniendo un gran auditorio debido a la entrada libre que ofreció dicho instituto.

A raíz de estos acontecimientos jazzísticos en la ciudad por parte del instituto Cultural México-Estadounidense, se pudiera inferir que el jazz era del gusto del gobernador, o del director del instituto, o de cualquier burócrata que decidió auspiciar económicamente estos eventos, ya que como decía Juan José Calatayud, «cuando hay un funcionario al que le gusta el jazz, entonces ya la hicimos temporalmente.» Gracias a ello las actividades en torno al jazz fueron en aumento, al igual que nuevos grupos que comenzaban a interpretar jazz u otros géneros del estilo; por ejemplo el surgimiento de grupos de “bossa nova-jazz”; como lo fue la agrupación de Antonio Ugalde, que se anunciaba en el periódico de la siguiente manera: «Restaurante Bar “Impala” presenta al Maestro Antonio Ugalde y su conjunto de “Bosa Nova

¹⁴⁵ Nota periodística 1967. La Voz de Michoacán, 9 de febrero, p.13.

¹⁴⁶ Nota periodística 1967. La Voz de Michoacán, 7 de septiembre, p.7.

Jazz” [...] los días martes, jueves, sábado y domingo. [...] cene y baile en el lugar de más altura en Morelia»¹⁴⁷

Antonio Ugalde nace en Amealco, Querétaro en el año de 1944; llega a Morelia en 1960 iniciando inmediatamente sus estudios musicales en la Escuela Superior de Música de la ciudad de Morelia, hoy conocido como Conservatorio de Las Rosas A.C. Recibió clases con los destacados maestros: Bonifacio Rojas, Celso Chávez, J. Jesús Carreño, entre otros grandes músicos destacados en la capital michoacana.¹⁴⁸

Al egresar de la Escuela Superior de Música, se va a la ciudad de México a buscar trabajo, en donde no tiene suerte y regresa a Morelia para trabajar en “Los Canarios”; lugar en el que supe a Manuel Rascón quien a su vez sustituyó a Gil al abandonar dicho establecimiento. En los canarios, forma un cuarteto integrado por: Andrés Villafuerte en la batería (quien fuera hermano de José Manuel Villafuerte, el baterista de aquel primer cuarteto de jazz en Morelia), Agustín Arias en el bajo, Pepe Avilés en la trompeta y Antonio Ugalde en el piano.

En los Canarios, duran tocando aproximadamente dos años; para 1968 organiza su primer conjunto formal que llevó por nombre “Los Montunos”, agrupación que se caracterizaba por tocar música instrumental, bossa-nova, jazz, danzones e inclusive cumbias. Los Montunos estaban conformados por: Andrés Villafuerte en la batería, Armando Arévalo en las tumbas, Agustín Arias en el bajo, Toño Ugalde en el piano, Pepe Avilés en la trompeta y Nicolás Hernández en el sax tenor.

«Este tipo de música que nosotros tocábamos (recuerda Antonio Ugalde), era realmente música instrumental; lo que hacíamos nosotros era jazzearlo. Jazzeábamos danzones, boleros, toda la música que gustara el público del lugar en donde estuviésemos; le gustaba mucho a la gente las canciones de los “Castro”, les gustaba la de “Bésame Mucho”, pero claro, siempre dándoles nuestro toque en la improvisación»¹⁴⁹

¹⁴⁷ Nota periodística 1968. La Voz de Michoacán, 5 de octubre, p.3.

¹⁴⁸ Currículum vitae del artista.?

¹⁴⁹ Ugalde, Antonio, en charla con el autor, marzo del 2019.

Con la agrupación de los Montunos, tocan en varios bares de la ciudad de Morelia, en fiestas, aniversarios institucionales, etc. La agrupación se desintegra en 1970, debido a que Ugalde decide irse a trabajar a un café de Uruapan que llevaba por nombre “El mesón de los faroles”, en donde trabajó como organista durante un periodo muy corto de tan sólo un año; decide regresar a Morelia a mediados de 1971. A su regreso, integra para 1972, la que sería su agrupación más importante en cuanto a jazz se refiere: el “Bossa-Trío”, conformado por Juan Lorenzo en el bajo, Mario Galván en la batería (el mismo que perteneció al cuarteto de Gil y que justo en ese año se retiró para incorporarse a Bossa-Trío) y Antonio Ugalde en el piano. Con Bossa Trío interpretan temas de Bossa nova y jazz; entre los artistas de los que realizaban cover´s, se encuentran Dave Brubeck, Stan Getz, Chick Corea, entre otros.

El desarrollo musical de Antonio Ugalde cobra madurez en los inicios de la década de los 70´s, formando una nueva agrupación y posteriormente, uniéndose a lo que sería el primer Cuarteto de Jazz de la Universidad Michoacana; mismo del que hablaremos en el capítulo siguiente.

Esbozo a los grandes músicos y a la consolidación de nuevas agrupaciones y festivales en la década de los 70's.

La década de los 70's es el reflejo del esfuerzo y divulgación que se realizó una década atrás para dar a conocer el jazz en la sociedad moreliana. Al inicio de esta nueva década, el cuarteto de Guillermo Gil de la mano de Carlos Izquierdo, esparcen el jazz a diferentes bares de la ciudad. Todavía en 1969 seguían tocando en la Pérgola, el señor izquierdo hace mención en su libro, de un acontecimiento en el mismo año dentro del bar:

En enero se inauguró el bar de la planta baja, que se le denominó “Crillón”, lugar de los éxitos de José Misael, el gran compositor moreliano. –Ahí tocó también el gran artista moreliano Gabriel Vega Núñez, deleitando a los asistentes con piano y órgano simultáneamente–.

Los sábados y domingos por la tarde eran los días preferidos por la mejor sociedad de Morelia, el “Conjunto de Guillermo Gil” amenizaba el baile en la “Pérgola”.

En la Pérgola tuvimos que lamentar también, un hecho policiaco; un domingo que teníamos “tardeada” amenizada por Guillermo Gil y su Conjunto – cuarteto de verdaderos maestros como eran el propio maestro Guillermo Gil García que tocaba el piano – Q.E.P.D. –; el Dr. José Guadalupe Herrera el saxofón alto, su hermano Roberto Herrera el contrabajo –decía Beto que solamente la gente vulgar le llamaba tololoche– y el “Chino” Mario Galván la batería.

Por malentendidos y resentimientos políticos, alguien disparó dos o tres balazos a los cristales del restaurante, estando presente el Sr. Emilio Sánchez Ochoa ayudante del Sr. Gobernador Carlos Gálvez Betancourt, daños que fueron reparados sin mayores problemas, como “Atentado contra la vida de un ayudante del Gobernador” y “El jefe de ayudantes de Gálvez Betancourt, balaceado por un ebrio”.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Carlos Izquierdo Torres, *Hotel: Vivencias en la Hotelería*, (S/E). 37.



Cuarteto de Jazz de Guillermo Gil en la Pérgola del Hotel Alameda. 1967 ca.¹⁵¹

El cuarteto destacó por un gran período en la Pérgola, fue hasta el inicio de la década de los 70's, que comenzaron a tocar en diversas terrazas del centro histórico y en los hoteles en donde ofrecía sus servicios Carlos Izquierdo. Según la trayectoria del señor Izquierdo, se puede inferir que de 1970 a 1973 el cuarteto tocó en el "Hotel Presidente", en el "Hostal de las Camelinas" y en el que sería el último bar donde estaría tocando constantemente el cuarteto, el bar "Normandie". Esta información se puede corroborar con los anuncios de prensa de la época, en donde se hacía la invitación para escuchar al conjunto de Guillermo Gil diariamente en el bar Normandie¹⁵², o en las constantes tardeadas de domingo en el hostal de las camelinas¹⁵³.

Ya en el Normandie, se unió al cuarteto Enrique Zamora, quien sustituyó a Mario Galván en la batería. Para ese entonces el cuarteto ya no solamente toca en bares, sino que

¹⁵¹ Acervo fotográfico de la Familia Sánchez Gil. [*Cuarteto de Jazz de Guillermo Gil en la Pérgola del Hotel Alameda*]. Fotografía, 1967. Ac.

¹⁵² Nota periodística 1972. La Voz de Michoacán, 3 de marzo, p.7-A.

¹⁵³ Nota periodística 1972. La Voz de Michoacán, 13 de febrero, p 7-A.

también recurrían a tocar para eventos de la UMSNH y eventos de gobierno del estado. En un programa de una “Audición de jazz” en la Escuela Popular de Bellas Artes por parte del departamento de difusión cultural de la Universidad y del consejo representativo de alumnos Escuela Popular de Bellas Artes (EPBA), se logró tener un acercamiento a lo que se encontraban tocando en vísperas de la disolución del cuarteto.

La programación musical estaba constituida por los siguientes temas: Soleado, Tema de amor, Tema $\frac{3}{8}$ *¹⁵⁴, Rivelius, Take Five, Que alta esta la luna, El elefante, La hiedra, Josefinita y Huapango; acompañado de la lista de la agrupación de ese momento: Piano: Guillermo Gil, Saxofón: José G. Herrera, Bajo: Roberto Herrera y Batería: Zamora. Otro aspecto a señalar es que, en el mismo programa, Guillermo Gil solía realizar pequeñas reseñas sobre la historia del jazz para dar a conocer el significado de lo que estaban tocando, y de esa manera, llevar a cabo un concierto un tanto interactivo y didáctico. En dicho programa, la reseña era la siguiente:

El crecimiento del Jazz

El jazz ha contribuido con un valor perdurable en América, puesto que nos ha expresado. George Gershwin, en *revolt in the arts*.

En el año de 1917, el ahora desaparecido, pero entonces muy leído *Literaty Digest*, observaba que “una palabra había ganado gran difusión en las filas de nuestros autores de música popular: ella es el *Jazz*, usada principalmente como el adjetivo descriptivo de un tipo de banda”. Esta explicación es algo vaga, pero por lo menos ofrece el testimonio de que la palabra “jazz” quedó establecida como término musical en los Estados Unidos antes de terminar la Primera Guerra Mundial. Nadie sabía exactamente de dónde provino y era raro que alguien supiese lo que significaba exactamente, conformándose con saber que tenía algo que ver con las bandas que ejecutaban músicaailable. Hoy sabemos muchísimo más sobre el jazz, pero todavía no tenemos la certeza sobre el origen de la palabra.

¹⁵⁴ *En una de las charlas sostenidas con el saxofonista Pepe Herrera, comentó que la pieza “ $\frac{3}{8}$ ” era la misma que la “Araña Tejedora”.

Hay muchas teorías que se refieren a la etimología del término. La mayoría de ellas son caprichosas, especialmente las que sostienen que deriva del nombre de algún músico negro, como Jess, o Chaz (forma abreviada de Charles). Más plausible es hacerla derivar de la jerga negra hablada en Louisiana, aunque la determinación de si proviene de una raíz francesa o africana sigue provocando dudas. Una teoría sostiene que la raíz está dada por el verbo francés *jaser*, que significa charlar o chacharear; otra afirma que formas tales como jas, jass, jazz y jasz se originaron en un término de un dialecto africano. La primera aparición de la palabra “jass” (tal como se describió) y usada para indicar cierto tipo de música, parece haber tenido lugar en 1915, cuando una banda de música de Nueva Orleans fue anunciada en el café Lamb, de Chicago, como la *Brown’s Dixiland Jass Band*. Pero según el testimonio de Lafcadio Hearn, la palabra era conocida mucho antes en Nueva Orleans.¹⁵⁵

La reseña anterior, posiblemente fue tomada de algún texto o revista sobre la historia del jazz, aunque no se descarta que sea una redacción original del propio Guillermo Gil inspirada en diversos textos y fuentes sobre el tema. Cuando digo que no se descarta que sea redacción propia, me refiero a que Gil era un gran conocedor de la historia del jazz, quien además gracias a su conocimiento del idioma inglés, pudo tener acceso a revistas que quizás pocos lograban comprender en la época; esto lo menciono debido al asombro que me llevé al recibir como obsequio por parte de su hija, algunos de los Lp’s que escuchaba su padre; entre ellos destacan “Monk’s Dream” de Thelonious Monk, “Angel Eyes” de Dave Brubeck, “The Duke Lives On” de Duke Ellington; todos ellos de los mejores exponentes del piano en el género. El asombro fue, cuando en algunos de los Lp’s, encontré anotaciones del mismo Guillermo Gil; en el caso de “Monk’s Dream” complementaba los nombres de autores de piezas que no se mencionaban en el disco; hoy en día resulta fácil buscarlos en el ordenador, pero en aquella época era complicado hacerlo con tal exactitud; además, se observan anotaciones para transcribir las canciones y posteriormente tocarlas con su cuarteto. Por ello es por lo que me atrevo a afirmar que, si fue posible para él indagar o conocer los nombres de los autores o

¹⁵⁵ Programa de “Audición de jazz” del maestro Guillermo Gil, en un viernes 16 de mayo de 1973 (aprox) en la sala Silvestre Revueltas.

colaboradores de las grabaciones, entonces tal vez podría ser el autor de una reseña como la anterior sobre la historia del jazz.

Tal parece que el “Cuarteto de jazz del maestro Guillermo Gil”, tuvo que desintegrarse cuando por cuestiones de salud, el líder y fundador de la agrupación, tuvo que abandonar las tocaditas con el cuarteto. Esto significó un gran parteaguas con el posterior desarrollo jazzístico en la ciudad; muchos de los exintegrantes, los veremos de nuevo en lo que fue el inicio del cuarteto de jazz de la UMSNH en el año de 1977, mismo del que se hablará más adelante.

Al inicio de la década de los 70’s, en el panorama nacional nos encontramos ante el desarrollo de grandes músicos de jazz bastante conocidos y mencionados en la ciudad de México; destacando principalmente tres grandes músicos que dejaron su huella en la historia del jazz mexicano, el trompetista Chilo Morán, el baterista Tino Contreras y el pianista Juan José Calatayud. Fueron ellos los encargados de pasar la batuta a las nuevas generaciones de jazzistas en la ciudad de México, y los encargados de acompañar a grandes exponentes del jazz internacional en diversos conciertos realizados en Bellas Artes y el Auditorio Nacional, a finales de los 60’s y principios de los 70’s.

Utilizando la coyuntura metropolitana y la gran gama de exponentes jazzísticos de nivel nacional e internacional, aprovecho para mencionar a un saxofonista michoacano que, si bien no inició directamente su desarrollo en el jazz en el estado, lo hizo de gran manera en el entonces Distrito Federal. Se trata del Uruapense Rodolfo Sánchez Vega, mejor conocido en el gremio jazzístico como “Popo Sánchez”, quien cuenta con una gran trayectoria artística en el género del jazz y la composición orquestal.

Rodolfo Sánchez Vega nació el 29 de mayo de 1939 en Uruapan Michoacán., desde muy temprana edad se incorporó a la orquesta en donde tocaba su padre y muy joven se fue a probar suerte a la ciudad de México en donde se consolidó y tocó entre los grandes jazzistas de aquella época. Tan es así que el mismo Calatayud (J.C) lo menciona cuando en una entrevista realizada por Alain Derbez (A.D) para aquel libro recordado llamado “Jazz en México”, le preguntó lo siguiente:

A.D: Si hubiera que hacer, Juan José, una enciclopedia del jazz en México, ¿a quién incluirías?

J.C: Ah caray, me sorprendiste... Mira, cuando yo me interesé por el jazz como fin en mi actividad musical empecé a rastrear y a oír para ver dónde podía aprender. Porque debo decirte, entre paréntesis, que en mi tiempo para aprender jazz el único medio era oírlo. Y los que lo tocaban te lo decían. Hasta donde mi memoria llega creo que los precursores, los pilares en aquel tiempo (mediados de los 60's) sobre todo los pianistas, eran Chucho Zarzosa, Mario Patrón, Freddy Manzo, que, aunque es guatemalteco ya estaba en México y ha hecho toda su carrera aquí. Me acuerdo de cuando fui a oír a Zarzosa estaban el trompetista José Solís, el *Popo Sánchez*, muy jovencito, pero ya un maestrizo en ese tiempo, los Agüero, Félix y Salvador y, si mal no recuerdo, en el bajo, Mario Ballina. Por el lado de Mario Patrón estaba Chilo Morán, el imprescindible Vitillo y otros que seguro durante la plática me acordaré de sus nombres.¹⁵⁶

De igual manera, Alain (A.D) en entrevista con el baterista Tino Contreras (T.C) le pregunta lo siguiente:

A.D: ¿Cuál es el mejor grupo con el que has tocado?

T.C: En el pasado tuve buenas experiencias con Mario Patrón y Pablito Jaimes, para hablar de pianistas. Mi pianista de mucho tiempo fue Al Zúñiga. Con los bajistas me he acomodado mucho con Víctor Ruiz Pasos, con Leo Carrillo por su *walking* y con Carlitos Macías. Casi todos los trompetistas han tocado conmigo: Adolfo Sahagún, mi hermano Mario Contreras, Ramoncito Flores, Chilo Morán. De los saxofonistas admiro mucho al Popo con su sax alto, a Armando Noriega... creo que ellos van a hacer un jazz en el año 2000 muy hermoso para México.¹⁵⁷

Además del reconocimiento de estos grandes jazzistas de la historia del jazz en México (Tino y Calatayud), se pueden resaltar muchísimas cosas más del saxofonista. El Popo Sánchez

¹⁵⁶ Derbez Alain, *El jazz en México...*,195.

¹⁵⁷ Derbez Alain, *El jazz en México...*,375.

tocó y compartió escenario con excelentes músicos de jazz tanto nacionales e internacionales. En una amena charla telefónica, tras preguntarle sobre su iniciación musical y su acercamiento con el jazz, me respondió lo siguiente:

Empecé a estudiar con el maestro de la “Orquesta Águilas” del barrio de San Pedro en Uruapan, orquesta en la que tocaba mi padre. Era curioso, pues básicamente el sustento económico de la orquesta era patrocinada por la fábrica textil en donde mi padre laboraba. Esto fue más o menos cuando yo estaba en la primaria, a principios de los 50’s más o menos.

En Uruapan no conocía el jazz, tocaba muchas melodías que llegaban impresas a la orquesta, pero no eran en su totalidad jazz, aunque tiempo después las llegué a tocar como tal. En 1955 me voy al DF a tocar a un centro nocturno a donde me llevó mi paisano Macario Pérez Vega, quien fuera mi primer maestro de saxofón. En ese bar en donde empecé a tocar en el DF, llegaban muchos músicos a echar la paloma, músicos que tocaban en orquestas ya conocidas; fue ahí mismo en donde me oyeron tocar y tiempo después me empezaron a invitar a tocar en sus orquestas. Por esa época los salones de baile eran campos de acción de las grandes orquestas, como Luis Alcaraz, como Pedro Beltrán Ruiz, Leo Acosta, las big bands de aquel tiempo, nada más que en aquel tiempo no les llamaban big bands, les llamaban orquesta de baile.

Digamos que ese fue mi primer acercamiento con el jazz, aunque en realidad, el jazz me llegó de sopetón luego de haber comprado un disco de Charlie Parker y uno de Paul Desmond, quedé sorprendido, dije: ¡yo quiero tocar así! y fue ahí donde descubrí de golpe lo que era el jazz ya no sólo en orquesta, sino en combos más reducidos, además de conocer lo que sonaba en los Estados Unidos.

Con el pianista de la orquesta (con la que tocaba en ese momento) me reunía a tocar temas de jazz antes de empezar la tocada en los salones de baile; escuchábamos los discos de jazz e intentábamos sacar las canciones por nuestra cuenta. Fue entonces que empecé a tocar jazz como tal, hasta que los grandes jazzistas que para ese tiempo eran los iniciadores del jazz en México, como Mario Patrón, Héctor Hallal el Árabe, Chilo Morán, etc; toda esa gente me empezó a llamar para tocar con ellos.

Fue una época muy fructífera, incluso tuve la oportunidad de participar en el primer Festival Internacional de Jazz en la Ciudad de México, en el año de 1971 en el Auditorio Nacional y Bellas Artes; a mí me tocó compartir escenario con Dave Brubeck y Paul Desmond. También compartí escenario con Bill Evans, con Thelonious Monk en Bellas Artes, y con algunos otros grandes exponentes que vinieron a tocar acá en México. Claro, yo para ese momento no era líder de ningún grupo, apenas era un veinteañero, sin embargo, me presenté con la agrupación de Chilo Morán y en otra ocasión con la de Mario Patrón y también con la de Tino Contreras.¹⁵⁸

Al primer Festival Internacional de Jazz que se refiere el Popo Sánchez, fue un «festival en el que participaron tres grupos mexicanos y tres grupos americanos importantes. Cada uno alternó con uno de ellos [...] recuerda Calatayud al respecto: a mí me tocó con Thelonious Monk. A Chilo, que tenía en el piano a Mario Patrón, le tocó con Dave Brubeck y a Tino Contreras que llevaba al piano a Luis Ocadiz, con Bill Evans.» Popo Sánchez fue partícipe de este gran acontecimiento musical en la Ciudad de México, que quedó grabado a la historia como uno de los eventos más importantes de jazz en el país.

La carrera de Rodolfo Sánchez ha sido emblemática. Su larga trayectoria le ha hecho acreedor de un extenso currículum del cual presentaré la parte inicial del mismo para complementar un poco de lo que se ha dicho del saxofonista:

Arreglista, compositor, director, productor, saxofonista, flautista y clarinetista; Rodolfo Sánchez Vega, originario de Uruapan, Michoacán, es considerado como uno de los músicos más importantes de México. Como solista ha participado en infinidad de grabaciones y presentaciones de artistas internacionales como Frank Pourcel, Ray Conniff, Sammy Davis Jr., Nat king Cole, Sara Vaughn, Henry Mancini, Sergio Méndez, Carlos Lira, Tony Bennet y Barry White entre otros. Amante del jazz y reconocido internacionalmente como uno de los mejores saxofonistas en este género ha compartido escenarios con Paul Desmond, Dave Brubeck, Bill Evans, Thelonius Monk, Paquito de Rivera, etc.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Sánchez, Rodolfo, en charla con el autor, mayo del 2019.

¹⁵⁹ Currículum proporcionado por el propio artista.



Popo Sánchez, Pepe Solís, Tommy Rodríguez, Chilo Morán, Héctor Hallal. 1963.¹⁶⁰



Dave Brubeck, Rodolfo Sánchez, Paul Desmond. 1971.¹⁶¹

¹⁶⁰ Acervo fotográfico de Rodolfo Sánchez. 1963, Ciudad de México.

¹⁶¹ Acervo fotográfico de Rodolfo Sánchez. 1971. Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. La fotografía fue tomada durante el primer festival internacional de jazz del mismo año.

Además de la presentación biográfica de Popo Sánchez, vimos uno de los más grandes eventos jazzísticos en México. A inicios de los 70's, se comenzaron a realizar en la capital mexicana diversos festivales en donde participaron grandes artistas de jazz; lo curioso y significativo del asunto, es que llegaba la noticia del evento a los morelianos a través de la prensa local, como en el caso de la nota siguiente:

Leny Andrade y Chilo Morán, tuvieron también gran éxito en el Festival de la Década de la Canción, allá en la Alameda Central del D.F; donde interpretaron ritmos de moda que el público asistente aplaudió con gusto. ¿Qué no llegará el día en que en Morelia se pueda brindar audiciones populares los domingos de este tipo, con la participación de elementos artísticos locales?¹⁶²

De igual manera les resultaba importante dar a conocer el panorama que un músico de la talla de Chilo Morán, daba sobre el desarrollo artístico del jazz en el país:

El porvenir que veo para el jazz en México continúa Chilo, aun cuando me duele decirlo, es terrible. Si no se les da oportunidad a los músicos –que los tenemos tan buenos como en cualquier lugar del mundo–, si proseguimos con la carencia de educación musical en la niñez, no llegaremos a ningún lado y no sólo en el jazz, sino en cualquier manifestación musical. [...] Es poca la gente que sabe escuchar música. La mayoría tiene el gusto estragado debido a las estridencias y tamborazos que transmiten las radiodifusoras y la televisión. Es un círculo vicioso, la gente no escucha jazz porque “no le gusta”, pero “no le gusta” porque no lo escucha. [...] (la entrevista continúa con una pregunta del periodista) ¿Tú proposición para resolver el problema musical?... “El gobierno. Si este se preocupara porque la educación musical se impartiera desde la escuela primaria, el niño comenzaría a “saborearla”, a entenderla y no se dejaría impresionar por la “música” comercial.¹⁶³

Con esta crítica de Chilo hacia el porvenir del jazz nacional, logramos comprender el desabasto jazzístico que hubo en el país diez años después de la entrevista antes mencionada,

¹⁶² Nota periodística 1970. La Voz de Michoacán, 14 de marzo, p 15.

¹⁶³ Nota periodística 1970. La Voz de Michoacán, 14 de marzo, p 15.

además, de conocer el panorama en el que vivían los artistas de ese momento con la gran divulgación de música “comercial” que se desató en la TV y radio a finales de los años 70’s.

Pareciera que a petición del periodista que en la nota se preguntaba si ¿llegaría el día en que Morelia tuviese conciertos de tal magnitud?, se anunció el 31 de agosto de 1970 un concierto de Chilo Morán por parte del Departamento de Promoción Cultural del Gobierno del Estado de Michoacán; la prensa lo dio a conocer de la siguiente manera:

«Teatro del Seguro Social. El departamento de promoción cultural del gobierno del Estado y Fernando Figaredo presentan: Gran concierto de jazz – bossa nova, con el mundialmente famoso Chilo Morán y su conjunto, la internacional e incomparable Leny Andrade y Víctor Eberg. Únicamente domingo 2 de agosto, funciones: 6:30 y 9:30 p.m. Luneta numerada \$15.00»¹⁶⁴

«En cuanto a espectáculos, la empresa Fernando Figaredo presentando una gran variedad, hemos visto en escena, desde agradable cuento infantil, hasta el drama más emotivo de clásicos. Ahora tendremos la oportunidad de ver en el Teatro del Seguro Social, un espectáculo diferente; CHILO MORÁN y su Conjunto, deleitarán a los amantes de la música en su presentación del domingo venidero. Para Morelia, es grato que nos visiten todo género de espectáculos, ya que así nuestra ciudad, se coloca en el mismo nivel de las principales de la República en cuanto a diversión».¹⁶⁵

Con el concierto de Chilo, notamos nuevamente que el gobierno echó mano de la iniciativa privada para realizar el evento. El señor Fernando Figaredo fue un empresario independiente que realizaba diversos eventos culturales en la ciudad de Morelia; en aquella ocasión realizó el concierto con apoyo del Departamento de Promoción Cultural del Gobierno del Estado de Michoacán, dando apertura a lo que sería una gran etapa en el desarrollo jazzístico de la ciudad.

La gente de Morelia iba conociendo cada vez más el género de jazz, que se iba colando poco a poco entre los rincones y terrazas de los bares del centro histórico. El cuarteto de Gil seguía tocando en la Pérgola, mientras que Toño Ugalde regresaba de Uruapan y se

¹⁶⁴ Nota periodística 1970. La Voz de Michoacán, 31 de julio, p.15

¹⁶⁵ Nota periodística 1970. La Voz de Michoacán, 1 de agosto, p.2.

disponía a formar su Bossa-Trío. Mientras tanto, en el “Bar del Virrey” para el año de 1971, tocaba un trío que interpretaba bossa-nova, haciéndose llamar: “Sau Paulo Trío”¹⁶⁶, conformado por tres jóvenes: «Matías y Carlos García, dos hermanos que tocaban la guitarra y el bajo; se hacían acompañar por un joven baterista»¹⁶⁷ del cual no se reconoce su nombre.

Respecto al conocimiento musical de las personas que gustaban de la vida nocturna en torno al jazz, he de resaltar algo que me pareció un tanto curioso en la investigación hemerográfica; como es bien sabido en las primeras páginas de los periódicos, aparece lo más relevante que engloba el gusto o lo más sobresaliente en un contexto general. El 7 julio de 1971, aparece en la primera plana de La Voz de Michoacán, un recuadro grande que anunciaba la muerte de Louis Armstrong, acompañado en las páginas siguientes de una breve semblanza de la vida del gran intérprete de jazz:

«Hoy, 6 de Julio de 1971, murió Louis Armstrong, el hombre que con una trompeta dio música al siglo. Sacó al jazz del barrio alegre de Nueva Orleans para convertirlo en música del siglo y se convirtió a lo largo de su espléndida trayectoria en uno de los grandes del arte contemporáneo, al lado de Picassi, de los Stravinsky y de los James Joyes».¹⁶⁸

A una semana de su muerte, el mismo periódico lanza un suplemento dominical en el que detalladamente relata la vida musical del mismo Armstrong.¹⁶⁹ Caso muy similar ocurrió en 1974, cuando fallece el elegante *Duke*. Tras la muerte de Duke Ellington, apareció en primera plana la noticia, y le dedican al igual que Armstrong, un suplemento entero acompañado de una breve semblanza de la historia del jazz.¹⁷⁰

Para 1972 se presentó por parte de la Dirección de Turismo del Gobierno del Estado, el grupo de jazz del Distrito Federal “Colova Trío”, quienes tuvieron tres presentaciones en la capital moreliana. «La primera de estas fue en la Sala “Silvestre Revueltas” de la Escuela Popular de Bellas Artes, la segunda en el Palacio Clavijero dentro de las actividades culturales que la Dirección de Turismo del Gobierno del Estado realiza(ba) semanalmente;

¹⁶⁶ Nota periodística 1971. La Voz de Michoacán, 24 de febrero, p.2.

¹⁶⁷ Ugalde, Antonio, en charla con el autor, marzo del 2019.

¹⁶⁸ Nota periodística 1971. La Voz de Michoacán, 7 de julio, p.2.

¹⁶⁹ Suplemento Dominical 1971. La Voz de Michoacán, 18 de julio, p.15.

¹⁷⁰ Alejandro Lapiner, “El gran Duke Ellington”, La Voz de Michoacán, 25 de agosto, sección Culturales.

la tercera tuvo lugar en el Teatro al Aire Libre del Parque Juárez; estuvieron aquí gracias a la invitación expresa que les fue formulada por la revista EDAD, de la escuela de teatro de la EPBA, y la sociedad de alumnos de la misma institución universitaria. [...] Especial y justificado interés despertaron estas presentaciones entre los morelianos amantes de la música, quienes realizaron asistencias extraordinarias; particularmente en la “Silvestre Revueltas” que se vio materialmente abarrotada en la audición de gala. La asistencia estuvo recompensada, ya que tuvimos oportunidad de presenciar y escuchar interpretaciones de una categoría estupenda en las que la ejecución personal de cada uno de los integrantes del trío fue impecable». ¹⁷¹

El trío Colova, estaba integrado por elementos egresados del INBA: Pedro López en el bajo, Norberto del Haro en la batería, y Leonardo Corona en el piano; siendo este último el líder de la agrupación, quien «a fines de los sesenta, mientras imparte clases de solfeo y dirige coros, funda su primer grupo de jazz, el Colova Trío que existirá desde 1969 hasta 1974». ¹⁷²

El panorama del jazz del 73 al 74, gira en torno a lo que seguía desarrollando el cuarteto de Gil en la Pérgola y el Hostal Camelinas; además del cuarteto de Antonio Ugalde que tocó durante ese período en el Hotel Calinda, ubicado en ese entonces, sobre la avenida camelinas de la ciudad. A principios de los 70, reaparece aquel baterista que tuvo sus inicios en la Orquesta de Salvador Próspero del año 1953, el maestro Serafín Flores, quien después de la desintegración de la agrupación de Próspero, decide irse a la Orquesta de Manuel Rascón, en donde toca por un período muy corto y posteriormente el mismo Rascón lo manda a tocar a San José Purúa, en donde permaneció cerca de 15 años, regresando a Morelia en el año de 1970. A Serafín Flores lo veremos aparecer más adelante en lo que sería el cuarteto de jazz de la UMSNH, liderado por Pepe Herrera.

Pareciera que para ese momento el jazz permaneció estático, sin ningún cambio o relevancia en la ciudad que detonará un nuevo auge de este género musical. Guillermo Gil se retiraba de las andadas, mientras que Salvador Próspero formaba su pequeña Orquesta del Seguro Social, en dónde se encargó junto con Pepe Herrera, de formar a grandes músicos que

¹⁷¹ Alejandro Vega. “Jazz del “Colova Trío” en Morelia”. La Voz de Michoacán, 7 de junio, sección Culturales.

¹⁷² Alain Derbez, *El Jazz en México, datos para esta Historia*, (México: FCE, 2012). 741.

siguen estando presentes hoy en día en el desarrollo jazzístico del estado, un gran ejemplo es el baterista Efrén Capiz y el trompetista Víctor (Tito) Próspero (Q.E.P.D), hijo del mismo Salvador; quien figuró por gran periodo en las agrupaciones de jazz de mediados de los 80's.

Para 1977, se realizó el primer evento de gran relevancia en cuanto a jazz se refiere. El "Primer Festival Nacional de Jazz en Morelia". Dicho evento, tuvo lugar en el Teatro Ocampo, auspiciado por la Dirección de Promoción Cultural del Gobierno del Estado. El festival fue llevado a cabo entre el mes de junio y julio, teniendo semanalmente una presentación de los grupos invitados.



Anuncio periodístico sobre el primer Festival Nacional de Jazz en Morelia, 1977.¹⁷³

Los primeros en abrir el telón del primer festival nacional de jazz en Morelia, fue el trío de Juan José Calatayud; conformado por Fernando Sánchez en el bajo, Fredy Marichal en la batería, y el mismo Calatayud en el piano; quienes tuvieron en esa ocasión como invitada a la cantante Nan Redi. He de resaltar que el concierto no fue del todo gratis, hubo una venta de boletos en el café catedral, los cuales eran manejados como "precios populares".¹⁷⁴

El concierto de Calatayud fue catalogado de la siguiente manera por la prensa moreliana:

¹⁷³ Nota periodística 1977. La Voz de Michoacán, 9 de junio, p.11

¹⁷⁴ Programa del *Festival Nacional de Jazz*, junio de 1977.

Buen inicio del Festival Nacional de Jazz Aquí

Con singular éxito dio comienzo el Festival Nacional de Jazz organizado por la Dirección de Promoción Cultural del Gobierno del Estado, al actuar brillantemente el Trío de Juan José Calatayud y la cantante invitada Nan Redi, el miércoles por la noche en el Teatro Ocampo de esta ciudad, entre un público que notoriamente va creciendo para este tipo de eventos. Todos y cada uno de los actuantes: Pianista, Bajo, Baterista y Cantante, confirmaron el prestigio que les antecedió a su actuación.

Los intérpretes por los instrumentistas y las intervenciones de la cantante de Brooklyn, Nan Redi, captaron interrumpidamente la atención de los morelianos que les ovacionaron y pidieron que interpretaran más obras. Ya en la segunda parte del programa, la contralto Nan Redi provocó un verdadero entusiasmo al escuchársele en su fortísima voz: “Siempre siento el Espíritu de Dios”, Spiritual; “Toma el Tren en la Vía “A”, de D’Ellington; “God Bless the Child”, de Billie Hollyday; “He has the Whole World”, Spiritual; y “La Marcha de los Santos”, Spiritual.

El público hubiera deseado que la actuación del Trío de Juan José Calatayud y de la cantante Nan Redi continuará indefinidamente¹⁷⁵

El segundo concierto se llevó a cabo una semana después; el día 15 de junio tuvo lugar la agrupación de “Luis O’ Cádiz Trío”. Para esos momentos del evento, justo en el ombligo del festival, se leía en el periódico local lo siguiente: «el público de Morelia mostró un gran interés para escuchar a estos seleccionados conjuntos mexicanos, cuyo valor con los años se ha ido acrecentando y que nos hablan ya en el idioma internacional del jazz»¹⁷⁶

El 22 de junio se presentó la agrupación de “Blue Note”, integrado por Alejandro Corona en el piano, Roberto Aymes en el bajo y Ramón Negrete en los saxos y flauta. El programa estaba constituido por los siguientes temas: “Casa de Campo”, del mismo Alejandro Corona, “Stringht no Chaser”, de Thelonious Monk, “Sin Tiempo”, de Roberto Aymes, “Manantial” de A. Corona y “So What”, de Miles Davis.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Nota periodística 1977. *La Voz de Michoacán*, 9 de junio, p.11.

¹⁷⁶ Alejandro Lapiner, “Festival de Jazz en Morelia”, *La Voz de Michoacán*, 21 de junio, sección Culturales

¹⁷⁷ Programa del *Festival Nacional de Jazz*, junio de 1977.

Como cuarta presentación del festival se presentó el 29 de junio el “Cuarteto Mexicano de Jazz”, conformado por Francisco Téllez como director y pianista, Armando Pérez en el sax tenor, Horacio Velázquez en el contrabajo y Adolfo Álvarez en la batería. El estilo musical de la agrupación era un poco diferente al trío de Calatayud y del mismo Blue Note, puesto que ellos interpretaban tanto estándares de Hard-Bop, como lo más sonado en esos momentos del Free-Jazz. Esa noche, interpretaron desde canciones de Eric Dolphy y Charles Mingus, hasta el afamado free-jazz de Cecil Taylor; además de un par de composiciones del mismo Francisco Téllez y Adolfo Sánchez.

Por último, quienes serían los encargados de cerrar el telón de este primer festival nacional de jazz en Morelia, fue el Cuarteto de Jazz de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo¹⁷⁸, quienes se estarían presentando por primera vez en un evento de esa magnitud, con el nombre de bandera de la máxima casa de estudios del estado. El cuarteto, que para ese momento tenía poco tiempo de fundarse, estaba constituido de la siguiente manera: J. Guadalupe Herrera, como director y saxofonista, Antonio Ugalde en el piano, Juan Lorenzo R. en el bajo y Mario Galván (el chino) en la batería.

La unión de dos de las principales agrupaciones de jazz de mediados y finales de los 60’s, se fusionaron para formar el cuarteto de jazz de la UMSNH; si recordamos, José (Pepe) Herrera y Mario (el chino) Galván, formaron parte de aquel primer cuarteto de jazz de Guillermo Gil; más la suma de dos de los integrantes del Bossa Trío de principios de los 70’s, Toño Ugalde y Juan Lorenzo, fueron los encargados de hacer funcionar el joven cuarteto de jazz de la Universidad Michoacana, del cual hablaremos a continuación.

¹⁷⁸ Programa del *Festival Nacional de Jazz*, julio de 1977.

Cuarteto de Jazz de la UMSNH

El origen del “Cuarteto de Jazz de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo”, como aquellos grandes inventos, fue parte de un accidental acontecimiento que Pepe Herrera recuerda de la siguiente manera:

Nosotros hicimos el cuarteto porque en un aniversario de la Universidad, llamaron a un grupo de jazz de Aguascalientes para la celebración del aniversario; hicieron todo ahí enfrente de San Nicolás, en el Centro Cultural Universitario. Entonces me llamaron de la nada de difusión cultural, diciéndome que tenían encima lo de la presentación del cuarteto de Aguascalientes, y que estos cuates nomás no iban a poder venir; ¿y ahora qué? Le dije a la señorita. Pues ustedes preséntense, ¡nomás no vayan a decir que son de aquí! Me respondió ella. Hicimos el programa como si fuéramos alumnos de Aguascalientes, y a la mera hora de la hora, la gente nos reconoció y nos empezaron a cotorrear diciéndonos que si ya nos habíamos cambiado a los de Aguascalientes ¡o qué! (termina con una gran carcajada en el rostro).¹⁷⁹

Una nota periodística de 1982 hace mención del surgimiento del cuarteto:

En el mes de marzo de 1977, se formó el cuarteto de Jazz de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, con el objeto de cultivar este género musical cada vez más aceptado y apreciado por nuestro público. Desde el tiempo de su formación a la fecha ha tenido gran aceptación, lo cual ha motivado que sus integrantes continúen cultivando con entusiasmo principalmente el jazz tradicional.

Dentro de su existencia este grupo de artistas ha tenido diversas actuaciones: participando en Festivales de Jazz tanto en la ciudad, como fuera de ella, habiendo alternado con conjuntos de jazz de reconocido prestigio, como Juan José Calatayud, O´ Cádiz Trío, Blue Note, Cuarteto Mexicano, etc. [agrupaciones participantes en el antes mencionado Festival Nacional de Jazz].

Todos los integrantes de este grupo cuentan con una sólida formación musical; José Herrera estudió en la Escuela Popular de Bellas Artes, lo mismo Juan Lorenzo

¹⁷⁹ Herrera, José, en charla con el autor, agosto del 2018.

Ramírez. Toño Ugalde se educó en el Conservatorio de las Rosas y Serafín Flores cuenta con un amplio currículum. El cuarteto cuenta ya con una trayectoria que lo sitúa entre los grupos de jazz más cotizados de la ciudad, que lo mismo se presentan en un concierto formal que en una reunión social¹⁸⁰.



Cuarteto de Jazz de la UMSNH. 1979.¹⁸¹

Es interesante conocer el aporte jazzístico que implementó el surgimiento del cuarteto de Jazz de la UMSNH. A partir de su surgimiento comienzan a presentarse en diferentes eventos que estuvieran ligados a la universidad, o en su defecto, que fueran auspiciados por la máxima casa de estudios presentándose en diversos teatros de la ciudad; cuando llegaban a tocar fuera de algún evento de la UMSNH siendo eventos más públicos, tendían a tocar en el teatro del IMSS¹⁸² o en el auditorio Samuel Ramos¹⁸³; siendo anunciados con el “patrocinio” de “Difusión Cultural de la UMSNH”.

¹⁸⁰ Nota periodística 1983. La Voz de Michoacán, 14 de diciembre, p 11-A.

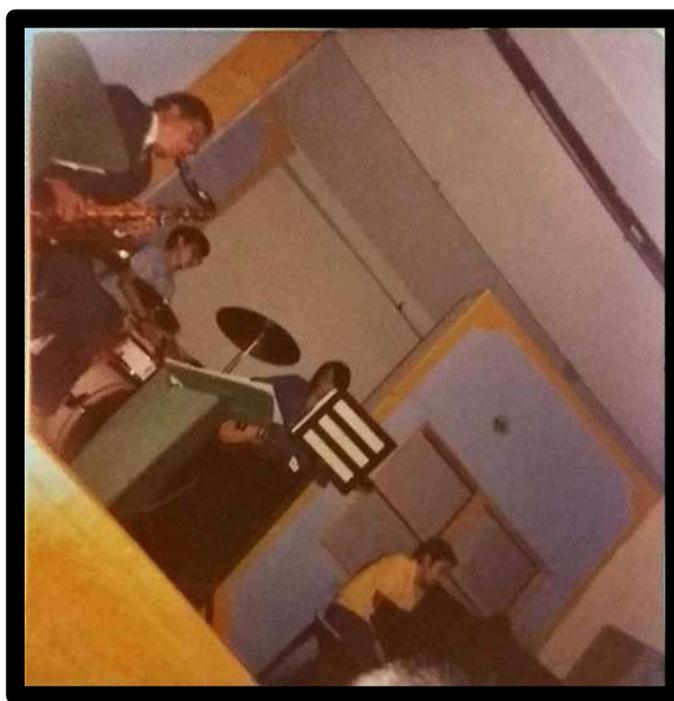
¹⁸¹ Nota Periodística 1979. La Voz de Michoacán. 26 de marzo, p 12.

¹⁸² Nota periodística 1978. La Voz de Michoacán, 19 de agosto, p 12.

¹⁸³ Nota periodística 1978. La Voz de Michoacán, 30 de noviembre, p 11.

El cuarteto predominó en la ciudad durante los últimos años de la década. A la par del Cuarteto, estaba conformado bajo la tutela de Próspero, un “Epteto” Estudiantil de Jazz de la Escuela Popular de Bellas Artes de la UMSNH, en donde participaban algunos de los integrantes de la orquesta juvenil del IMSS, que de la misma manera, era dirigida por Próspero. La orquesta del IMSS tiene su origen aproximadamente en el año de 1975, y perdura hasta el 1977, año en que se funda el “Epteto de jazz” del E.P.B.A.

«El “Epteto” estaba conformado por Mario Magaña Linares, Carlos Cuín Herrera (sobrino de Pepe y Roberto Herrera), Víctor Próspero (hijo de Salvador Próspero), Alfredo Barrera Próspero (sobrino de Salvador Próspero), Efrén Capiz Castañeda, José (Pepe) Herrera y Salvador Próspero Román».¹⁸⁴



Epteto de la Escuela Popular de Bellas Artes. 1975 ca.¹⁸⁵

El “Epteto” permaneció activo por un periodo muy corto, un año para ser exactos; la causa posiblemente fue el hecho de que Pepe Herrera tenía ya el compromiso con el cuarteto de jazz de la UMSNH, y Salvador Próspero se enfocó más en su orquesta purépecha Kuerani.

¹⁸⁴ Capiz, Efrén, en charla con el autor, septiembre del 2018.

¹⁸⁵ Acervo fotográfico de Efrén Capiz. [*Epteto de la Escuela Popular de Bellas Artes*]. Fotografía. 1975 ca. En la foto se aprecian sólo algunos de los integrantes; en el sax está Salvador Próspero; en la batería Efrén Capiz; en el bajo Carlos Cuín Herrera y en el piano Pepe Herrera.

Sin embargo, dicho “Epteto” fue de suma relevancia para los años venideros del jazz en la ciudad.

Para el año de 1979 se suben al ring de la improvisación jazzística, dos piezas que juegan un papel fundamental en el desarrollo del jazz de ese momento. Por un lado, se comienza a ver el apoyo por parte del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS) para realizar presentaciones de artistas locales y nacionales, ofreciendo diversos conciertos de jazz. Por otro lado, vemos la aparición de un nuevo grupo de jazz en la ciudad, se trata del “Soul Jazz Quartet”, del que hablaremos a detalle un poco más adelante.

Respecto al FONAPAS, se puede resaltar el hecho de contar con un lugar conocido como el “Ágora FONAPAS”, ubicado dentro de la Casa de la Cultura; se trataba de un pequeño teatro al aire libre, en donde se presentaban diversas actividades artísticas auspiciadas por el Fondo Nacional para Actividades Sociales. El Ágora FONAPAS, fue pieza clave para que la gente conociera y comprendiera el género de jazz, que anteriormente sólo se podía disfrutar en algún bar nocturno de la ciudad. En un principio, fue el Cuarteto de jazz de la UMSNH, quienes comenzaron a presentarse en dicha instalación, después de dos años de trayectoria y ya siendo reconocidos incluso fuera del estado; los eventos en el Ágora tendían a anunciarse en el periódico; por ejemplo, en la tercera participación del cuarteto de la UMSNH, fueron anunciados de la siguiente manera:

El cuarteto de Jazz de la Universidad Michoacana se presentará este viernes 21 de septiembre, en el Ágora FONAPAS, a las ocho de la noche, en lo que constituye su tercera participación en lo que va del año en este escenario.

El conjunto musical michoacano actuó este martes en la ciudad de Guanajuato, invitado por los organizadores del Festival de Jazz anual de esa capital. Esta fue la segunda vez que el Cuarteto de la Universidad Michoacana participa en ese festival, al lado de los mejores conjuntos de México intérpretes de jazz.

En su presentación este jueves en el Ágora FONAPAS, el Cuarteto ofrecerá el mismo repertorio especial que preparó para su participación en el festival guanajuatense.

El cuarteto lo forman: J. Guadalupe Herrera, saxofón; Antonio Ugalde, piano; Juan Lorenzo Ramírez, bajo y Mario Galván, batería.¹⁸⁶

El FONAPAS, ayudó significativamente a propagar el jazz a la ciudadanía moreliana. Una semana después de la presentación del cuarteto de la UMSNH en el Ágora, se presentan en el teatro del Seguro Social, una de las agrupaciones más importantes de jazz del momento: “Hilario y Micky”, quienes llegaron a presentar una vertiente del jazz que poco se escuchaba en la ciudad, piezas de música popular y tradicional mexicana, pero engalanados con imaginativos arreglos de jazz.¹⁸⁷

Dos meses después, la ciudad volvió a engalanarse con la presencia de Chilo Morán, quien se presentaría en esa ocasión ofreciendo un concierto de Jazz-Rock, en la casa de la cultura¹⁸⁸; sin duda 1979 fue un gran año para el desarrollo del jazz en la ciudad. La presencia del dúo de Hilario y Micky y la visita de Chilo Morán, dejan en claro que la ciudad se estaba acercando a formar parte de aquellas ciudades en donde el jazz era tomado en cuenta cuando se hablaba de algún festival o alguna agrupación importante de jazz en el estado.

En cuanto a las nuevas agrupaciones de la ciudad, salta a la escena el ya mencionado “Soul Jazz Quartet” dirigido por Faridh Alghazar Hoffman, quien antes de cambiar su nombre por cuestiones religiosas, era llamado Francisco Alcázar. El Soul Jazz Quartet, tocaba en “Yament”, un restaurante cafetería ubicado en la Av. Lázaro Cárdenas, quienes además eran presentados de la siguiente manera:

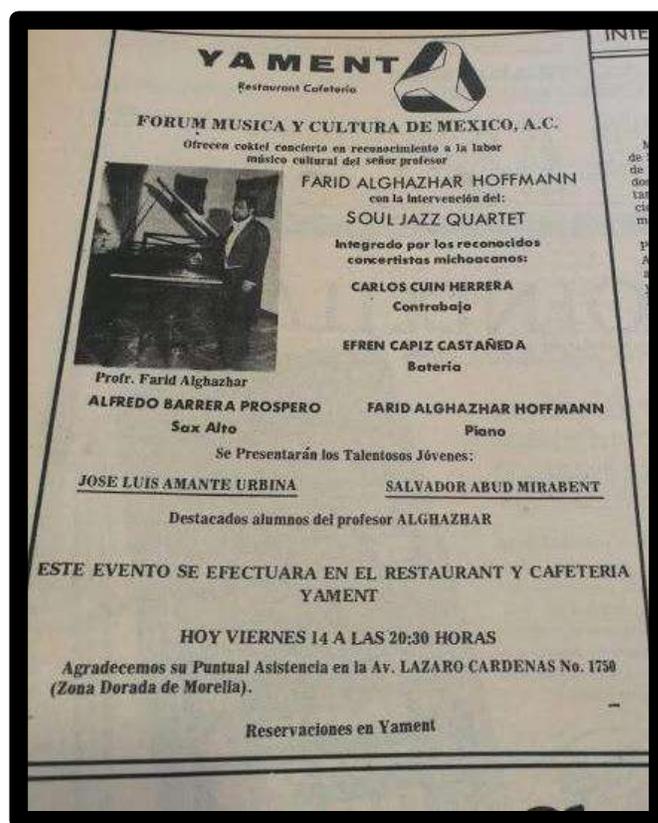
Forum música y cultura de México A.C. ofrecen coctel concierto en reconocimiento a la labor músico cultural del señor profesor: Faridh Alghazar Hoffman, con la intervención del: Soul Jazz Quartet, integrado por los reconocidos concertistas michoacanos: Carlos Cuín Herrera (contrabajo), Efrén Capiz Castañeda (batería), Alfredo Barrera Próspero (sax alto) y Farid Alghazar (piano)¹⁸⁹

¹⁸⁶ Nota periodística 1979. La Voz de Michoacán, 15 de abril, p 12.

¹⁸⁷ Nota periodística 1979. La Voz de Michoacán, 22 de abril, p 13.

¹⁸⁸ Nota periodística 1979. La Voz de Michoacán, 18 de junio, p 12.

¹⁸⁹ Nota periodística 1979. La Voz de Michoacán, 26 de noviembre, p 12.



Soul Jazz Quartet. 1979.¹⁹⁰

De igual manera solían presentarse en el teatro Silvestre Revueltas, en donde ofrecían conciertos didácticos pidiendo sólo una cooperación de \$5.00; si se corría con suerte, hasta boletos al 2x1 se ponían a la venta.¹⁹¹ Se presentaban en semanas culturales de diferentes facultades de la UMSNH, en el auditorio del planetario, diversos festivales, etc. El director del cuarteto, «Faridh Alghazar Hoffman, es (era) originario de la ciudad de México. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música en su ciudad natal. Fue discípulo del maestro Joseph Zaminul del grupo Weather Report en los Estados Unidos. Con el grupo, originalmente llamado Soul Jazz Trío, (participó) en varios festivales jazzísticos y realizó varias giras en el interior de la República. El grupo renovado, (pretendía) lo que originalmente caracteriza al jazz; la creación espontánea de una estructura musical dada».¹⁹²

¹⁹⁰ Nota periodística 1979. La Voz de Michoacán, 26 de noviembre, p 12.

¹⁹¹ Nota periodística 1979. La Voz de Michoacán, 26 de noviembre, p 12.

¹⁹² Programa de concierto de jazz por parte de la Dirección de Promoción Cultural.

Las canciones que interpretaba el Soul Jazz Quartet en aquella época, eran las siguientes: “Lobo Bobo” de Carlos Lira, (un bossa nova, por cierto); “Summer Time” de Geroge Gershwin; “Take Five” de Paul Desmond; “Backuisha” (free-jazz) de Less Mc. Cann; “Bugs Grub” de Dizzy Gillespie; entre otros grandes estándares de jazz; sin embargo, también interpretaban piezas de la autoría del propio Alghazar, entre las cuales destacaban: “Sonido, Imagen y Métrica” y “Balada 77 M.C.M”.

Para finales de los 70’s, las cosas fueron mejorando relativamente en cuestiones culturales en la ciudad; el FONAPAS seguía poniendo de su parte trayendo agrupaciones foráneas, dándole gusto a los amantes del género que podían esporádicamente degustar de este género en algún teatro de la ciudad; sin embargo, el inicio de la nueva década no fue del todo favorable para los jazzistas locales que siguieron con sus tocadas comunes, en bares y “huesos”; es decir, mientras el FONAPAS pagaba por músicos foráneos, los locales no fueron del todo apoyados por las instituciones gubernamentales, y esto no sólo fue una simple casualidad localizada, pareciera que se trató de una cuestión nacional que poco a poco llevó a una sequía jazzística a nivel nacional, pues varias agrupaciones locales se fueron desintegrando tras ver la poca o nula preocupación del gobierno, para que siguieran subsistiendo.

Para 1981, con la necesidad de reactivar la escena jazzística en el país, se llevó a cabo en la ciudad de México un concurso nacional de jazz:

El próximo miércoles 10 de junio en la Sala Netzahualcóyotl, se realizará la final del concurso nacional de jazz, que organiza el Museo Universitario del Chopo. Se informó que en dicha final participarán los grupos de jazz. Ebbo, Tempo, Novo, Palmera, Ratitos, Jade Visión y Ensamble.

La finalidad de este concurso es para lograr despertar el gusto por este ritmo, mismo que en los últimos tiempos ha estado un poco descuidado. Entre los universitarios ha despertado un gran interés, ya que en sus diversas fases en las que han actuado los diferentes grupos el público juvenil ha colmado los locales en donde se han presentado.¹⁹³

¹⁹³ Nota periodística 1981. La Voz de Michoacán, 7 de junio, p 7.

Un mes después de aquel concurso en la Ciudad de México, en la capital michoacana, «se presenta en el [...] Teatro Morelos por parte del FONAPAS, el gran pianista Eugenio Toussaint, quien ofreció un concierto de piano jazz, para la ciudadanía moreliana.»¹⁹⁴

A partir de este año, el teatro Morelos comienza a popularizarse como un nuevo espacio acogedor de talentos foráneos; en el mes de noviembre, regresan a Morelia el dúo de Hilario y Micky; en esa ocasión, se presentan en el mismo teatro Morelos. El periodista Alejandro Lapiner, escribió una nota de lo sucedido en aquella noche:

FONAPAS presentó al público moreliano en el teatro “José María Morelos” un grupo musical que demostró gran calidad interpretativa. Este grupo está integrado por la cantante Michelle Chantin “Mickey”, que actuó en Francia a lado de grandes músicos y que formó pareja con Hilario Sánchez, originario de Chiapas, que trabajó como pianista, ofreciendo conciertos de jazz en todas las principales ciudades de Europa.

Hilario y Micky se hacen acompañar de dos excelentes músicos: en el bajo, Guillermo Benavides y en la batería, Manuel López. Este grupo musical presentó un panorama actual del jazz. Hoy en día la nueva generación ha dado al jazz una nueva forma que podría compararse con una revolución. El jazz ha pasado ahora del salón de baile al escenario de una sala de concierto. Se parece más a la música de cámara ejecutada por grupos de tres a seis músicos de preparación seria musical. Desde la Segunda Guerra Mundial, el jazz ha atravesado muchas fronteras raciales, sociales, geográficas y del mismo de han ocupado algunos de los músicos clásicos de más renombre de nuestros tiempos. Por cierto, que un músico de jazz moderno con toda seguridad se resentirá si se traza un contraste entre la “música seria” y el jazz. El jazz es para él una forma seria y legítima de creación musical. Y este punto de vista encuentra amplia justificación, porque el jazz es hoy una manifestación de arte folklórico altamente desarrollado y, posiblemente, sea una nueva forma de arte. [...] En México el jazz es todavía una música poco popular. Es necesario formar afición por él. Por eso debemos de agradecer que FONAPAS nos ha traído un grupo musical perfectamente

¹⁹⁴ Nota periodística 1981. La Voz de Michoacán, 20 de julio, p 5.

disciplinado, que tocan de lo más actual del jazz y que ha tenido un gran recibimiento de parte del público moreliano.¹⁹⁵

Alejandro Lapiner dice algo de suma importancia en su nota periodística del evento: “El jazz ha pasado ahora del salón de baile al escenario de una sala de concierto”. Esto no solamente sucedió en el desarrollo histórico del jazz de Norteamérica; pasó en la ciudad de México, donde por ejemplo, Tino Contreras deja de tocar en el “Bar Rigus”, para ir a presentarse a teatros de gran relevancia en Grecia; o en el caso moreliano; si comparamos los inicios del jazz en la ciudad con el cuarteto de Guillermo Gil, con el desarrollo jazzístico de principios de los 80’s, veremos que todo es completamente diferente; ahora los jazzistas suelen ser auspiciados por la bendición burocrática y suelen tocar en eventos dentro de una sala de concierto.

Sin embargo, no todo era miel sobre hojuelas, pues la paga no era buena y el gobierno patrocinaba sólo de vez en cuando; por ende, algunos de los jazzistas seguían viviendo del “hueso” o de sus presentaciones nocturnas en bares de la ciudad. Digamos pues, que la única diferencia era que ahora podían ser escuchados por más sectores de la sociedad, y no solo por la élite que gustaba de veladas acompañados de jazz.

Para ese momento, el Soul Jazz Quartet de Farid Alghazar ya se había desintegrado; sin embargo, inmediatamente se da a la tarea de formar una nueva agrupación llamada “All Gurbal”, quienes también hicieron presencia en el recién creado Teatro Morelos. «En ese concierto, vuelve a presentarse acompañando a la agrupación, la cantante Nan Redi de Brooklyn N.Y. [...] en donde ofrecieron el género del jazz en todos sus estilos y formas de expresión»¹⁹⁶ la nota periodística mencionó lo siguiente:

Fundado en esta capital, el grupo de Jazz All Gurbal se prepara desde hace seis meses y hoy se presentará por primera vez al público con el fin de iniciar una carrera artística con miras a una proyección internacional. Durante su presentación de hoy, Nan Redi

¹⁹⁵ Alejandro Lapiner, “Hilario y Micky, aplaudidos”, La Voz de Michoacán, 14 de noviembre, sección Culturales.

¹⁹⁶ Ignacio Roque Madriz, “concierto de jazz hoy en el teatro Morelos”, El Sol de Morelia, 13 de noviembre, sección Culturales.

interpretará melodías como Misty, Bay Black Bird, Sumer Time, How Naigh The Moon, Satin Doll y los preludios 1 y 2 de J.S. Bach.

El grupo de Jazz All Gurbal que en hebreo significa “El Camino”, incluye a cuatro destacados músicos estadounidenses, tres del Distrito Federal y tres de Morelia. Acompañan a Nan Redi; flauta, Helen Wolf de Nueva York; trompeta, Jimmy O’Donell de Detroit; saxofón, Jon Worell de Detroit; bajo, Javier Michel de México D.F., batería, Mario Galván de Morelia; órgano, Miguel Villicaña de México D.F., piano, Farid Algahazar H. de México; además director del grupo; armónica (a), Alejandro Delgado de Morelia y armónica (b) Juan José Parker.

Durante la visita que el grupo hizo a esta redacción, su director Farid Algahazar repuso a una pregunta que “creo que la música de jazz debe difundirse correctamente tomando en cuenta los diferentes tipos y expresiones que contiene, pues en la actualidad se conoce poco de este género. Dijo que dentro de sus planes se pretende obtener un concierto en la sala Netzahualcóyotl de la ciudad de México y participar activamente en el festival de jazz que tendrá verificativo el próximo año en Morelia.¹⁹⁷

La realidad fue muy distinta; All Gurbal duró como agrupación un periodo demasiado corto, sin embargo, emergieron grandes músicos que dieron pie a lo que sería una segunda generación de jazzistas morelianos. Aunque no se mencionan en la nota periodística, también formaron parte de la agrupación Alfredo Barrera Próspero (saxofón), Jaime Tzirate (batería) y Carlos Cuín Herrera (bajo); siendo este último, el que duraría tocando por más tiempo con Farid Algahazar.

En este mismo periodo entra en escena el nombre de un pianista de gran formación musical, que decide entrar a las andadas del jazz; se trata de Gerardo Cárdenas, quien junto a Martín Serrano en el bajo y Efrén Capiz en la batería, conformaron “Miel Electric Band”. En realidad, en esta agrupación tocaban de todos los géneros, incluso solían amenizar eventos sociales, fiestas, etc; con esta agrupación, fueron contratados en un café que pretendía ofrecer

¹⁹⁷ Ignacio Roque Madriz, “concierto de jazz hoy en el teatro Morelos”, El Sol de Morelia, 13 de noviembre, sección Culturales.

jazz en vivo, llamado “*la mousse de chocolat*”, lugar en el que podían tocar lo que querían y no lo sólo aquello que tocaban en el hueso para subsistir.

Gerardo Cárdenas, quien fuera el líder de la agrupación, mencionó lo siguiente: «Con este trío fuimos a tocar a un concurso de jazz a la UNAM, bueno, en realidad no fuimos en trío; nos acompañaron además algunos de los que integrábamos la Miel Electric Band»¹⁹⁸. Podríamos decir que la agrupación completa estaba conformada por: Gerardo Cárdenas en el piano, Alma Sira en teclado y voz, Aurea Leticia, Frida, Félix en voz (todos ellos de apellido Contreras Vega); estaba Martín Serrano en el bajo, Efrén Capiz en la batería y Pablo Pérez en la guitarra¹⁹⁹.

Al concurso que asistieron, fue el mismo que se mencionó unos párrafos atrás; el “Concurso Nacional de Jazz” llevado a cabo en el Museo Universitario del Chopo de la ciudad de México. De esta manera se puede determinar que la agrupación liderada por Gerardo Cárdenas fue la primera que tuvo una participación en un concurso de jazz de esta índole.

La década de los 70’s finalizó con un desequilibrado panorama de las agrupaciones de jazz locales; había meses en que tenían participación en los eventos culturales, había otros en que les tocaba tan sólo ser espectadores desde las butacas. El inicio de una nueva década acrecentó las expectativas de los jazzistas morelianos, augurando como todo principio, un buen porvenir.

¹⁹⁸ Cárdenas, Gerardo, en charla con el autor, marzo del 2019.

¹⁹⁹ Cárdenas, Gerardo, en charla con el autor, marzo del 2019.

Los 80's, el jazz y la nube 13

El inicio de los 80's representa otra buena etapa para el jazz moreliano. La creación del Teatro José María Morelos fue fundamental como un nuevo espacio de difusión del género, puesto que varios de los eventos posteriores a su inauguración se celebraron dentro del mismo. Además, es importante mencionar el "Decreto de Creación del Instituto Michoacano de Cultura", durante el gobierno de Cuauhtémoc Cárdenas, que postulaba lo siguiente:

C O N S I D E R A N D O

Que la cultura constituye uno de los medios idóneos para alcanzar el pleno desenvolvimiento de la capacidad creativa del ser humano, ya que le permite integrarse más adecuadamente con su entorno, costumbres e historia.

Que esta actividad produce en el hombre diversos efectos de orden intelectual y social que contribuyen a perfeccionar las aptitudes mentales necesarias para un trabajo más eficaz y una mejor convivencia social.

Que es de interés social la promoción permanente y armónica de la cultura y la organización y coordinación de todas las actividades encaminadas a este fin.

Que a fin de dar cumplimiento a esta tarea se hace necesario articular un sistema cultural estatal que permita coordinar las actividades que en este aspecto realizan distintas instituciones públicas y privadas, y aprovechar en forma óptima el personal y los recursos materiales involucrados en esta actividad.

Que un organismo coordinador de la actividad cultural abrirá nuevas perspectivas institucionales que facilitarán la promoción y difusión de la cultura, dando a todos los sectores del Estado y a los Municipios los elementos necesarios para que encuentren en ella una vía adecuada para su mejoramiento en todos los órdenes.

Que por lo anterior se ha analizado la convivencia de crear el Instituto Michoacano de Cultura como organismo público descentralizado, con personalidad jurídica y patrimonio propios, con objeto además de jerarquizar las actividades que en su ámbito se realicen, he tenido a bien expedir el siguiente (sólo se mencionaré los primeros tres artículos):

DECRETO

ARTICULO 1°. - Se crea el Instituto Michoacano de Cultura, como organismo público descentralizado, con personalidad jurídica y patrimonio propios.

ARTICULO 2°. - Se declara de interés social la promoción y difusión de la cultura y la organización y coordinación de las actividades encaminadas a este fin.

ARTICULO 3°. - Para el cumplimiento de sus objetivos el Instituto tendrá las siguientes funciones:

- I.** Promover mediante la cultura el desarrollo integral de los michoacanos;
- II.** Apoyar a las dependencias y entidades federales, estatales y municipales, en la realización de actividades culturales que se desarrollen en el Estado;
- III.** Realizar eventos de difusión e intercambio cultural;
- IV.** Fomentar la investigación y difusión de las Bellas Artes en las ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas, la danza y el folklora del Estado;
- V.** Fomentar la creación y difusión literaria en todos sus géneros;
- VI.** Fomentar la cultura entre el personal de las diversas dependencias del gobierno estatal y coordinarse con los gobiernos federal y municipales en los términos de los convenios respectivos, y asesorar a dichos gobiernos cuando así lo soliciten;
- VII.** Realizar investigaciones, estudios y demás actividades tendientes a incrementar el acervo cultural, tanto en su aspecto artístico, como científico y tecnológico;
- VIII.** Fomentar la capacitación y actualización de maestros en las ramas de bellas artes y literatura;
- IX.** Administrar, conservar y operar las instalaciones que le sean asignadas;
- X.** Aprovechar los medios masivos de comunicación para la difusión y fomento de la cultura;
- XI.** Establecer relaciones con organismos del sector público y privado cuyos fines estén relacionados con la cultura;

XII. En general, todas aquellas necesarias para el cumplimiento de sus objetivos y funciones que señala el presente Decreto, y las que le confieran otras disposiciones legales aplicables.²⁰⁰

A partir de este momento, la mayoría de los eventos jazzísticos a desarrollarse en la capital, son bajo el patrocinio del IMC (Instituto Michoacano de Cultura) y del FONAPAS; incluso en muchas ocasiones, aparecen como colaboradores de eventos culturales.

Con la creación del IMC y el apoyo del FONAPAS, se augura un buen porvenir para el jazz en el estado, dado a su aporte a la cultura musical que se estaba desarrollando en aquella época, siendo pieza clave para que el jazz se preservara en buen estado de salud ante las múltiples oleadas de música “comercial” que llegaban a la capital michoacana.

De igual manera, es importante señalar a las agrupaciones de Farid Alghazar, que fueron semilleras del devenir de grandes exponentes del jazz en Morelia. Podríamos decir que es semillero de una nueva camada de jazzistas que cobraron popularidad entre el gremio musical de la ciudad. Entre ellos se puede destacar la presencia nuevamente de la influencia de dos norteamericanos que fueron traídos por Farid y que se integraron al concierto de All Gurbal en el Teatro Morelos; se trata del trompetista O’Donell y el saxofonista Jon Worell quienes «llegaron a refrescar la onda del jazz en Morelia»²⁰¹

Miguel Villicaña quien formó parte de All Gurbal, comenta que «la influencia de este par de norteamericanos, fue de suma relevancia para esta nueva generación de jazzistas en la ciudad».²⁰² Podríamos comparar la importancia de O’Donell y Jon Worell, con aquellos jubilados de guerra que llegaron en los 50’s: Robert y Henry Cook, quienes, de igual manera, dejaron su grano de arena en la consolidación de agrupaciones, estilos e influencias jazzísticas, en los intérpretes morelianos de aquella época.

Aprovecharé esta apertura norteamericana, para mencionar un asunto que no se ha tratado en capítulos anteriores. Si bien es sabido, los estupefacientes han sido parte medular en la historia del jazz norteamericano, sobre todo en aquellos años 40’s en dónde muchos

²⁰⁰ Decreto de creación del Instituto Michoacano de Cultura. (marzo.2019)

²⁰¹ Villicaña, Miguel, en charla con el autor, marzo del 2019.

²⁰² Villicaña, Miguel, en charla con el autor, marzo del 2019.

músicos se unían al ejército y se volvían adictos a la heroína. En el caso mexicano, no es de extrañarse que varios jazzistas hayan recurrido al consumo de drogas para sentirse en la misma onda del país vecino y lograr resaltar en el gremio como en su momento lo hicieron Charlie Parker, Lester Young o el mismo Thelonious Monk, de quienes se decía su genio se lo debían al consumo de estupefacientes.

En Morelia, con la llegada de Henry y Robert, (como ya se mencionó en capítulos anteriores) se da la apertura a conocer las corrientes más recientes del jazz norteamericano, pero no sólo eso, también llegan a presentar nuevos métodos para conectarse con esos intérpretes que no han salido a relucir por falta de estímulos sintetizados. Pepe Herrera recuerda lo siguiente:

[...] los gringos tenían rentada una terraza enfrente del Hotel de la Soledad, en dónde íbamos a juntarnos varios músicos de la Orquesta del maestro Próspero. Nos ponían discos de jazz que jamás habíamos escuchado; eso fue una parte importante para crear el cuarteto con el maestro Gil. A esa terraza le llamaban “La nube 13”; en la nube siempre había de cajón tequila y marihuana; por lo regular los músicos de la orquesta nomás íbamos por el tequila, y uno que otro por la marihuana, aunque en realidad nos gustaba ir a echar las jam sessions y a escuchar el jazz que traían. Ellos si se inyectaban heroína, nos invitaban, pero la verdad es que no estábamos tan viciados para entrarle a ese asunto, a mí en lo particular nomás me gustaba el alcohol. Ellos siempre vacilaban, nos decían “vamos a un viaje a la nube 13; un viaje nomás de ida en el que te conviene no regresar, por que regresar de la nube 13 es peor que la muerte”. Solían cruzarse con tequila y marihuana, era lo que más les gustaba, oír música y si se prestaba la ocasión, pues subirse a la nube.²⁰³

Serafín Flores menciona lo siguiente con respecto a las drogas:

[...] a mí siempre me decía Ricardo Lemus que me fuera para el D.F, que allá había mucha chamba, que él me ayudaba a colocarme con algún trío o cuarteto de la ciudad; sólo que me dijo “acá tienes que entrarle de ley al gallito”, porque decía que era necesario para aguantar el traqueteo de las tocadas allá en la capital; no me agradó

²⁰³ Herrera, José, en charla con el autor, marzo del 2019.

mucho la idea, por eso decidí quedarme mejor aquí en Morelia, porque allá la mayoría le entraban a ese asunto.²⁰⁴

Tal vez el tema de los narcóticos no fue tan excesivo como lo fue en los Estados Unidos; posiblemente aquellos músicos que solían ir a tocar en demasía al país vecino fueron los que llegaron a probar diferentes tipos de drogas sintéticas. Los músicos capitalinos lo que factiblemente llegaban a consumir, era marihuana y alcohol; lo mismo para los jazzistas de provincia, salvo aquellos que se dejaban influenciar por los músicos norteamericanos que viniesen a unirse a sus agrupaciones.

Regresando de ese bosquejo a la nube 13, y retomando la importancia de las agrupaciones de Farid Alghazar, se puede resaltar el surgimiento de grandes músicos que predominaron en el gremio jazzístico en los años posteriores. Además, cabe resaltar que hubo conexiones de entre músicos no pertenecientes ni a All Gurbal, ni al Soul Jazz Quartet, ni a las agrupaciones de Salvador Próspero y Pepe Herrera, que comenzaron a reunirse para crear agrupaciones nuevas con diversas vertientes.

A mediados de los 80's, comienzan a ganar terreno diversos músicos que se dieron a la tarea de mantener la corriente jazzística en la ciudad; músicos de gran talento como el mismo Gerardo Cárdenas, quien fue becado para ir a cursar estudios musicales a París en el 84; otro caso es el de Miguel Villicaña, quien fue inducido al jazz por Farid, y formado al igual que Gerardo Cárdenas, por Víctor Zayas; siendo a la fecha, uno de los grandes talentos que han surgido musicalmente de la cantera del Conservatorio de las Rosas.

De igual manera se pueden mencionar aquellos músicos que formaron parte del Quinteto de Jazz de la UMSNH conformado en 1983, músicos como Pablo Pérez, Víctor Próspero, Javier Michelle, Martín Serrano, Juan Alzate; y algunos otros que no pertenecieron al mismo Quinteto, pero que figuraron demasiado en esta temporalidad: Efrén Capiz, Carlos Cuín Herrera, Fernando Cervantes, entre otros; además, los integrantes del cuarteto de jazz de la UMSNH que para ese momento, seguían presentándose en la ciudad: Pepe Herrera, Juan Lorenzo, Toño Ugalde, y el recién integrado baterista, Serafín Flores.

²⁰⁴ Flores, Serafín, en charla con el autor, marzo del 2019.

Todos ellos fueron los representantes del desarrollo del jazz de mediados de los 80's, una nueva generación que dejaron huella en la historia del jazz de la ciudad; con el surgimiento del Quinteto de Jazz de la UMSNH, y de nuevas agrupaciones a raíz de la desintegración del mismo, veremos una intensa lucha por consolidar y difundir el jazz por todos los rincones de Morelia. El nombre de Miguel Villicaña, Efrén Capiz y Juan Alzate, serán piezas claves para el desenlace, prosperidad y consolidación del jazz de los años posteriores, lo cual se podrá apreciar en el capítulo siguiente.

Capítulo III. La década cuasi dorada para el Jazz en Michoacán. 1980-1990

A lo largo de este trabajo hemos visto cómo han sido los desplazamientos del jazz en la ciudad de Morelia; de los bares nocturnos a los teatros de la ciudad, de la inversión privada al patrocinio gubernamental, del swing de las orquestas de baile, al free jazz de los 70's. Toda una compleja gestación entre la cultura moreliana, los músicos, los sitios y la gente de la burocracia que de una u otra manera, sentaron las bases para lo que hoy en día conocemos como el desarrollo del jazz en la ciudad. Hemos revisado algunas de las maneras en que ejecutaban sus piezas propias o de estándares, la forma de composición de las agrupaciones, los principales exponentes, etc. Se ha intentado dar cuenta cronológica de la historia de aquellos personajes que lograron introducir el lenguaje, la identidad y las formas que conlleva este género musical.

En este capítulo, se compilan de manera más sintetizada, las agrupaciones y los artistas que formaron parte del último par de décadas que comprende esta investigación. Esto es debido a la gran cantidad de artistas, agrupaciones y eventos, que se llevaron a cabo en el periodo mencionado. Por ende y con la finalidad de que el texto resulte ser más atractivo y comprensible, se dejará momentáneamente la cronología que se estaba llevando a cabo en los capítulos anteriores, ya que la gran aglomeración de músicos dedicados al jazz, lo ameritan.

La cronología se perderá, empero la misma música e historia, se encargará de entrecruzar los hilos de esta investigación.

El inicio de la década de los 80's, como se mencionó en el capítulo anterior, llegó con nuevos nombres que rondaban en el género del jazz. Debemos de considerar dos aspectos fundamentales para ese momento: la presentación de Hilario y Micky en el teatro Morelos²⁰⁵. Y el concierto de Eugenio Toussaint y Roberto Aymes²⁰⁶ en el mismo. Pero ¿por qué resultan relevantes este par de acontecimientos? La respuesta es fácil. Tanto Hilario y Micky, como Eugenio Toussaint, eran de los músicos más conocidos y populares en cuanto a jazz nacional se refiere. Eugenio se encontraba en la gran cúspide de su carrera musical; para esos

²⁰⁵ Nota periodística 1981. La Voz de Michoacán, 26 de octubre, p. 6.

²⁰⁶ Nota periodística 1981. La Voz de Michoacán, 20 de julio, p. 5.

momentos, él y sus hermanos (Fernando (batería) y Enrique (bajo)), fueron reclutados por el trompetista Herb Alpert (quien fuese el líder de la agrupación “Tijuana Brass” de mediados de los años 60’s) para formar un pequeño combo de jazz.²⁰⁷

La relevancia también recae, en que un músico moreliano se incorporaría a la agrupación de Hilario y Micky, a quienes acompañaría en una gran gira por varias partes de la república y varias instituciones de la Ciudad de México. Más adelante se hablará a detalle de este acontecimiento que de una u otra manera, influyó en la carrera artística del baterista Efrén Capiz. Además de la influencia y la conexión que se produjo entre Toussiant y los músicos locales.

La Renovación e Invención del jazz en Morelia

1983 se convirtió en un año clave para el jazz moreliano. Todo comenzó con la presentación del grupo mexicano de jazz “Musicals” del maestro Víctor Zayas, quien fue mentor de grandes pianistas exponentes del género en la ciudad. La agrupación se presentó en la celebración del aniversario del teatro Morelos; en esa ocasión, Zayas estuvo acompañado del barítono Carlos Fulladosa y la soprano Josefina Flores Botello. La audición estuvo basada en música de autores cuyas obras están asentadas en el jazz, como: George Gershwin y Leonard Bernstein.²⁰⁸

El arreglista, pianista, instrumentalista y compositor Víctor Zayas, nació en Cuba y realizó sus primeros estudios en el Conservatorio de la Habana. Aunque él se consideraba autodidacta, su profesionalismo lo llevó a escalar destacados puestos: el de Director de Teatro Musical de la Habana, el de arreglista y director de la Orquesta del Instituto de Radio y Televisión de Cuba. Llegó a radicar a México a finales de los 70’s, primeramente, en la Ciudad de México incorporándose como concertista del INBA, posteriormente como asesor de la Filarmónica de México, y, por último, con su agrupación “Musicals”, con el que recorrió varios países de Sudamérica y los Estados Unidos.²⁰⁹

²⁰⁷ Ajay Heble, *Caer en lo que no era: jazz, disonancia y práctica crítica*, (México: Universidad Veracruzana, 2012).167.

²⁰⁸ Nota periodística 1983. *La Voz de Michoacán*, 26 de abril, p.11-A.

²⁰⁹ Nota periodística 1983. *La Voz de Michoacán*, 26 de abril, p.11-A.

La prensa de la época enfatizó como «todo un éxito la presentación de Víctor Zayas, como intérprete de música de jazz en el teatro José María Morelos».²¹⁰ Destacando «el temperamento y la sensibilidad de Zayas, para despertar la emotividad y el interés en el público».²¹¹ Víctor Zayas, más allá de su gran presentación en el teatro Morelos, lo vemos relacionado en la influencia de dos grandes pianistas que catapultaron el jazz a un panorama más fructífero; se trata de los ya mencionados Farid Algahazar y Miguel Villicaña. A Farid lo vimos presente con su *Soul Jazz Quartet* y *All Gurbal*, en dónde aparece por vez primera Villicaña, de quien hablaremos a detalle, en unos párrafos más adelante.

La presentación de *Musicals*, se llevó a cabo en el mes de abril, auspiciado por el Gobierno del Estado. Independientemente de que en todo el transcurso del año (1983) tan sólo hubiese, dos o tres presentaciones de jazz en Morelia, termina por ser un año fundamental en el desarrollo musical de la ciudad. Esto lo menciono, debido al surgimiento del quinteto que, tras su surgimiento y desintegración, marcaría la nueva pauta en esta historia que se está entretejiendo, me refiero al quinteto de la universidad.

Quinteto de Jazz de la UMSNH

El surgimiento del Quinteto de Jazz de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo se debe en gran parte a tres personajes: el saxofonista Juan Alzate, el pianista Miguel Villicaña y el escritor y poeta Gaspar Aguilera. A principios de los 80's, Alzate y Villicaña se conocen en el concierto de "All Gurbal". Juan lo recuerda de la siguiente manera:

[...] ahí yo conocí a todos esos músicos, yo tenía apenas meses en que estaba tocando el saxofón. Conozco entonces a un pianista, que a la par que tocaba Farid el teclado, también había otro, que era Miguel Villicaña. Miguel y yo nos hicimos buenos amigos, y un día me invita a un ensayo de esta banda, obviamente me fui preparado, llevé mi saxofón; fue en ese momento que yo acordé clases de sax con Jon Worell, y fue que entonces que empecé a estudiar en forma, lo que era el jazz.²¹²

²¹⁰ Nota periodística 1983. La Voz de Michoacán, 28 de abril, p.12-A.

²¹¹ Nota periodística 1983. La Voz de Michoacán, 28 de abril, p.11-A

²¹² Alzate, Juan, en charla con el autor, octubre del 2018.

Para ese entonces, Villicaña formaría un trío con integrantes de la misma agrupación de Farid, «trío que posteriormente se convertiría en la base del Quinteto de Jazz, de la UMSNH».²¹³ El trío estaba conformado por Fernando Cervantes en el bajo, Javier Michel en la batería y Miguel Villicaña al piano. Después de ese encuentro entre Villicaña y Alzate, comenzaría una nueva etapa para el jazz moreliano. Primeramente, Alzate se sumaría al trío de Villicaña, formando de esta manera el primer cuarteto en el que Juan tuvo su primera presentación como músico de jazz.

En una charla con Juan Alzate, comentó lo siguiente:

[...] con ellos se hizo un cuarteto. Honestamente fue eso un caos; yo apenas empezaba a tocar y pues nomás por andar ahí en el relajo. [...] hicimos un pequeño concierto, siendo yo aún estudiante de Bellas Artes; recuerdo que invité a Gustavo Chávez, y él invitó a Gaspar Aguilera. Al terminar el concierto les pregunté: bueno, y ¿qué tal les pareció?, pues..., como que todavía te falta estudiarle un poco, me respondieron ellos (finalizando con una gran carcajada)²¹⁴

Dicho concierto se llevó a cabo en el año de 1980, cuando Alzate tenía apenas un año tocando el saxofón; por ello la respuesta chusca que le regaló Gaspar y Gustavo al aún inexperto saxofonista. Sin embargo, tres años después, Gaspar Aguilera tomaría el cargo de Secretario de Difusión Cultural de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en el año de 1983.

Aprovechando que estaba yo en la posibilidad de apoyarlos (comenta Gaspar), le dije a Juan que formara el Quinteto de jazz, para que se formalizara el grupo como tal [...] existía el cuarteto del maestro Herrera, pero esta parte sería como la corriente renovadora, una corriente más fresca [...] el cuarteto asumió entonces su papel de un jazz más clásico, mientras que el quinteto representado en su mayoría por músicos muy jóvenes, pero también muy talentosos, tocaban cosas más modernas, como jazz fusión, hard-bop, cool jazz; lo más nuevo del género vaya.²¹⁵

²¹³ Villicaña, Miguel, en charla con el autor, marzo del 2019

²¹⁴ Alzate, Juan, en charla con el autor, octubre del 2018.

²¹⁵ Aguilera, Gaspar, en charla con el autor, octubre del 2018.

En una nota periodística de 1985, se menciona la creación del Quinteto, aludiendo lo siguiente: «El quinteto surgió en 1983, año en el que participó en un recital acompañado con el jazzista de fama internacional Francesco Crosara y posteriormente en junio de 1984 durante el primer festival de jazz organizado por la Universidad, participando, alternando con grupos como “Jade Visions” uno de los mejores grupos de jazz que existen en la actualidad dentro de la escena del jazz mexicano».²¹⁶



Quinteto de Jazz de la UMSNH. 1983²¹⁷

El concierto al que se refiere la nota anterior se llevó a cabo el martes 15 de noviembre de 1983, en donde se presentó el quinteto de jazz por primera vez ante el público moreliano. Dos días después, la prensa local estaría haciendo énfasis en lo acontecido en el concierto.

²¹⁶ Nota periodística 1985. La Voz de Michoacán, 25 de abril, p.12-A

²¹⁷ Nota periodística 1985. La Voz de Michoacán, 25 de abril, p.12-A

Gustó el jazz con el Sexteto de la UMSNH*

La magia de la música de jazz fue magníficamente interpretada, por el pianista y compositor Francesco Crosara, artista milanés hijo de la cantante de jazz Lilian Terry. Durante una audición de jazz-rock presentada el pasado martes por el “Sexteto de Jazz de la Universidad Michoacana” en donde figuró como invitado especial Crosara.

Francesco Crosara, quien ha alternado con los gigantes del jazz como Dizzy Gillespie y Chik Corea, durante la segunda parte del programa nos deleitó con sus composiciones, acompañadas por el “Sexteto de Jazz de la Universidad Michoacana” en donde pudimos escuchar “Let’s Tunk”, “Kimi”, “Say it again”, “Plutonium 239”, “Get out of this mausetrop”, “Girls in topless” y “For one night or forem”, melodías impregnadas de ritmo y sentimiento en una fusión de jazz rock que tanto gusta a los jóvenes, ya que les comunica un mensaje vivencial propio de este género de música.

Al principio de la función el “Sexteto de la UMSNH” interpretó música de Carlos Santana, Herbie Hancock y Miguel Villicaña. En el saxofón estuvo, Juan Alzate; en la trompeta Víctor Próspero; en la guitarra Pablo Pérez, con el bajo Martín Serrano; en la batería Javier Michel, en tanto que el piano en las obras en que no participó Crosara, estuvo al frente del instrumento Miguel Villicaña.

Son pocas las veces en Morelia, en que se cuenta con jazzistas de la talla de Crosara, un artista que maneja adecuadamente las distintas texturas musicales, la improvisación y los popurrís, al igual que la música clásica, la lástima es, que no haya tenido mayor difusión.²¹⁸

Un mes más tarde, antes de cerrar las persianas del 83, el quinteto se presentaría en el teatro “Rubén Romero”, con un programa de jazz de los 60’s, interpretando temas de Oliver Nelson, Chilo Morán, Geroge Gershwin, Miles Davis, Sonny Rollins y Carlos Santana. El quinteto era prácticamente el mismo, salvo que Martín Serrano, al parecer, sólo acompañaba al quinteto de vez en cuando.²¹⁹

*En realidad era quinteto, pero por la ocasión, se presentaron con un músico de más.

²¹⁸ Nota periodística 1983. La Voz de Michoacán, 17 de noviembre, p.11-A

²¹⁹ Nota periodística 1983. La Voz de Michoacán, 11 de diciembre, p.11-A

Resulta curioso en estas instancias, ver en escena a dos agrupaciones de jazz pertenecientes a la UMSNH; por un lado, el cuarteto dirigido por Pepe Herrera, y por el otro el quinteto de Juan Alzate y Villicaña. Por un momento se llegó a suponer que el quinteto surgió debido a la ausencia del cuarteto, y quizás se debe en parte a ello, puesto que (hemerográficamente hablando) el cuarteto desaparece del mapa desde el 80, y reaparecen en 1983, al presentarse en las instalaciones de “La Voz de Michoacán”:

«El Cuarteto Clásico de Jazz de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en días pasados visitó esta empresa editorial con el objeto de hacernos llegar toda la pureza, cadencia y sabor del jazz tradicional. Uno de los motivos fue el darnos a conocer el cambio de nombre del cuarteto clásico, por ser este el más apegado al género cultivado; dado su estilo, repertorio y arreglos realizados por sus integrantes».²²⁰

El cuarteto regresa a la escena, y lo hace con el mote de Cuarteto “Clásico” de Jazz de la UMSNH; además de que, en esa temporalidad, se sumaría Serafín Flores al cuarteto, tomando el lugar de Mario Galván en la batería. A partir de este momento, se pretendía como lo mencionó Gaspar Aguilera en unas páginas atrás, que hubiera dos agrupaciones que tuviesen diferente identidad a la hora de tocar, sin embargo, la existencia del quinteto fue relativamente corto.

Para 1984, el quinteto se presentaría en diversos eventos culturales dentro de la misma Universidad. Por ejemplo, en febrero del mismo año, tocaron en la escuela de economía con la finalidad de sustraer fondos económicos para la ampliación de su biblioteca.²²¹ El quinteto siguió presentándose como tal, sin embargo, en el mismo año, se crearía una nueva vertiente proveniente del mismo quinteto, se trata de la agrupación dirigida por Villicaña, que llevaría por nombre “Scat”.

²²⁰ Nota periodística 1983. La Voz de Michoacán, 14 de diciembre, p.11-A

²²¹ Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 17 de febrero, p.12-A

Scat

El Scat es un movimiento Jazzístico vocal que revolucionó la manera de emplear el canto y le otorgó a la voz participación melódica y un lugar importante en la escena del Jazz. Jelly Roll Morton atribuye el nacimiento del Scat al cómico Joe Sims de Mississippi, otros cómicos como Tony Jackson también empezaron a usarlo y poco a poco se fue incorporando en la escena de New Orleans; el primer cantante en grabar y usar de manera formal el estilo es Al Jonson quien grabó un disco en 1917 utilizando la técnica.

Hacia 1926, Louis Armstrong popularizó el estilo al emplearlo accidentalmente mientras grababa la canción “Hebbies Jeebies”, Louis en medio de la grabación olvida la letra del tema y para no detener la grabación decide reemplazar la letra por sonidos onomatopéyicos con la voz, este acontecimiento consolida el nuevo estilo vocal Jazz, que potencia la expresividad y la improvisación y que más adelante tendría grandes representantes e intérpretes como Ella Fitzgerald [...] el Scat nace de la genialidad de Armstrong en un momento de espontaneidad, improvisación y creatividad. Son justamente estas unas de las más importantes características del estilo.

El desarrollo de este estilo le brinda a la voz un importante protagonismo y la posibilidad de usarla de muchas maneras, ya sea usando onomatopeyas, haciendo variaciones sobre algún tema, haciendo bromas, o imitando sonidos de instrumentos, permitiendo a la voz cantar melodías y solos, posibilidad que antes solo tenían los instrumentos.²²²

A sabiendas del término que popularizó el gran Satchmo (Louis Armstrong), hablemos del origen del grupo Scat, que inicialmente, estuvo conformado por Fernando (el Tato) Cervantes en el bajo, Javier Michel en la batería y Miguel Villicaña en el piano. Prácticamente el trío que había formado años atrás el mismo Villicaña, después de haber pertenecido a las agrupaciones de Farid Algahazar. «Scat tuvo dos etapas: la primera fue con el trío

²²²Paula Gisell Hernández Díaz. «Un mundo de exploración vocal a través del estudio del Scat para el desarrollo de la improvisación musical en el estudiante de canto» (tesis licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes, 2018),35, <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/9404/TE-20205.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

mencionado y posteriormente, pasa a conformarse en cuarteto, con la integración de Matías García. Tiempo después, Javier Michel tuvo que irse de Morelia a radicar a otra ciudad, y fue cuando se une a la agrupación Efrén Capiz». ²²³

La primera presentación de Scat, se lleva a cabo en el Teatro Morelos, el 21 de marzo de 1984, presentados por la prensa de la siguiente manera:

«En el teatro José María Morelos mañana miércoles 21, a las 20:00 horas, se presentará el grupo de Jazz “Scat”, con un estilo de improvisación vocal en la que el cantante usa su voz en lugar del instrumento musical*. El grupo “Scat” está integrado por jóvenes de diferentes partes de la República Mexicana, que en esta ocasión presentan un variado programa de música moderna de Frank Stallone, Michel Sembello, Shakatak, Joe Sample, Bebu Silveti, Chico Corea y otros artistas, cantando frases melódicas a la manera de lo que haría un instrumento de viento». ²²⁴

A simple vista, pareciera que “Scat” surge tras la desintegración del Quinteto de Jazz de la UMSNH. Sin embargo, la realidad fue otra. «Scat se originó (comenta Villicaña) más que nada por cuestiones de trabajo; cuando no había muchos eventos culturales de la Universidad, no teníamos mucho ingreso económico, por ende, optamos por crear Scat. En ese entonces, en Morelia se puso de moda que en el lobby de los hoteles hubiese agrupaciones para amenizar la noche, entonces, cuando no había eventos en la UMSNH, nos íbamos a tocar a algunos hoteles de la ciudad [...] Entonces se podría decir que Scat se convirtió en un proyecto paralelo del Quinteto. Cuando había evento cultural, nos tocaba el quinteto, cuando se podía tocar por aparte, nos íbamos a los hoteles o en algunos casos, a eventos sociales». ²²⁵

El entusiasmo de Villicaña por formar una agrupación paralela al Quinteto fue fructífero para poder escuchar jazz en algún bar o sitio del centro histórico; inclusive, un

²²³ Villicaña, Miguel, en charla con el autor, marzo del 2019

²²⁴ Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 19 de marzo, p.12-A.

* Probablemente el periodista hace alusión al término antes mencionado de “Scat”, al referirse al “estilo de improvisación vocal en la que el cantante usa su voz en lugar del instrumento musical”. Quizá un error de inferencia al no saber nada sobre la agrupación, o tan sólo la intención de rellenar y hacer más atractiva la invitación.

²²⁵ Villicaña, Miguel, en charla con el autor, marzo del 2019

pequeño artículo de periódico los destacaba para 1985, como “la única alternativa de jazz en la ciudad”, mencionando lo siguiente:

Con la tarea inmediata de integrarse sólidamente y procurar consistencia musical en el género jazzístico, ha venido trabajando desde hace un año el grupo “Scat”, que entre otras cosas fue la base del quinteto de jazz de la Universidad Michoacana. Fernando Cervantes, bajo; Javier Michel, batería; Miguel Villicaña Sánchez, teclados y Matías García, guitarra; anunciaron la presentación de un próximo concierto a efectuarse en la siguiente semana con la variedad del Jazz Moderno, Jazz Clásico y Jazz Latino.

Ejecutando los arreglos propios del repertorio del cantante en turno, actualmente acompaña los diferentes artistas que se presentan en el Centro Nocturno “Maxim´s” y por las tardes realizan ejecuciones propiamente jazzísticas en el Loby Bar de uno de los más céntricos hoteles de la ciudad. Respecto a la música comercial, señalaron que es una forma de salir al paso, ya que el jazz en México no permite crear un ambiente adecuado para la subsistencia de un grupo, pues casi todos se han desintegrado y los que no, han tenido que emigrar al extranjero ya sea completos o en partes.

A mediano y largo plazo esperan alcanzar el nivel de los mejores grupos de jazz de la República Mexicana, por lo que trabajan constantemente sobreponiéndose al condicionamiento que la necesidad les impone. En el medio artístico de la localidad priva la improvisación, dijeron, dado que se carece de formación musical y en su mayoría sólo se pretende imitar lo que se escucha y ve en la radio y la televisión, argumentando que el talento queda oculto por la necesidad y la improvisación, agregando que “Los Bukis” actualmente representan el único grupo de la localidad que ha podido proyectar su originalidad con todo y sus limitaciones, y en su estilo.²²⁶

En los párrafos anteriores, vemos cómo Villicaña deja en claro la gran deficiencia para poder mantenerse viviendo del jazz, sosteniendo el porqué de la creación de Scat. A pesar de ser de las pocas agrupaciones que se mantienen tocando en ese momento, surgen unas cuantas que,

²²⁶ Nota periodística 1985. La Voz de Michoacán, 18 de junio, p.15.

así como se crearon, se esfumaron del mapa jazzístico de la ciudad, agrupaciones que veremos en unos párrafos más adelante.

Otro factor importante de esta pequeña nota periodística es el fragmento que menciona Miguel respecto al tener que tocar música comercial, “para salir al paso”; cosa que sin duda se ve presente en la trayectoria musical del gran pianista. Y es que Miguel Villicaña es y ha sido, uno de los músicos más activos y reconocidos en México en los terrenos del jazz y la música popular como pianista, compositor y arreglista. Dentro del género popular, ha acompañado, dirigido y escrito arreglos para artistas como Eugenia León, Francisco Céspedes, Angélica María, los Hermanos Castro, Lila Downs, Leonel García, Tania Libertad, y un sinnúmero de etcéteras de artistas que contaron con la participación de Miguel en alguno de sus proyectos.

En el ámbito del jazz, ha tocado con figuras nacionales e internacionales como Chilo Morán, Big Band Jazz de México, Rodolfo “Popo” Sánchez, Agustín Bernal, Don Menza, Kenny Colman, Tineke Pstma, Giovanni Hidalgo, Dave Weckl, Tiana Halla, etc. Cosas que lo ha llevado a presentarse en diversas salas de concierto de gran relevancia, como por ejemplo, el “Kennedy Center” en Washington, el “Teatro de la Opera del Cairo”, el “Palau de la Música Catalana”, en el “Auditorio Nacional”, en el “Gran Rex” de Argentina; así como en diversos festivales de talla nacional e internacional, como el “EuroJazz” de la ciudad de México, el “Jazztel” de Madrid, el “Festival de Jazz de Barranquilla Colombia”, el “Festival de Jazz de Londres” o el “México Now” llevado a cabo en Shanghai China. Evidentemente Villicaña cuenta con una trayectoria enorme en cuanto a jazz y música “comercial” se refiere; hoy en día alterna sus proyectos de jazz con su labor como Director Musical del Maestro Armando Manzanero.²²⁷

Scat terminaría por desintegrarse en 1988; sus integrantes tomaron rumbos distintos, pero siempre teniendo la mirada fija en la labor del jazz. La trayectoria de Scat, fue relativamente corta, aunque en comparación de otras agrupaciones, fue un periodo muy largo y fructífero. Villicaña decide irse a trabajar a San Miguel de Allende, y más tarde, se va a

²²⁷ Currículum vitae otorgado directamente por el artista.

tocar a diversos cruceros del mar caribe, por medio de la invitación de su amigo J. O'Donell, aquel trompetista de la agrupación de Farid Algahzar venido de Detroit.

Se ha mencionado la creación del grupo Scat, su conformación y un poco de su desarrollo artístico dentro de la ciudad; sin embargo, no se ha hablado de los diversos factores socioculturales, que se vivieron en aquella época, en aquel año para ser más precisos; un gran año para diversos festivales y presentaciones jazzísticas en la ciudad, un año que se debe mencionar.

De festivales y otras cosas. 1984

Además de la conformación de Scat, y los numerosos conciertos del Quinteto y del Cuarteto de Jazz de la UMSNH, hubo diversos conciertos y actividades culturales en la ciudad que giraron en torno al jazz. De los más sobresalientes, fueron las audiciones de jazz que presentó la Delegación Estatal del ISSSTE; la cual ofreció «cuatro presentaciones de jazz, con Margie Bermejo y Fernando de Ita».²²⁸ «La intención de dichos eventos es (fue) la de llevar la cultura al pueblo, acercándoles a ellos las actividades, dado que es en su propio terreno de viviendas, donde puede tener mejores actitudes de aceptación por parte del gran público».²²⁹

Fueron varias las unidades de FOVISSSTE que contaron con estos eventos, como la unidad Morelos, la Tenencia de Santiaguito, e inclusive, hubo funciones en el Auditorio Universitario Samuel Ramos; además de hacer llegar el jazz hasta la Clínica Hospital “Vasco de Quiroga” y en la unidad habitacional “Acueducto”. Los programas fueron completamente gratis, debido al patrocinio de la Delegación Estatal del ISSSTE.²³⁰

La intención fue buena para toda aquella persona que no pudiese acudir a los conciertos de jazz, que seguían gestándose en la ciudad con algún precio de recuperación. Un par de semanas después de las presentaciones por parte del ISSSTE, regresan a Morelia Hilario y Micky, presentándose en el Teatro Morelos por su cuarto aniversario de su fundación. En esta ocasión vienen auspiciados por el Instituto Michoacano de Cultura,

²²⁸ Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 5 de abril. p.11-A.

²²⁹ Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 5 de abril. p.11-A.

²³⁰ Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 5 de abril. p.11-A.

aunque solamente con un 50% de descuento, a maestros y estudiantes que presentaran su credencial de su institución correspondiente.²³¹

Un mes más tarde, se tuvo la presencia del “Grupo Mexicano de Jazz” de Gerardo Bátiz, en el Teatro Ocampo. «Este grupo reúne a siete experimentados y excelentes jazzistas mexicanos que trabajaron con Bátiz en otras agrupaciones musicales. El nuevo conjunto nació en 1983 con esos “sobrevivientes de conquistas y naufragios en otras islas, pletóricos de recuerdos y sonos (que) son aves y orientes para nuevos vuelos”».²³²

En aquella ocasión, Bátiz se hizo acompañar por «Beatriz al piano, Chucho Mendoza al bajo eléctrico y voz, Alberto Delgado en el sax soprano y flauta, René Lemus en las percusiones y voz, Armando Montiel también en percusiones y voz, Juan Carlos Novelo en la batería y Santiago Ojeda en la guitarra eléctrica».²³³ El concierto se llevó a cabo como parte de los eventos organizados para conmemorar el cuarto aniversario del Centro de Convenciones de Morelia, en coordinación con el Gobierno del Estado y el Instituto Michoacano de Cultura.

Uno de los motivos para realizar un apartado al año de 1984, es debido a los múltiples conciertos que se llevaron a cabo alrededor de esos doce meses. Si en 1983 se formó el Quinteto de la UMSNH con aquel juvenil e inquieto Juan Alzate, ese año venidero sería el año perfecto para intentar prolongar y aprovechar esa nueva brecha que se había abierto apenas unos meses atrás. Similar a lo sucedido en 1977 con aquel “Festival Nacional de Jazz de Morelia”, para junio de 1984 la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y el IMC, deciden realizar un “Festival de Jazz” con un programa relativamente corto, con duración de apenas tres días de prolongación. El evento se anunció en el periódico de la siguiente manera:

²³¹ Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 23 de abril. p.12-A.

²³² Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 3 de mayo. p.11-A.

²³³ Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 3 de mayo. p.11-A.

Empieza hoy el Festival de Jazz

Hoy miércoles dará inicio el festival de Jazz organizado por la Universidad Michoacana en coordinación con el Instituto Michoacano de cultura. Serán tres días de presentaciones en el Teatro Ocampo a las ocho y media de la noche.

En esta fecha, miércoles, actuarán el pianista Francesco Crosara y el Cuarteto de Jazz de la Universidad Michoacana. Mañana jueves será presentado el cuarteto Jade Visions y el viernes 8 el grupo Tritonos. Informes y boletos en la secretaría de difusión cultural de la Universidad Michoacana.²³⁴

El concierto inaugural fue todo un éxito. Francesco Crosara se presentó junto al Quinteto de Jazz de la UMSNH. «El programa dio inicio con una composición de Crosara titulada “Gymnopedir” en tres partes: Vita, Pax y Amor, tocadas únicamente en piano por el autor. La segunda parte fue una exposición de los diferentes géneros de jazz, con composiciones todas de Crosara, a excepción de “Summertime” de George Gershwin. En estas interpretaciones del “Quinteto de Jazz de la UMSNH”, hizo gala de sus dotes artísticas, pero lo que más llamó la atención fue el acompañamiento de Crosara con sintetizadores de sonidos electrónicos, que produjo una gran variedad de sonidos según la obra [...] como es ya sabido Crosara, estuvo ya en una ocasión en Morelia, y al admirar nuestra ciudad compuso “Morelia, qué bella eres” melodía que nos recuerda el jazz clásico, en la que hubo solos instrumentales [...] Fue un programa completo y variado, en el que destacó el talento del compositor, lo acompañaron al piano, Miguel Villicaña; en la trompeta, Salvador Próspero*; en el saxo alto, Juan Alzate; en el bajo, Martín Serrano; en la guitarra, Pablo Pérez; en la batería, Javier Michel y en el saxo tenor Howie Apleman».²³⁵

Dentro de la conversación llevada a cabo entre Antonio Malacara (A.M) y Juan Alzate (J.A) para aquel libro del “Atlas del Jazz en México”, se menciona lo sucedido en aquel concierto:

-A.M: Bien. Sigamos con el Quinteto de Jazz de la Universidad

²³⁴ Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 6 de junio. p.11-A.

²³⁵ Yolanda Serrano Ayala, “Nuevos recursos enriquecen la interpretación del jazz”, La Voz de Michoacán, 8 de junio, sección Culturales.p.11-A.

*Al parecer la periodista Yolanda Serrano se equivocó y escribió Salvador en lugar de Víctor Próspero quien era el perteneciente al Quinteto de la UMSNH.

-J. A: Fue un grupo importante; nos convertimos en el grupo base del festival de jazz que organizaba Gaspar Aguilera en la universidad. Y ya en el '84 invitamos a un pianista italiano que se llama Francesco Crosara, que a pesar de ser muy jovencito era impactante, porque él estaba tocando en ese momento con la orquesta de Lionel Hamton y era muy amigo de Chick Corea.

Los siguientes en presentarse fueron el grupo “Jade Visions”, quienes «interpretaron melodías de diferentes autores que han dado lustre a este género de composición musical»²³⁶. Un día después, se presentó nuevamente el Quinteto de Jazz de la Universidad Michoacana, con quienes dio fin el ciclo de Jazz que organizó la Secretaría de Difusión de la Casa de Hidalgo luego de tres días de actividades musicales de este género.

«De esta forma, llegó a su fin este ciclo musical de jazz (se leía en la nota periodística), donde se tuvo una experiencia emocionante en el mundo de las composiciones y que puede ser el inicio de una organización más continua de estas audiciones, las que poco a poco pueden llegar a convertirse en un espectáculo para las grandes mayorías».²³⁷

Y justo era lo que se pretendía con ese festival de jazz, que tuviera continuidad, que llegara a convertirse en un espectáculo que aglomerara a los jazzistas locales y nacionales. Sin embargo, tras la salida de Gaspar Aguilera de la Difusión Cultural de la Universidad Michoacana, las posibilidades de hacer de Morelia una ciudad jazzística quedaron en el olvido, al menos en las instancias burocráticas, pues del ideal y objetivos de Alzate siguieron muy latentes en los años posteriores.

Un día después de finalizar el festival, de nueva cuenta la Delegación Estatal del ISSSTE Acción Cultural, realizó una serie de conciertos a cargo del grupo “Astilleros” «integrado por Marco Antonio Morel, en la guitarra acústica; Alejandro Campos, en el saxofón y flauta; Alejandro Pérez Sáenz en el bajo eléctrico y Pablo Anguiano en la batería y percusiones».²³⁸

²³⁶ Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 25 de junio. p.11-A.

²³⁷ Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 25 de junio. p.11-A.

²³⁸ Yolanda Serrano Ayala, “Harán varias presentaciones aquí los del grupo de jazz “Astillero”, La Voz de Michoacán, 9 de junio, sección Culturales.p.11-A.

En aquella época el grupo “Astillero” estaba considerado como uno de los más representativos de México, su música podía situarse dentro de las vertientes latinas, pues destacaba en su expresión elementos característicos de la cultura popular latinoamericana; «el repertorio de Astillero está (estaba) formado por composiciones de sus mismos integrantes. Cada uno de éstos ha estudiado en reconocidos Centros Culturales como: La Escuela Nacional de Música de la UNAM, la Escuela Superior de Música, El Conservatorio Nacional de Música de Barcelona y la Universidad de New York».²³⁹

Junio del 84 fue claramente un gran mes para los seguidores del jazz en la ciudad de Morelia. Tres días después del concierto de Astillero, se presenta un nuevo grupo llamado “Jazz Clásico”, se trata de un grupo independiente que interpretaba temas de Bach, Vivaldi y Claude Bolling. El grupo que estaba recién creado en aquel entonces estaba «incorporado por Rodolfo Ponce Monteros, en el piano; Juan José Barrón en la guitarra; en el bajo Gildardo Mejía y Mario Barrera en la batería»²⁴⁰. La agrupación se presentaba esporádicamente en el Club Campestre, donde al parecer (como diría aquella canción de José José) tuvieron su debut y despedida, pues en la revisión hemerográfica desaparecen rápidamente de la escena jazzística de la ciudad, después de participar en un «concierto ofrecido en el Conservatorio de las Rosas como parte de las actividades de cursos de veranos».²⁴¹

El jazz debía de continuar con su espectáculo, y con ello la aparición de más músicos y más programas de jazz; el público moreliano lo pedía y las instituciones gubernamentales de aquel momento cedían. Llegaba el mes de septiembre y una nueva oportunidad para escuchar jazz en vivo por parte del Instituto Michoacano de Cultura (IMC), se hacía presente en el Teatro Ocampo con un concierto del grupo de Efrén Capiz, que interpretarían temas de John Coltrane, Chick Corea, Miles Davis, McDonald, Thielmans, y Golson. La cita fue el jueves 27 de septiembre del 84, a las 20:30 hrs en el Teatro Ocampo²⁴². Esta es quizá de las primeras presentaciones de Capiz como líder de la agrupación, presentándose en un teatro de

²³⁹ Yolanda Serrano Ayala, “Harán varias presentaciones aquí los del grupo de jazz “Astillero” ”, La Voz de Michoacán, 9 de junio, sección Culturales.p.11-A.

²⁴⁰Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 15 de junio. p.12.

²⁴¹Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 13 de julio. p.11.

²⁴² Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 26 de septiembre. p.18.

esa índole. Más adelante hablaré un poco más a fondo respecto a este gran baterista surgido de la camada de Salvador Próspero.

Para finalizar con este fructífero año jazzístico, el 02 octubre se presenta el grupo de jazz “Five Fingers”, de Tijuana. La agrupación toca en un evento gratuito a los internos del Centro de Readaptación Social de la capital. De igual manera se presentan en el Teatro Ocampo, a beneficio del Patronato de Promotores Voluntarios del Estado de Michoacán.²⁴³ Unos días más tarde, el Quinteto de Jazz de la UMSNH, se presentó a un evento realizado en el Palacio Municipal, evento no de rubro burocrático, pues la entrada fue gratuita y de libre acceso.²⁴⁴

El año de 1984 se convirtió por decirlo romántica e ingenuamente, en la esperanza de un buen porvenir para el desarrollo del jazz en Morelia, pues además de las múltiples y diversas presentaciones jazzísticas en la ciudad; Juan Alzate y Miguel Villicaña se dieron a la tarea de echar a andar un programa de radio dedicado exclusivamente al jazz. «Con Juan estuvimos haciendo un programa que se llamaba “Nefertiti” (recuerda Villicaña). Yo no duré mucho tiempo en el programa, él fue el que le dio continuidad. Juan y yo teníamos muchos discos de jazz, a veces nos juntábamos a oírlos, en algunas otras tan sólo nos gustaba compartirlos para luego comentarlos, de ahí surge la idea de hacer Nefertiti, un espacio exclusivo para el jazz. Pero te comento, el que siguió con todo ese asunto fue Juan»²⁴⁵

Y así fue, Alzate continuó con “Nefertiti” y a eso se sumó un programa de radio más llamado: “Tierra de Pájaros”. Ambos programas se mantuvieron radiofónicamente de 1984 a 1989 aproximadamente, iniciando lo que se convertiría en una de las múltiples maneras de difundir este género en tierras Michoacanas. «” Nefertiti” trataba más sobre la historia del jazz y solía sintonizarse lo más emblemático de cada época; mientras que “Tierra de Pájaros” estaba más enfocado en las cuestiones del jazz latino. Los nombres de los programas surgieron a raíz de dos discos emblemáticos del género; Nefertiti era un nombre basado en

²⁴³ Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 02 de octubre. p.17.

²⁴⁴ Nota periodística 1984. La Voz de Michoacán, 29 de noviembre. p.11-A.

²⁴⁵ Villicaña, Miguel, en charla con el autor, marzo del 2019

el disco de Miles Davis titulado de esa manera, y Tierra de Pájaros en el de Birdland de Wather Report»²⁴⁶.

Es importante mencionar que, a pesar de ser dos programas enfocados al jazz, no fue Juan Alzate el primero en hacer un trabajo de esta índole, puesto que el mote de “iniciador” se le atribuye al señor Manuel Treviño dueño de la XECR, quien desde principios de los 50’s, incluyó música de jazz entre sus programas.

Pepe Herrera recuerda lo siguiente respecto a la ya mencionada estación de radio: «en la XECR del señor Treviño, había un programa de jazz, no recuerdo el nombre, pero era muy escuchado por los músicos de la ciudad, o bueno, al menos a los que nos gustaba el jazz»²⁴⁷. Según afirma el mismo Pepe, ese fue el primer programa de jazz en la ciudad, pues decía que «antes para escuchar jazz tenía que ser en vivo, porque los LP salían muy caros»²⁴⁸.

La tarea difusora de radio que hizo Juan fue parte de aquel esfuerzo para que la ciudad se consolidara como un bastión en el desarrollo de este género musical. Nefertiti, Tierra de Pájaros y demás programas de radio enfocados al jazz, han hecho de Alzate uno de los grandes difusores de aquella época, y lo más importante, de la época actual; si Nefertiti fue el inicio, Alzate aún no conoce final.

²⁴⁶ Alzate, Juan, en charla con el autor, mayo del 2019.

²⁴⁷ Herrera, José, en charla con el autor, agosto del 2018.

²⁴⁸ Herrera, José, en charla con el autor, agosto del 2018.

Panorama de aquello que el anhelo nos dejó

Tras un año intenso de jazz en la ciudad, poco a poco comenzó a desmoronarse, la ausencia de trombones, trompetas y sax, se hizo presente en aquellos teatros donde años atrás habían sido abarrotados tras varios programas de grupos locales y foráneos, que dotaban de jazz a la ciudadanía moreliana. Sin embargo, la lucha constante de los músicos locales que nutrían su deseo musical cada que podían tocar jazz, hizo que el género se mantuviera de una u otra manera latente en los bares y hoteles de la ciudad.

El Quinteto de Jazz de la UMSNH, seguía presentándose de manera “constante” en los programas académicos de la máxima casa de estudios, o en su defecto, a donde les fuera indicado por el director de difusión cultural²⁴⁹. A pesar de que en 1985 se llevaron a cabo programas como el de “Jueves Culturales”, la demanda del jazz no era tan recurrido como lo fue la Orquesta Sinfónica, o los mismos recitales de guitarra y violín que cobraron popularidad en aquella época.

Dentro de la programación de los ya mencionados “Jueves Culturales”, se presentaba el Quinteto en la Casa del Jubilado. La prensa dedica una pequeña reseña de la historia del jazz, y una breve semblanza de la agrupación:

El Quinteto de Jazz de la UM hoy en la Casa del Jubilado

El quinteto de Jazz de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo se presentará hoy a las 18:00 Hrs; en la Casa del Jubilado y Pensionado con un programa de música contemporánea, improvisaciones y jazz inspirado en la música de negros.

El Quinteto ha venido trabajando en diversos foros culturales dentro de la misma universidad, así como fuera de ella, este grupo de jóvenes lo integran: Juan Alzate, en el saxofón; Hugo Navarro en el saxofón alto; Víctor Próspero, en la trompeta; Alma Sira Contreras, al piano; Hugo Navarro; Mario Barrera en la batería y Howard Clifton en el saxofón tenor. Todos ellos son jóvenes que mediante su expresión jazzística expresan su libertad y espontaneidad en las ejecuciones, en un desarrollo

²⁴⁹ Nota periodística 1985. La Voz de Michoacán, 22 de abril. p.7.

un tanto sofisticado. El Jazz surge como expresión cultural a fines del siglo XIX en el sur de los Estados Unidos, dando como resultado al Jazz-Blues, siendo este a su vez generador del jazz actual.

El quinteto surgió en 1983, año en el que participó en un recital acompañado con el jazzista de fama internacional Francesco Crosara y posteriormente en junio de 1984 durante el primer festival de Jazz organizado por la Universidad, participaron alternando con grupos como “Jade Visions” uno de los mejores grupos de Jazz que existen en la actualidad dentro de la escena del jazz mexicano.²⁵⁰



Quinteto de Jazz de la UMSNH. 1985.²⁵¹

La nota periodística (así como el resto que se han utilizado para la conformación de este trabajo) es de suma relevancia, pues nos ayuda a determinar los cambios y el desarrollo de la agrupación; para ese momento el Quinteto ya se había transformado, diversos músicos se habían integrado, y algunos otros rompieron filas para buscar su desarrollo por separado.

Para el 7 de mayo del mismo año, se presenta en el Teatro del Pueblo de la Feria, como en el “José María Morelos”, Tania Libertad, acompañada del grupo de jazz Atril Cinco. «La presentación de Tania en el Teatro del Pueblo destaca junto con la del grupo de jazz

²⁵⁰ Nota periodística 1985. La Voz de Michoacán, 25 de abril. p.12-A.

²⁵¹ Nota periodística 1985. La Voz de Michoacán, 25 de abril. p.12-A

“Atril Cinco” que ha venido proyectando en las diferentes salas de la capital de la República como en los principales festivales de jazz su muy particular equilibrio entre lo clásico y los jazzístico desde hace cuatro años en que fue creado». ²⁵² Los conciertos fueron realizados en coordinación del ISSSTE-Cultura y el IMC, quienes seguían apostando (como pasó con la mayoría de los estados de la República) por los jazzistas capitalinos, en lugar de dar oportunidad a sus músicos locales.

A pesar de las pocas presentaciones de las agrupaciones morelianas en torno a eventos de patrocinio burocrático, surgen a mitad de década nuevos lugares para tocar y escuchar jazz; en diversos bares de los hoteles se ponen de moda los llamados “Loby Bar”, en donde solían presentarse los músicos del género. Existían bares como “El Patio” del Hotel Alameda, el “Don Antonio” del Hotel Virrey de Mendoza, así como diversos Restaurantes-Bar como el “Frol’s”, que se anunciaba bajo el eslogan «”Si Beethoven viviera... compondría Jazz”» ²⁵³, el Centro Nocturno “Maxim’s”, fue el lugar en donde solía presentarse el grupo Scat de Miguel Villicaña, que para ese momento «representa para los morelianos la única alternativa para escuchar jazz en vivo.» ²⁵⁴

En esa época eran pocas las agrupaciones que tocaban jazz en la ciudad, por un lado, estaba el Quinteto de la UMSNH y por otro Scat, siendo de los más constantes en escena. El Cuarteto de Jazz de la UMSNH había desaparecido tras la consolidación del Quinteto en el 83; la desaparición fue meramente institucional, pues el Cuarteto de la UMSNH pasó a llamarse Cuarteto Clásico de Jazz, presentándose en centros nocturnos y eventos sociales de la ciudad, tal como aparece en la siguiente nota periodística:

El Cuarteto Clásico de Jazz vuelve al centro nocturno con piezas de los 20’s

Conservan la línea ortodoxa del género musical

Interpretando las diferentes melodías que marcaron una época dentro de la música de jazz y durante la década de los 20's, actualmente son consideradas clásicas o conservadoras, el “cuarteto clásico de jazz” decide volver a hacer vida nocturna en el

²⁵² Nota periodística 1985. La Voz de Michoacán, 7 de mayo. p.18.

²⁵³ Nota periodística 1986. La Voz de Michoacán, 3 de febrero. p.10-A.

²⁵⁴ Nota periodística 1985. La Voz de Michoacán, 18 de junio. p.15.

centro “Frol’s” desde la presente semana para acompañar al elenco de artistas que semana tras semana vienen presentando su respectiva variedad musical.

El bajista Juan Lorenzo Ramírez Carreón; Serafín Flores Ruíz, batería; José Herrera en el sax, y Antonio Ugalde en los teclados, integran el grupo que surgió en el año de 1977, en que el jazz gozó de una amplia difusión en la localidad, no sin antes haber sido el cuarteto de jazz de la Universidad Michoacana. Desde entonces a la fecha el grupo ha realizado un sinnúmero de actividades artísticas que van desde las culturales hasta las lucrativas, ya que cada año se venían presentando en festivales exclusivos de este género musical realizados en el teatro “Ocampo” y en los demás, llevados a cabo en el “Rubén Romero”, en el auditorio “Silvestre Revueltas” de Bellas Artes, y en el teatro del Seguro Social que registraron llenos durante casi cinco años en que la promoción del jazz fue generosa por parte de las autoridades de los aspectos culturales de esa época, aquí en Morelia.

Los cuatro elementos formaron parte de diferentes orquestas de baile que durante la década de los 50’s realizaban audiciones en las principales plazas y fiestas de la ciudad entre las que sonaban Luis Alarcón, Pablo Beltrán, Salvador Próspero, Manuel Rascón, Florentino Arévalo, Pío Quinto Tovar, etc.

Esperando permanecer en el género jazzístico por mucho tiempo más y por la falta de mercado y de promoción, han tenido que desarrollarse amenizando bodas, quince años, bautizos y fiestas particulares y últimamente sus presentaciones en concierto han sido irregulares.²⁵⁵

La situación iba de mal en peor, el Cuarteto de Jazz de la UMSNH había perdido por decirlo de una manera su licencia institucional, pasando de tocar en los teatros más importantes de la ciudad, a eventos sociales; la crisis se aproximó al Quinteto liderado por Alzate, siendo aquella presentación en la “Casa del Jubilado” de las últimas participaciones del Quinteto como tal.

El Quinteto de Jazz de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo se desintegra cuando Gaspar Aguilera comienza a tener problemas de salud; «dejó la secretaría

²⁵⁵ Nota periodística 1985. La Voz de Michoacán, 29 de junio. p.18.

(menciona Juan) y entraron otras autoridades de la Universidad Michoacana a las que el jazz no les importaba absolutamente nada; éramos un grupo más para amenizar graduaciones y fiestas universitarias». ²⁵⁶

Tras el poco interés por parte de la nueva administración de la Universidad michoacana para mantener la continuidad del Quinteto de Jazz, Juan Alzate decide hacer lo que Pepe Herrera hizo en su momento, perder la bendición institucional desintegrando el Quinteto para darle pie a la conformación de la que sería su primera agrupación independiente: “Jazzteto”.

Los años venideros se llevaron a cabo con esas tres corrientes de jazz en la ciudad, Scat de Villicaña presentándose en los loby-bar de los hoteles, el Cuarteto Clásico de Pepe Herrera amenizando como música de fondo en el restaurante “Frol’s”, y el recién creado Jazzteto tocando en un nuevo lugar llamado “La Librería”. Es interesante resaltar que estas tres agrupaciones fungieron como jazzistas de la máxima casa de estudios, pues si bien el cuarteto cambió su nombre, el quinteto se dividió en dos y se formaron dos de las grandes agrupaciones de mediados de los 80’s: Scat y Jazzteto.

Podría decirse que la única nueva vertiente surgida en el 85 fue un grupo llamado “Resplandor”, liderado por Efrén Capiz. En un programa del “ISSSTE-Cultura” de la época, se encuentra relatado el origen de la agrupación:

El grupo “Resplandor” es de nueva creación y reúne personal de distintas agrupaciones y corrientes de la música popular contemporánea con influencias como: rock, jazz, soul afroantillano, samba, bossa-nova, folklore, etc. Su intención es seguir cultivando estos géneros musicales y consolidar su sonido propio. Sus integrantes son: Efrén Capiz Castañeda, baterista y director; Miguel Villicaña Sánchez, piano; Matías García Chávez, guitarra y Fernando Cervantes Martínez, bajo (antes de Tato Cervantes estuvo Martín Serrano en el bajo) [...] El grupo resplandor ha funcionado con los exintegrantes de diversos grupos, tales como: Scat, Jazzteto, C.M.M., Mexcal;

²⁵⁶ Malacara Antonio, *Atlas del Jazz...*, 151.

así como diferentes grupos de música popular de los cuales se ha nutrido musicalmente, así también de las diversas corrientes del jazz actual.²⁵⁷

258



En realidad, el grupo “Resplandor” dirigido por Efrén Capiz, no fue el resultado de la desintegración de los grupos que se mencionan en el programa; ya que tanto Scat y Jazzteto fungieron al igual que resplandor hasta finales de la década de los 80’s. Más bien parece que Resplandor se creó como una vertiente para tocar más allá que sólo jazz, pues la agrupación es prácticamente la misma que la de Scat, sólo que, con una gama musical más amplia, pues ofrecían además de jazz: rock, soul, samba, etc; posiblemente para encajar en los huecos que fueran posibles para subsistir económicamente. La agrupación continuó como proyecto paralelo a las demás agrupaciones de jazz, hasta llegar a la nueva década, en donde surge un nuevo panorama para el jazz michoacano.

²⁵⁷ Programa musical del “ISSSTECULTURA” presentado en el Teatro del IMSS el 27 de septiembre de 1986.

²⁵⁸ Programa del Grupo Resplandor. 27 de septiembre de 1985.

La montaña rusa entre la crisis y el auge del jazz en el estado era apenas una pequeña línea que no dejaba en claro cuál si fuera una vidente equivocada, el destino que se avecinaba para este género musical. Y si es bien sabido que después de la tormenta viene la calma, esta llegó al menos para 1987, cuando la misma esperanza que tuvo el país entero en aquel mundial de un año atrás, la tuvieron los jazzistas del estado con un prominente futuro que pintaba para bien.

Alzate cual evangelista seguía pregonando la palabra de Coltrane, a pesar de lo cual los espacios para tocar jazz eran pocos por no decir nulos, la gente se olvidaba lentamente de aquel jazz que años atrás podían disfrutar en el Ágora, o en cualquier teatro de la ciudad. El refrán de Calatayud volvió para hacerse realidad: “cuando a un funcionario le gusta el jazz, entonces ya la hicimos”, justo así fue; a finales 1986 toma la dirección del Instituto Michoacano de Cultura (IMC), el narrador y poeta Saúl Juárez Vega,²⁵⁹ quien llegaría a plasmar una nueva esperanza para el desarrollo jazzístico de la ciudad y el estado.

Con un gran y elegante cartel creado por Alejandro Delgado, inspirado en la recién producción de Miles Davis titulada “Tutu”, inicia la que sería la nueva esperanza para los jazzistas locales anunciándose de la siguiente manera:

Conciertos de Jazz en Morelia

Los días 13, 16, 22 y 29 en el Teatro Ocampo

Los días 13, 16, 22 y 29 de junio, en Morelia se llevarán a cabo conciertos de jazz a cargo de otros tantos grupos que vendrán con ese fin a nuestra ciudad, según se dio a conocer en el Instituto Michoacano de Cultura.

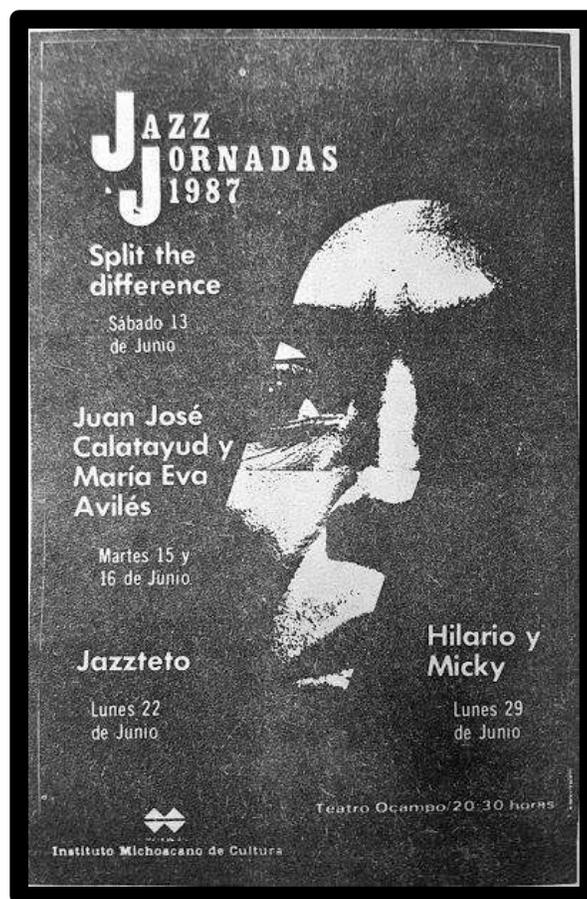
Los conciertos tendrán como escenario el Teatro Ocampo de esta ciudad, con horario de 20:30 horas y en los que participan destacados grupos jazzistas como Quinteto de Jazz “Split the Difference”, de la Universidad Norte de Texas, que se llevará a cabo en coordinación con el Instituto Cultural Mexicano Norteamericano de Michoacán. A.C; el sábado 13 de junio.

²⁵⁹ Véase síntesis biográfica en: http://sic.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=3043

Para el día 16, estará en esta ciudad Juan José Calatayud, quien acompañará a María Eva Avilés. A Calatayud se le está preparando un homenaje en el Teatro de la Ciudad, del Distrito Federal, por sus 25 años dedicado al jazz.

El 22, se presentará el grupo Jazzteto, integrado por Juan Alzate, Efrén Capiz y Miguel Villicaña, saxo, batería y teclado, respectivamente, quienes han realizado una importante labor en pro del jazz en Morelia.

Finalmente, el 29 se presentan Hilario y Micky, con una audición de jazz mexicano. Con esta programación cultural a los morelianos, como una forma de abrir el campo de las actividades artísticas en Morelia.²⁶⁰



Cartel de las primeras Jornadas de Jazz. 1987²⁶¹

²⁶⁰ Nota periodística 1987. La Voz de Michoacán, 1 de junio. p.12.

²⁶¹ Nota periodística 1987. La Voz de Michoacán, 1 de junio. p.12.

Las jornadas de jazz darían inicio con el quinteto de la universidad de Texas “Split the Diference”; tres días más tarde se presentó el pianista veracruzano Juan José Calatayud acompañado por Eva Avilés, siendo de los conciertos más esperados y sobresalientes de las jornadas. El periodista encargado de la nota del concierto, se deshace en halagos hacía Eva Avilés mencionando lo siguiente: «... desde cuándo Morelia la conoció, hace cuatro años, durante un recital auspiciado por la Universidad Michoacana, a la actuación que tuvo esta semana, ciertamente que existe una diferencia notable, porque hay en ella mayor madurez y, sobre todo, mayores recursos, que se proyectan a la perfección en la exquisita sensibilidad poética de una Rosario Castellanos, de una Dolores Castro o del mismo maestro y poeta Alejandro Avilés, el padre de esta joven representativa de la música de nuestro tiempo».²⁶²

Respecto a Calatayud, lo menciona dejándolo claramente en segundo plano: «Con Eva Avilés, las jornadas de Jazz que viene organizando el Instituto Michoacano de Cultura, tienen una garantía y una excelente identificación del grupo Shibirit, dirigido por el maestro Juan José Calatayud y quien supo descubrir y valorar todas las posibilidades de esta artista, cuyo talento y creatividad le han dado los elementos necesarios para manejar la fusión de jazz, rock, bossa nova y, sobre todo, de la poesía contemporánea»²⁶³.

Las jornadas prosiguieron y una semana más tarde sería el turno del recién creado “Jazzteto” de Juan Alzate, quienes, según la prensa, lograron convencer al público con el programa presentado:

Una buena jornada de jazz fue la que realizó el Jazzteto, en su presentación en el Teatro Ocampo, dentro del programa “A Ritmo de Jazz” que promueve el Instituto Michoacano de Cultura y que tuvo una gran asistencia de amantes de esta corriente musical.

Jazzteto, como la han venido haciendo en Morelia desde hace tiempo, ha logrado entusiasmar a sus seguidores, quienes en cada una de las presentaciones del grupo

²⁶² Salvador Fuentes Salinas, “Ocho años de entrega musical, hacen de Ma. Eva Avilés una artista sin fronteras”, La Voz de Michoacán, 16 de junio, sección Espectáculos.p.11-A

²⁶³ Salvador Fuentes Salinas, “Ocho años de entrega musical, hacen de Ma. Eva Avilés una artista sin fronteras”, La Voz de Michoacán, 16 de junio, sección Espectáculos.p.11-A

acuden a escuchar sus interpretaciones, teniendo en su repertorio lo más selecto del jazz internacional más emotivo y que ha gustado siempre.

En esta ocasión el programa estuvo integrado por interpretaciones como: Perdido, Recordando, Tema de Maxime, Tono para las Ánimas, 55- Millas Hacia Arriba, Naima, Foncálida, Tiempo de Verano, Noche en Tunicia y Alrededor de la Medianoche, todos éxitos comprobados de la interpretación del jazz internacional, entre los que metieron algunos temas de sus propios componentes como Foncálida que es de Alma Cira, que en esta ocasión estuvo en el contrabajo, y Tono para las Ánimas, de Howard Clifton, que estuvo en el sax tenor y soprano.

Los demás integrantes han participado en diversos grupos musicales, que ahora han intervenido para hacer bastante aceptable este gusto de jazz, entre quienes se encuentra Juan Alzate-sax tenor, Gerardo Cárdenas-teclado, Mario Barrera-batería, entre otros, que han estado trabajando unidos para la superación del grupo y lo han logrado en buena parte. Esto demuestra el entusiasmo que hicieron nacer en el público con sus interpretaciones, que hicieron que prolongarán su programa.²⁶⁴

La nota periodística nos ayuda a tener un panorama de aquello que interpretó Jazzteto dentro las jornadas de jazz del 87, además de mencionar a los integrantes de la agrupación que tocó en aquella noche. Si bien el programa inicial mencionaba a Efrén Capiz como baterista del grupo, fue Mario Barrera el encargado de las baquetas en ese concierto del Ocampo, y Miguel Villicaña quien malamente fuera anunciado como integrante de Jazzteto, fue sustituido por Gerardo Cárdenas en el piano. En realidad, Efrén y Villicaña se encontraban en ese momento concentrados en Scat; posiblemente el periodista encargado de la columna se confundió debido a la relación que ambas agrupaciones mantenían tras haber sido la división de lo que fue el Quinteto de Jazz de la UMSNH.

Finalmente cerrarían las jornadas de jazz « con la actuación del estupendo grupo de Jazz de “Hilario y Micky” [...] concluyendo exitosamente las jornadas del 87 [...] efectuadas en el Teatro Ocampo de esta ciudad [...] Hilario, cabeza y director del grupo, quien además ejecuta(ba) el piano, la trompeta, y la marimba, además de ser vocalista, Michelin (Micky)

²⁶⁴ Nota periodística 1987. La Voz de Michoacán, 24 de junio. p.11.

cantante del grupo con una experiencia como tal, y Raúl Picaso (Chalillo), considerado uno de los bateristas pilares de la música de jazz en México junto con el estupendo bajista conocido sólo como “Mario”, forman un equipo magníficamente bien acoplado que dio por resultado un cierre con “broche de oro” de las Jornadas de Jazz 1987”, efectuadas aquí en Morelia». ²⁶⁵

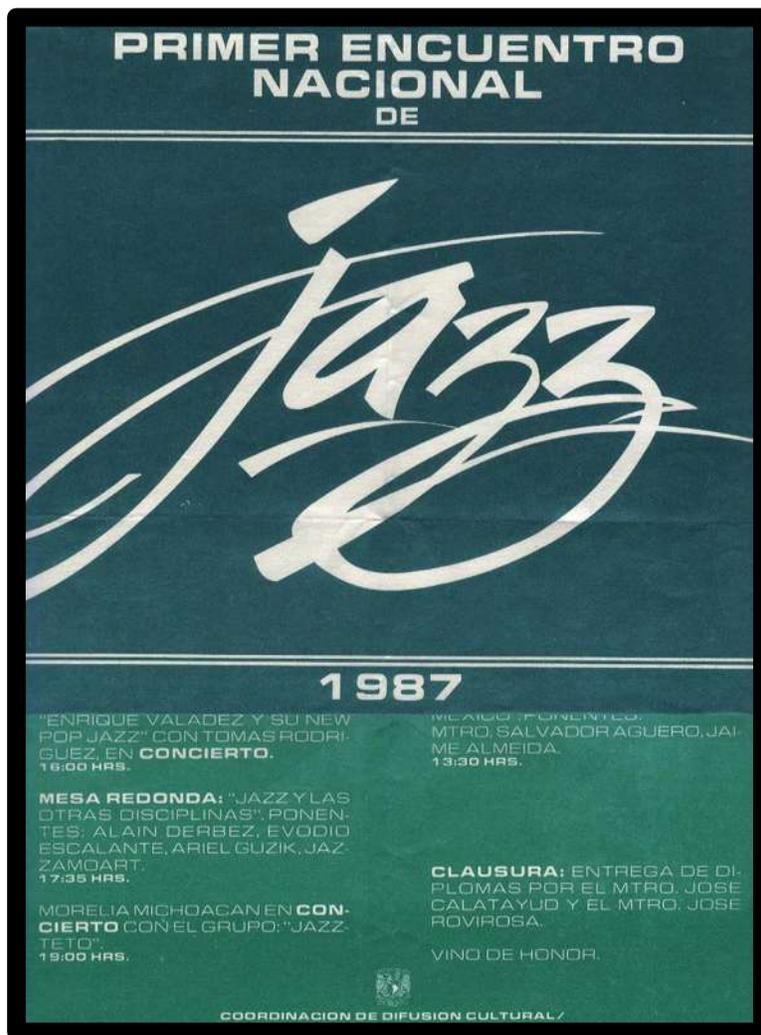
De esta manera «concluye el Festival Jazzístico, auspiciado por el Instituto Michoacano de Cultura, *motivados por los amantes del jazz que esperaban con ansias más eventos de esta índole*, ya que en Morelia hay público para este género musical, así quedó demostrado con el lleno completo del Teatro Ocampo en cada una de las intervenciones, tanto de “Split the Difference” como de “Juan José Calatayud y Eva María Avilés”, “Jazzteto” e “Hilario y Micky”». ²⁶⁶

Las jornadas de jazz del 87, de la mano de Saúl Juárez, fueron el desfibrilador que hicieron palpar las trompetas y trombones de los jazzistas locales. Además de las jornadas en Morelia, se llevó a cabo en la ciudad de México un festival nacional de jazz, llamado “Festival de la Casa del Lago” organizado por Olivia Revueltas, hija del escritor y activista José Revueltas. A este evento de mote nacional, asistieron dos agrupaciones morelianas que se encontraban en su máximo desarrollo musical; Jazzteto liderado por Juan Alzate y Scat dirigido por Miguel Villicaña.

El festival se llevó a cabo en la casa del lago de la U.N.A.M; participaron grandes exponentes del jazz nacional. En el programa del evento, se realizó una “Lista de Honor” en donde se mencionaba a todos los jazzistas mexicanos de la primera generación, por ejemplo: Víctor Ruíz Pasos, Juan José Calatayud, Tino Contreras, Chilo Morán, Mario Ruíz Armengol, y un sinfín de etcéteras más. En la lista aparecen también los nombres de tres michoacanos: (de los cuales ya se habló en capítulos anteriores) los bateristas Leo Acosta y Richard Lemus, y el saxofonista Rodolfo “Popo” Sánchez. Es interesante conocer la postura de los músicos nacionales al reconocer a estos músicos michoacanos, entre la primera generación de jazzistas mexicanos.

²⁶⁵ Sergio Bravo, “Concluyeron las jornadas de jazz 87. Hilario y Micky las cerraron con broche de oro y acapararon los mayores aplausos”, La Voz de Michoacán, 1 de julio, sección Espectáculos.p.12-A

²⁶⁶ Nota periodística 1987. La Voz de Michoacán, 2 de julio. p.11. (las cursivas son más.)



Cartel del Primer Encuentro Nacional de Jazz en la Casa del Lago. 1987.²⁶⁷

Para comprender un poco el panorama musical, burocrático y emocional vivido en aquel festival, añadiré los testimonios de Miguel Villicaña y Juan Alzate, quienes fueron los líderes de ese par de bandas que representaron al estado en la Casa del Lago: Scat y Jazzteto. Al preguntarles respecto a su participación en dicho festival, respondieron lo siguiente:

Miguel Villicaña: [...] ¡Újule! eso de la casa del lago... fue prácticamente una invitación que nos hicieron del Instituto de Cultura si no mal recuerdo; yo sabía que

²⁶⁷ Acervo personal de Efrén Capiz. 1987.

era un festival de nivel nacional, por ende quería reforzar el grupo; en esa ocasión fuimos: Matías García en el bajo, Efrén Capiz en la batería, yo en el piano, e invite a un saxofonista que fue el que me contacto con Eugenio Toussaint: Alejandro Campos, quien además estuvo mucho tiempo con Sacbé y trabajó mucho tiempo con Eugenio; prácticamente él fue como invitado especial para esa presentación. Juan fue con otro grupo, él se presentó en un día distinto. A ese festival fueron grupos de varios estados y por el estado de Michoacán fue Jazzteto y Scat. Nosotros alternamos con una banda de San Luis Potosí dirigida por el maestro Martínez Zapata, quien fue un músico muy importante de su tierra.²⁶⁸

Juan Alzate: Con la llegada de Saúl Juárez, el Instituto Michoacano de Cultura rompe con los esquemas del instituto, pasó de convertirse en un espacio tipo pueblerino donde se impartían talleres de costura, de pintura y ese tipo de cosas, a un instituto de verdad; implementó talleres de literatura, poesía y esas cuestiones que se siguen manejando hoy en día. Saúl Juárez programaba mensualmente los eventos culturales; recuerdo que a él le sorprendió mucho encontrar una banda de jazz de jóvenes, y decide arroparnos con el IMC, pasamos a convertirnos sin querer queriendo en el ensamble de jazz del instituto, entonces nos empezaba a mover en eventos y demás, y justamente en nombre del instituto es que vamos al festival de la casa del lago. La persona que organizó ese evento fue Olivia Revueltas, ahí fue donde yo conocí a grandes jazzistas mexicanos como Chilo Morán, Tommy Rodríguez, entre muchos más; recuerdo que antes de que nosotros tocáramos, tocó el quinteto de Tomás Rodríguez, yo los escuché y me dije ¡ups! a ver qué hacemos contra eso; fue un sonido brutal que nos dejó anonadados, yo tenía 22 años en ese momento, ya te imaginaras como estuvo ese asunto.²⁶⁹

Si las jornadas fueron el desfibrilador, el festival de la casa del lago motivó a los jazzistas michoacanos a continuar con la resistencia de subsistencia jazzística en la ciudad de la cantera rosada. Efrén Capiz quien fuera baterista de Scat en aquel momento, comenta la importancia que sintieron «al ser tomados en cuenta, el que fueran agrupaciones de provincia

²⁶⁸ Villicaña, Miguel, en charla con el autor, marzo del 2019.

²⁶⁹ Alzate, Juan, en charla con el autor, octubre del 2018.

a tocar con los grandes del jazz nacional, fue bien valorado por todos los músicos; el recibir además un reconocimiento de esa índole y conocer algunos de los ídolos del jazz, fue algo incomparable»²⁷⁰.

Con la llegada del 88 las cosas siguieron manteniéndose favorablemente para los jazzistas locales; continuaban las tocaditas en los “Loby Bar”, en el restaurante “Frogs”, en el café “La Librería” etc; a estos se sumó un lugar más para el deguste del género; en los primeros meses del nuevo año, se abrió una peña que fue la meca de los melómanos e intérpretes de jazz en la ciudad llamada “El Árbol”, ubicada en la calle 20 de noviembre del centro histórico de Morelia, la cual se presentaba en los periódicos como « galería de arte y restaurante bar [...] el único sitio en Morelia donde se mezcla el jazz, la salsa y la música latinoamericana.»²⁷¹ En El Árbol se presentaban regularmente Jazzteto y Resplandor, recordando que este último era la vertiente de Scat que además de jazz, tocaban música latina y demás.

El Instituto Michoacano de Cultura también puso de su parte para mantener el buen estado de salud musical que se venía gestando un año atrás con las jornadas y el festival de la casa del lago. Se les dio continuidad a las semanas culturales, dando inicio justamente con una presentación de Scat y Jazzteto en el Teatro Ocampo el día 30 de enero de 1988; los grupos interpretaron temas como «“The Days of Wine and Roses” de Henry Mancini; “Body and Soul” de Green; “Stella by Starling” de Víctor Young, etc. [...] *interpretaban también composiciones propias como “Atardecer en Tabasco” de Miguel Villicaña, entre otras.*»²⁷²

Un par de días después, la prensa publicaba lo siguiente respecto al concierto del Ocampo: «” Scat” y “Jazzteto”, reafirmaron nuevamente su calidad musical. Éstos demostraron que siguen evolucionando dentro de la música, convirtiéndose en un auténtico orgullo para Michoacán.»²⁷³

²⁷⁰ Capiz, Efrén, en charla con el autor, mayo del 2019.

²⁷¹ Nota periodística 1988. La Voz de Michoacán, 22 de octubre. p.8-C.

²⁷² Nota periodística 1988. La Voz de Michoacán, 30 de enero. p.7-B(las cursivas son mías.)

²⁷³ Nota periodística 1988. La Voz de Michoacán, 03 de febrero. p.8-B.



Presentación de Scat y Jazzteto. 1988²⁷⁴

En el mes de marzo, el mismo Instituto Michoacano de Cultura realiza un homenaje a Salvador Próspero, en donde uno de los tres días dedicados a su memoria, se llevó a cabo una presentación de “Jazz y Danza”; por el lado dancístico estuvo presente el grupo “Siuini” de danza contemporánea, presentando algunas coreografías de la hija del homenajeado: Dalia Próspero; mientras que, por el lado del jazz, fue Jazzteto el encargado de amenizar la parte musical de la noche.

El momento de fusión de estas dos artes se llevó a cabo con “Equinoxio”, una coreografía colectiva y música de John Coltrane. «La actuación del grupo Siuini e interpretación del grupo Jazzteto, nos dio una muestra de la danza contemporánea adecuada al jazz, donde se pudo apreciar el ritmo afro, emotivo e intenso de los negros.»²⁷⁵ Posteriormente el cierre de la presentación fue todo de Jazzteto, que para esa ocasión estuvo conformado por Juan Alzate, Howard Clifton, Gerardo Cárdenas, Miguel Levy, Gerardo Gutiérrez, Carlos Cuín, Mario Barrera, Genaro García, Arturo Rodríguez y el trompetista hijo del homenajeado, Víctor “Tito” Próspero.

²⁷⁴ Nota periodística 1988. La Voz de Michoacán, 03 de febrero. p.8-B.

²⁷⁵ Nota periodística 1988. La Voz de Michoacán, 08 de abril. p.8-A.

El panorama de finales de los 80's parecía mantenerse en buen estado, pero no era suficiente para la subsistencia económica de los jazzistas, pues podría decirse que su único campo de trabajo e ingreso, o eran los eventos por parte del IMC, o era tocando en bares y restaurantes de la ciudad. Juan Alzate en una entrevista realizada por Eréndira Vargas, mencionaba lo siguiente respecto al desarrollo de Jazzteto en aquel momento, dejando en claro lo antes mencionado:

“Del Instituto Michoacano de Cultura se ha recibido mucho apoyo para el grupo y, a pesar de esto, todos los que formamos parte de Jazzteto realizamos actividades extra jazzísticas, porque de esto no se puede vivir, además de que la ciudad no está preparada para este tipo de eventos culturales; esto se debe quizá al bajo nivel cultural que impera. Sin embargo, en la ciudad existen dos grupos activos de jazz, con tendencias musicales diferentes, lo que permite al público tener opciones de tipo musical”²⁷⁶

A las agrupaciones que se refiere Juan, son Jazzteto y Scat, quienes se presentaron en diversos eventos culturales de 1988, alternando escenario en múltiples ocasiones. En el mismo año, un par de meses después, se presenta el anuncio de las “Segundas Jornadas de Jazz”:

Grupos Locales y Nacionales en las Segundas Jornadas de Jazz

Del 6 al 9 de septiembre, en el Teatro Ocampo se llevarán a cabo las Segundas Jornadas de Jazz con la participación de grupos locales y nacionales, para la continuación de lo realizado el año anterior en el mismo lugar. En estas Segundas Jornadas de Jazz, el programa está integrado por Gerardo Bátiz y su grupo para el día 6; Jazzteto, bajo la dirección de Juan Alzate, estará el día 7; para el día 8 se tiene el espectáculo jazzístico-literario de Alain Derbez, Agustín Bernal y Héctor Infanzón, bajo el título de “Todo se escucha en silencio”, y para el 9 se tiene a la Banda Elástica.

En estas “Segundas Jornadas de Jazz”, llamó la atención el que además de ofrecer conciertos de jazz, se realizó una especie de simbiosis en donde la literatura y el jazz llegaron de la mano de Alain Derbez, Héctor Infanzón y Agustín Bernal, quienes al ritmo melódico de un buen

²⁷⁶ Eréndira Vargas Lopez, “Jazzteto, un grupo en proceso de formación. Gran importancia del jazz como expresión cultural”, La Voz de Michoacán, 28 de abril, sección Espectáculos.p.6-B.

jazz, se leyeron fragmentos de la obra del mismo Alain titulada igual que el nombre del espectáculo: “Todo se escucha en silencio”, además de lecturas de grandes de la literatura como Julio Cortázar, Fernando del Paso, Efraín Huerta, Carlos Fuentes, e incluso, del mismo Gaspar Aguilera.



Cartel de las Segundas Jornadas de Jazz. 1988.²⁷⁷

Las Segundas Jornadas fueron un éxito, Gerardo Bátiz gustó al público moreliano, y no se diga de la Banda Elástica, quienes fueron los encargados de bajar el telón de estas Jornadas que pintaban un buen porvenir y una posible continuidad en este tipo de eventos. A pesar de que el IMC seguía apoyando el desarrollo jazzístico en la ciudad, no era suficiente para lograr explotar esta vertiente musical y lograr consolidar a Morelia como una ciudad generadora de jazz; esto lo deja saber Juan Alzate en una entrevista tras haber participado en las Segundas Jornadas de Jazz:

“Del jazz tradicional que naciera en el ambiente de los negros se nutrieron todas las corrientes actuales de jazz contemporáneo; es por eso por lo que el grupo Jazzteto que yo dirijo está rescatando esta tradición que se llama “mainstream”, que todo jazzista o músico en general está obligado a conocer para así incursionar con

²⁷⁷ Nota periodística. La Voz de Michoacán. 3 de septiembre de 1988. p.12.

fundamentos dentro de las corrientes actuales”, expresó Juan Alzate, quien participó en las Segundas Jornadas de Jazz.

Jazzteto es un grupo de nació desde 1985, y ha trabajado desde entonces en diversos foros locales de Morelia y participado con éxito en el Festival Nacional de Jazz celebrado en México y organizado por la UNAM, colocándose a base de trabajo y esfuerzo como uno de los mejores grupos de jazz de Morelia.

“En la actualidad estamos trabajando en todas las corrientes de jazz, aunque dándole prioridad al jazz lento, pero sin dejar de explorar en las corrientes clásicas del jazz, como el blues, o piezas tradicionales como “Gershwin”, “I got rhythm” y otras”, añadió Alzate, joven de 23 años y con muchas ganas de seguir adelante. “El jazz tradicional gusta mucho a la gente por su ritmo y melodía tradicionales, así como por su armonía y temas, por lo que la gente asimila más fácilmente, ya que el jazz contemporáneo es más complejo y está fuera de lo conocido como es el de vanguardia y el libre”.

- ¿El grupo Jazzteto vive de sus ingresos económicos o tienen problemas para hacer música?

- “El problema como siempre es el económico - responde con sencillez -. Nunca quieren pagar lo justo por un concierto, y siempre hay regateo, como si se tratara de una mercancía, y las más de las veces quieren los eventos gratis. Nosotros no contamos con ningún subsidio y el grupo requiere de tiempo de estudio, esfuerzo e inversión en instrumentos y equipo de sonido”.²⁷⁸

De esta manera, con las ilusiones llenas y los bolsillos cuasi vacíos, cerró un año más en que la gente y los músicos se ilusionaron y esperarían con ansias la llegada del próximo año para poder disfrutar de la tercera edición de estas Jornadas, las cuales nunca llegarían, se perderían con el surgimiento del primer “Festival Internacional de Música de Morelia” (FIMM) de 1989, en donde se presentarían como única opción jazzística, Roberto Aymes, Alberto Zukerman y Rodrigo Villanueva, ofreciendo un recital de “jazz contemporáneo”.

²⁷⁸ Eréndira Vargas Lopez, “Palmas batientes y un alma latina, el logro de “Jazzteto”, La Voz de Michoacán, 9 de septiembre. p.8-B.

A pesar de la nula continuidad de las jornadas de jazz por parte del IMC, el año de 1989 fue uno de los más fructíferos de la década. Con el afán de mencionar los múltiples eventos jazzísticos, me tomaré la libertad realizar un panorama general de lo sucedido en el transcurso del año, para posteriormente hacer énfasis en los más sobresalientes.

El año inicia con la notoria participación del baterista Efrén Capiz en la Casa de la Cultura, bajo el surgimiento de un nuevo programa llamado “Tomando Café”, se presenta por una gran temporada con su batería acompañado por un pianista o en su defecto con pistas musicales. Por otro lado, y como era de esperarse, Jazzteto de Juan Alzate seguiría presentándose en la peña donde se congregaban los jazzistas de la época: “El Árbol”.

En el mismo mes que se estrenaba en la ciudad la película biográfica de Glen Miller, se presentaba el programa del Primer Festival Internacional de Música, en donde tendría lugar la presentación ya mencionada del contrabajista Roberto Aymes; en el mismo mes se presenta un nuevo cartel diseñado por Alejandro Delgado, en donde se invita a asistir a los conciertos de la entonces llamada “Trilogía Musical”, una trilogía de Blues-Jazz y Rock llevado a cabo en el teatro del IMSS, de la cual hablaremos más adelante.

En cuanto a los jazzistas foráneos que vinieron a presentarse a la capital michoacana, fueron Hilario y Micky los primeros en hacer presencia para el mes de junio, posteriormente fue Juan José Calatayud quien se presentaría en el mes de septiembre y, por último, se contó con la participación de Tino Contreras en el mes de noviembre. Es importante mencionar que el único concierto auspiciado por el IMC fue el de Hilario y Micky, los otros fueron totalmente independientes, lo cual repercutió de cierta manera en las sillas vacías del teatro Morelos.

El panorama a simple vista parece ser grato, sin embargo siempre hay una larga lista de *sin embargos* que se oponen a la improvisación del desarrollo del jazz; retomaré pues los eventos que de una u otra manera resultaron relevantes para la continuidad del jazz en el estado; en primer lugar el surgimiento del primer FIMM, después la “Trilogía Musical” y por último la presencia de los jazzistas de talla internacional que estuvieron presentes en eventos gubernamentales y privados dentro de la capital michoacana. .

Al respecto del origen del primer Festival Internacional de Música de Morelia, me parece importante rescatar una entrevista realizada por el Dr. Rafael Álvarez Cordero a Fernando Lozano (fundador del Festival) para “La Voz de Michoacán”, en donde se expresan las dificultades y los logros que trajo consigo el surgimiento de este festival:

Organizar un Festival de Música es una empresa importante; organizarlo con ejecutantes de talla internacional lo es más, y llevarlo a cabo en un tiempo récord merece un comentario extra. Se presentan las entrevistas con el maestro Fernando Lozano y con el maestro Antonio Tornero.

Fernando Lozano siempre parece estar de buen talante; yo no soy músico y tal vez si lo fuera no diría lo mismo, pero al parecer la relación que establece con los maestros de su orquesta en la ciudad de México es excelente; me recibe al final de un ensayo para Sansón y Dalia que presentará en breve; salen los músicos, él queda conversando con Ursula Mazurek, arpista de excepción que durante el Festival Internacional de Música nos transportó a lugares insospechados con su música.

Tranquilos en un área de descanso conversamos del pasado Festival Internacional.

RAC. - ¿Qué ha representado el Festival?

F.L.- Muchas cosas de muy diferente forma: para mí en lo personal ha representado el reto de armar en poco tiempo un Festival que tuviera un nivel artístico. Afortunadamente con la participación de los demás organizadores se logró no sólo esto, sino que en algunos momentos el festival fuera muy brillante, lo cual es difícil por el problema del tiempo.

Los artistas importantes, - y a veces los no importantes -, tienen su programación hecha con dos o tres años de anticipación, entonces, no era fácil la empresa que iniciamos en febrero, pero en poco tiempo se logró lo que se buscaba.

Otra de las cosas significativas fue la audiencia; la participación del público michoacano que no dejó de asistir a uno de los conciertos; no hubo concierto desairado, fue enorme la afluencia de los michoacanos y también de turistas de toda la República.

En la cuestión de los cursos se consiguió el objetivo de poner al alcance de los jóvenes a grandes maestros, que, aunque fuera por 15 días tuvieran oportunidad de asomarse a otro mundo, a otras posibilidades; la sorpresa de estos cursos es que no solamente tuvimos alumnos mexicanos sino de Estados Unidos y de Europa, que vinieron a integrarse al grupo estudio.

RAC- Otro punto singular fue la formación de la Orquesta del Festival, de noventa músicos.

F.L.- Sí, en la actividad orquestal se buscó tener una orquesta de muy alta calidad y para esto se invitó a músicos de muy buen nivel, integrantes de siete u ocho orquestas sinfónicas diferentes, además de algunos otros músicos independientes, más los que vinieron del extranjero y aceptaron incorporarse como ejecutantes sobresalientes. Fue un reto, creo que se logró tener una muy buena orquesta. Y ahí están las obras, tan diversas como: “El chueco” de Bernal Jiménez, o “La Segunda” de Brahms, “Los Pinos” de Roma o “Réquiem” de Verdi; eso solamente lo puede hacer una orquesta súper profesional. Y no fue fácil en un principio conjuntar 90 mentalidades diferentes, 90 sensibilidades, que en su mayoría no habían tocado juntos; resulta esta dificultad, empezamos a obtener ganancias todos.

RAC. - Hablando de diversidad, llama la atención el contenido de la música que se ofreció durante el Festival.

F.L.- Una de las cosas que nos propusimos en principio es que fuera un Festival de Música, y que no hubiera mezcla con pintura, danza, teatro, cine, etc; que acaban por confundir al público. Con ese objetivo manejamos un esquema amplio que va desde la música sinfónica hasta la folklórica tradicional, un concierto con música purépecha, uno de jazz; hubo música popular de diferentes partes de Latinoamérica, del propio Michoacán (los compositores michoacanos ocuparon un lugar principal), nos paseamos desde Monteverdi con Ars Antiqua hasta los contemporáneos, incluyendo estrenos mundiales.

RAC. - ¿Cómo sintió al público?

F.L.- Una de las grandes virtudes de este Festival fue que la gente de Morelia y de Michoacán lo tomó como propio, y acudió a su festival; además el público se fue identificando con nosotros, y empezamos a ver caras conocidas, porque la asistencia era constante y la relación muy grata.

RAC. - ¿Puede comentar algo respecto al “renacimiento” del Conservatorio de Las Rosas?

F.L.- El Festival como unos de sus objetivos apoyar al Conservatorio de Las Rosas, al mismo tiempo que el Patronato del Conservatorio organiza y apoya la Festival en un mecanismo circular de retroalimentación; la idea era abrirse a la opinión pública, invitar a maestros tanto nacionales como extranjeros, acercarnos al Conservatorio de Las Rosas, hacerlo conocer lo que hay, lo que se ha hecho y lo que ahora se pretende, que es un proyecto muy ambicioso para Michoacán y para México. Con los artistas se ha hablado para que vengan, pero no por 15 días, sino por un año o dos, a impartir sus conocimientos.

RAC. - Algunos han sido becados

F.L.- Sí, ya hubo proposiciones de Mignon Dunn para ofrecer becas en Texas y aceptar a dos o tres estudiantes, lo mismo de parte de Ferec Kiss (violinista del Trío de Budapest) para estudiar en Colonia, de Ramón Calzadilla que floreció la posibilidad de estudiar en la escuela de música de Cuba, y otros ofrecimientos de los maestros entusiasmados de su trabajo y de la experiencia de haber conocido talentos que merecen prolongar sus estudios en sus países.

RAC. - Este Festival se llevó a cabo aún a pesar de que Michoacán y Morelia en particular, viven una muy peculiar situación política.

F.L.- Sí y es estimulante; creo, para el futuro que lo deseaba es esa inquietud que reina sea pasajera y que el Festival sea permanente.²⁷⁹

²⁷⁹ Rafael Álvarez Cordero, “Fernando Lozano y Antonio Tornero opinan sobre lo que aconteció en el 1er. Gran Festival Internacional de Música., “La Voz de Michoacán”, 19 de agosto. p.7-B

Las dificultades para realizar un evento de esta magnitud, las deja muy en claro Fernando Lozano en la entrevista antes mencionada. La idea de realizar un Festival Internacional de Música permanente le dio resultado, tan es así que a la fecha se sigue celebrando año con año; he de aclarar que ya no funge como en un principio, pues pasó de ser un Festival subsidiado por el Instituto Michoacano de Cultura, a ser organizado y dirigido por la familia del gran músico y compositor Bernal Jiménez, por ello el nombre que recibe hoy en día “Festival de Música de Morelia Miguel Bernal Jiménez”.

Antes de continuar con el sentido jazzístico de este Festival, he de resaltar algo importante; una de las características principales de este primer Festival Internacional de Música, fue el hecho de que los programas dejaron de estar centralizados en Morelia, pues se realizaron además de los eventos programados en el Ocampo o en las distintas sedes locales, conciertos como en Zamora, Ario de Rosales y Uruapan, esto con la finalidad de lograr una mayor difusión y un mayor auge de este Festival aprovechando el mote de “internacional”, pues ¿cómo iba a ser un Festival internacional si ni en su propio estado se conoce?. En fin, de algo sirvió tanta formalidad dada por el maestro Lozano.

Dentro del primer Festival Internacional de Música, se programaron un par de presentaciones de “Jazz Contemporáneo”. El primero se llevó a cabo en el «Teatro Morelos el día 23 de julio a las 12 hrs. [...] el concierto estuvo a cargo de un cuarteto integrado por Martha Serrano, Alberto Zukermann, Roberto Aymes y Rodrigo Villanueva»²⁸⁰ Siendo el pianista Zukermann y Roberto Aymes las figuras centrales del cuarteto. Ambos habían sido recién incluidos por la «Federación Internacional de Jazz en el segundo volumen discográfico de su serie “Internacional Jazz Junction” en la marca Yugoton»²⁸¹ augurando un evento de gran calidad musical para los amantes del jazz de la capital michoacana.

El segundo concierto de “Jazz Contemporáneo” se engalanó con la participación de «Carla White, quien para esos momentos estaba incluida dentro de la lista de candidatos para la nominación al Grammy como la “mejor vocalista de jazz”».²⁸² El concierto se llevó a cabo en el Colegio de San Nicolás; fue un concierto muy concurrido, en su mayoría por público

²⁸⁰ Yolanda Serrano, “Atractivo programa de “Jazz Contemporáneo”, el día 23, en el Primer Festival Internacional de Música”, *La Voz de Michoacán*, 9 de julio, p.11-B.

²⁸¹ Yolanda Serrano, “Atractivo programa...p.11-B.

²⁸² Nota periodística 1989. *La Voz de Michoacán*, 25 de julio. p.7-B.

joven, lo cual captó la atención de los organizadores del evento, pues no contaban con que un concierto de jazz llegaría a abarrotar más que los conciertos de música clásica y folklórica.

En el mismo mes que se realizó el Festival Internacional de Música, se llevaría a cabo la “Trilogía Musical”: «El blues, el jazz y el rock serán los elementos que conformarán la Trilogía Musical que se presentará en nuestra ciudad para ofrecer a la juventud moreliana estos géneros musicales, bajo la interpretación de grupos de la talla de “Astillero”, la “Banda Elástica” y “Real de Catorce”»²⁸³

La organización de estos conciertos, estuvieron a cargo de diversas instituciones del ámbito estatal y nacional, entre los que se encuentran el «Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la Dirección General de Servicios Culturales de la Secretaría de Educación en el Estado y el IMSS»²⁸⁴. Los conciertos fueron realizados en el Teatro del IMSS, con una entrada libre lograron contar con una buena multitud de jóvenes que asistieron a degustar del bufete musical que ofreció esta trilogía musical. A pesar de que este evento se empalmó con el Festival internacional de Música, logró cumplir con su objetivo, que los jóvenes tuvieran acceso a escuchar música de su agrado, y que mejor que fuese con estas bandas de renombre nacional en materia de jazz-blues-rock.

El 14 de julio, a las 20 hrs se realiza la inauguración en el Teatro del IMSS. Astillero fue el encargado de abrir el primero de tres conciertos, sus integrantes Renato Menconi, Miguel Peña, Alejandro Pérez y Pablo Anguiano, dieron inicio con un buen jazz a la llamada Trilogía Musical. Un día después, fue Real de Catorce quien amenizó el teatro, muy posiblemente con la presentación de su entonces más reciente producción discográfica “Real de Catorce”, en donde José Cruz su vocalista y fundador, de la mano de sus cómplices musicales José Iglesias, Severo Viñas y Fernando Abrego, emocionaron a los escuchas con su tema “Azul”, un blues de los más representativos e icónicos de la banda.

El domingo 16 de julio cerraría el telón “La Banda Elástica”, una agrupación que se caracterizaba por interpretar todo aquello que ofrecía la trilogía musical: Blues, Jazz y Rock. El cierre no pudo haber sido de otra manera, la aglomeración musical en un sólo concierto

²⁸³ Eréndira Vargas, “Los más destacados grupos de Jazz, Blues y Rock, en el evento “Trilogía Musical””, La Voz de Michoacán, 12 de julio, p.8-B.

²⁸⁴ Eréndira Vargas, “Los más destacados grupos ... p.8-B.

fue el broche de oro para finalizar esta serie de conciertos que deleitaron sobre todo a la dieta musical de los jóvenes morelianos.

Respecto a los jazzistas de talla nacional e internacional, comenzaré con el concierto del 17 de junio de Hilario y Micky, quienes llegaban a la ciudad después de concluir su última gira de seis meses por Japón. El concierto se llevó a cabo en el Teatro Ocampo, en donde a pesar de que este grupo no era para nada desconocido para el público moreliano, tuvo muy poca asistencia, «el programa ofrecido por Hilario Sánchez (mexicano) y Micheline Chantin “Micky” (francesa), en el piano, sintetizador, trompeta y voz y la cantante, respectivamente, fue completamente versátil y rico en contenido, ya que logran ofrecer una fusión entre jazz y la mejor poesía escrita hasta nuestros días, dándole vida a la música con el contenido de la poesía y viceversa». ²⁸⁵

Los días 29 y 30 de septiembre, se presenta en exclusivo para el restaurante bar “La Hacienda del Pastor”, el pianista veracruzano Juan José Calatayud acompañado de Elías Granados. La prensa, a pesar de ser una presentación independiente, dedica unas cuantas palabras respecto a la actuación del pianista.

Juan José Calatayud, uno de los ejecutantes nacionales de Jazz, reconocido a nivel internacional, efectuará hoy una presentación más, ante el público moreliano, dado el éxito que obtuviera con su actuación del día de ayer, misma que tuvo lugar en el conocido restaurante bar ubicado sobre la avenida Camelinas, a la altura de “La Paloma”, donde hoy repetirá su actuación.

El maestro Juan José Calatayud inició su carrera musical a los siete años de edad, habiendo tocado ante un público por primera ocasión a la edad de ocho años en la Ciudad de Córdoba, Veracruz, de donde él es originario. Actualmente, cuenta con alrededor de seis discos de larga duración grabados, la mayoría de ellos acompañado por su grupo y su Trío “3.1416”, del cual también fue director.²⁸⁶

²⁸⁵ Eréndira Vargas, “Poca asistencia al gran concierto de Hilario y Micky”, La Voz de Michoacán, 19 de junio, p.14-B.

²⁸⁶ Nota periodística 1989. La Voz de Michoacán, 13 de septiembre. p.10-B

Por último, para el viernes 17 de noviembre se realizaron «dos funciones a las 19 y 21:30 hrs por parte del baterista internacional Tino Contreras».²⁸⁷ La cita fue en el Teatro Morelos, un evento realizado por la “Empresa Fernando Figaredo”, a quién ya vimos presente en algunos otros conciertos realizados en la ciudad unos cuantos años atrás. «Fueron muchos los llamados y pocos los elegidos que acudieron al llamado»²⁸⁸ menciona el periodista encargado de la nota del evento; y es que a pesar de que Tino Contreras estuviese considerado entre las leyendas vivientes del jazz, su concierto estuvo semivacío.

Esta fue la primera presentación del baterista en tierras michoacanas, en donde «a pesar de la ingrata ausencia del público en el Teatro Morelos, Tino prometió volver con una “simbiosis musical”, a la cual había titulado “Jazz Mariachi”, en donde como su nombre lo indica, hace una fusión muy original del jazz con las músicas de mariachi. “Esto lo hago con el fin de hacer la música de jazz lo más digerible para el público, pues considero que es necesario contrarrestar la influencia en la juventud de tanta música chatarra, ofreciéndoles opciones más dignas de interés que a la vez fomente su cultura musical” (dijo durante una breve charla efectuada al término de su presentación)»²⁸⁹

Estos sin duda fueron los momentos más sobresalientes del último año de la década de los 80’s en cuanto a jazz se refiere. La creación del primer Festival Internacional de Música de Morelia, los conciertos de la Trilogía Musical, La presencia de Hilario y Micky, la de Juan José Calatayud y por último la de Tino Contreras, marcaron el 89 como uno de los años jazzísticos más productivos de la capital. Sin embargo (como lo dije en un principio, siempre hay una gran lista de *sin embargos*) es necesario preguntarnos: ¿Qué pasó con Scat y Jazzteto? ¿Por qué no fueron considerados por parte el IMC para participar en alguno de los programas del año? ¿Qué pasaba con los jazzistas locales?

Si bien ambas agrupaciones seguían en activo, no fueron requeridas en esa ocasión por el Instituto Michoacano de Cultura, a pesar de que apenas un año atrás eran las agrupaciones que representaban por así decirlo al jazz michoacano; es probable que, tras la salida de Saúl Juárez de la dirección del IMC en 1988, se fueran también las ganas del sector

²⁸⁷ Nota periodística 1989. La Voz de Michoacán, 14 de noviembre. p.15-B

²⁸⁸ Nota periodística 1989... p.15-B.

²⁸⁹ Nota periodística 1989... p.15-B.

burocrático de impulsar y apoyar al desarrollo del jazz en el estado. Los primeros meses se vio aún el apoyo del Instituto con la creación del programa “Tomando Café”, en dónde Efrén Capiz se presentaba en la Casa de la Cultura, pero unos meses después, no hubo más apoyo para los jazzistas locales; el único sitio en el que seguían presentándose con regularidad, sería la peña de “El Árbol”.

Claramente el Instituto Michoacano de Cultura dejó de apoyar a los jazzistas locales, de esta manera Jazzteto tendría sus últimas apariciones en este año, y no precisamente en algún escenario o teatro de la ciudad; lo hace como acompañante de cantantes en algunos bares; en junio, por ejemplo, toca en el aniversario de “El Árbol” en donde acompañan a la cantante Melba Contreras y se tiene como invitado al pianista Villicaña, un mes después se estaría presentando como acompañante de Alberto Garibay tocando de nueva cuenta en la peña mencionada.

La situación era la misma de siempre, se prefería contratar a los jazzistas foráneos, que darles oportunidad a los locales; el mismo Conservatorio de las Rosas entró en este juego. La renovación del Conservatorio llegaría con la participación de Alberto Moreno y su Jazz Quartet, quien se presentó en la sala Miguel Bernal Jiménez del mismo Conservatorio. «Moreno es originario de Puebla, e inició su formación musical a los 4 años y estudió en los principales centros musicales del país. Se graduó en música en el Berklee College of Music de la ciudad de Boston, Massachusetts»²⁹⁰. El cuarteto estaba compuesto por el Neoyorkino Gregson Pigott en el sax alto, el Alemán Tom Bartenbach en el contrabajo, el Ciudadino Octavio Ramos en la batería, y Alberto Moreno en el piano.

La nota periodística sobre la presentación del Quartet Jazz de Alberto Moreno, termina con las siguientes palabras: «El concierto ofrecido por Alberto Moreno y su Quartet, se quedó en el gusto de los morelianos, quienes disfrutaron verdaderamente de las interpretaciones hechas por este grupo que radica en Puebla, y debido al amplio gusto que existe entre los morelianos por disfrutar de un buen concierto de jazz, le dieron una fuerte y

²⁹⁰ Yolanda Serrano, “Concierto de Jazz hoy en las Rosas”, La Voz de Michoacán, 14 de diciembre, p.11-B.

nutrida ovación a los músicos que se presentaron en esta ciudad y que demostraron su calidad interpretativa»²⁹¹

Retomo esta última parte de la nota periodística para resaltar un poco ese contraste del “amplio gusto” de los morelianos en cuanto al disfrute de los conciertos de jazz, con las bajas jazzísticas por las que atravesaban varias de las agrupaciones locales. En una de las últimas entrevistas realizadas a Juan Alzate sobre la subsistencia de Jazzteto, se denota claramente este contraste del que hablo:

Pese a todas las dificultades por las que ha atravesado el grupo “Jazzteto”, han participado muchos y varios músicos que se integran al grupo con la finalidad de tocar jazz, y lo único que necesitan para ello es tener un gusto definido por el jazz y estar capacitados como músicos para hacerlo. Actualmente se encuentran trabajando en “Jazzteto”: Rogelio Aguilar, en el piano; Roberto Ramírez, en el bajo; Gerardo Gutiérrez, en las tumbadoras, y Juan Alzate, en el saxofón.

“La pérdida de buenos elementos, musicalmente hablando, se ha debido a que al jazz no se le ha dado ni la suficiente atención ni el apoyo necesario, y los músicos que siempre han participado en este grupo, siempre ha sido porque les gusta tocar jazz y por amor al arte”, señaló en breve entrevista concedida a este diario, Juan Alzate.

En Morelia hay bastante público -dijo- que gusta de escuchar jazz, sin embargo, son muy pocos los lugares a donde pueden acudir para escuchar algo de este género. Por otra parte, son muy pocas las opciones con se cuenta en nuestra ciudad.

“Jazzteto” se ha caracterizado por tocar de todo tipo de jazz, y su repertorio por lo general abarca piezas que van desde el jazz tradicional que surgió a principios del siglo, o bien, piezas jazzísticas que, a partir del jazz tradicional, han surgido como resultado de la fusión de muchas corrientes.

Señaló, por otra parte, Juan Alzate, que también han surgido fusiones con otros ritmos, ya que el jazz desde su surgimiento siempre ha sido el resultado de varias culturas, al grado de que hay miles de variantes del jazz y se sigue considerando jazz,

²⁹¹Yolanda Serrano, “Concierto de Jazz hoy...p.11-B.

única y exclusivamente por la improvisación característica del jazz, así como por su estilo bluesístico.

Los integrantes actuales de “Jazzteto” han dado otra variante a la interpretación del grupo en general, ya que, dependiendo de los integrantes, el repertorio del grupo cambia, cambia también el sonido, las piezas que ofrecen y se van adecuando a la gente que pasa a formar parte del grupo.²⁹²

Es curioso que el 89 haya sido un año fructífero para los amantes del jazz en el estado, empero no lo fue para los jazzistas locales que no contaban con los recursos para seguir manteniendo sus agrupaciones, tal como sucedió con Jazzteto, que sería su último año de existencia. Como si se tratara de una de esas revoluciones en que se denota un desarrollo económico, pero no social, fue lo que se vivió en esta época dentro de la capital michoacana; el beneficio digamos que fue sólo para los melómanos jazzeros que siguieron degustando conciertos de gran “calidad” (llamados así por ser conciertos efectuados por músicos foráneos), pero no lo fue del todo para los músicos locales, que tras perder territorio en auditorios y teatros, decidieron desintegrarse y buscar oportunidades en otros géneros u otras ciudades, lo cual se verá claramente en el siguiente capítulo que abarca toda la década de los 90’s .

²⁹² Eréndira Vargas, “Jazzteto presenta su espectáculo en una galería de Morelia”, La Voz de Michoacán, 20 de agosto, p.10-B.

Capítulo IV. 1990-1995: El sube y baja del Jazz en Michoacán

La presión se acrecentaba cada vez más para las agrupaciones de jazz locales. “Jazzteto” se desintegró y “Scat” poco tiempo después hizo lo mismo; el Cuarteto de Jazz de la UMSNH seguía inactivo, Efrén Capiz tocaba esporádicamente con su grupo “Resplandor”, “El Árbol” se inclinaba poco a poco más a la onda salsa y cumbiera; el panorama por así decirlo se encontraba en decadencia, con nulas esperanzas de aquello que se creía posible unos cuantos años atrás.

Tras el desánimo y la mala situación musical vivida en los últimos años en Morelia, Juan Alzate decide dejar el país para emprender una aventura que le dejó nuevas enseñanzas y esperanzas para formar una revolución jazzera dentro del estado de Michoacán. Respecto a su partida a Venezuela, Alzate comenta lo siguiente:

[...] En ese momento decidí que era la mejor opción, irme de aquí, pues sentía que mi carrera no iba hacia ningún rumbo a pesar de todo lo que ya había hecho. Yo ya había ido a Venezuela y me había quedado sorprendido con la calidad musical de los venezolanos, extraordinariamente buena, mejor de lo que yo había percibido por acá. Llego a Venezuela y de inmediato me involucro de lleno en todo el quehacer musical venezolano que para mí fue mi gran escuela, esa fue mi verdadera escuela, mejor dicho. Estuve por allá cuatro años, todos de gran aprendizaje.²⁹³

Juan Alzate quedaba fuera del panorama jazzístico de inicios de los 90’s, y parece ser que no solamente él, las demás agrupaciones poco a poco dejaron de tener participación en eventos culturales auspiciados por el gobierno que poco le interesaba el desarrollo de este género musical. Scat tiene sus últimas apariciones dentro del bar “Mon-Cherrie”, fungiendo principalmente como acompañante de diversos cantantes, siendo el jazz ya el segundo término.

Efrén Capiz fue otro de los exiliados; a principios de la nueva década decide emigrar a San Miguel de Allende, en donde toca por un periodo de aproximadamente dos años con el grupo de jazz “Downbeats”. Agrupación dirigida por el oaxaqueño Salomón Maawad; con esta agrupación, Capiz se presenta en varias ocasiones dentro del Festival Internacional

²⁹³ Alzate, Juan, en charla con el autor, octubre del 2018.

Cervantino, e incluso en algunas ocasiones el pianista del añejo y olvidado Scat, Miguel Villicaña, llegó a tocar dentro del cuarteto de los Downbeats. Años más tarde Capiz se iría a radicar a Cancún, en donde se encontraba laborando el mismo Villicaña, quien lo invitaría sumarse a una agrupación donde se tocaba de todo, menos jazz.

Juan Alzate migró entonces a Venezuela, mientras que último gran baterista de la escuela de Salvador Próspero, dejaba la ciudad para buscar mejores oportunidades fuera del estado. Efrén Capiz, aquel baterista que tocó para la banda de Chilo Morán y el grupo de Hilario y Micky, había perdido también las esperanzas de un mejor futuro para el jazz en Michoacán, teniendo que ir de lugar en lugar buscando “el hueso” para lograr sobrevivir a las penumbras del jazz.

El año de 1990 se puede sintetizar a dos únicos eventos de relevancia jazzística fuera de los bares de la ciudad. El primero estuvo a cargo de «la jazzista Hope Morgan, considerada en ese momento como una de las mejores 10 vocalistas de jazz en el área de la escena musical de Austin Texas.»²⁹⁴ «Con interpretaciones y recreaciones de Dizzy Gillespie, Dan Carter, Antonio Carlos Jobran, entre otros, Hope Morgan se llevó los aplausos del público moreliano tras haber realizado una hora y media de show en el Teatro Ocampo».²⁹⁵

Diez días después, se presenta como extensión en Morelia por parte del Festival Internacional Cervantino, el grupo “Perujazz”. Esta agrupación se presentaba como el grupo mejor consolidado de jazz de toda Lima; tras haber concluido recientemente una gira por Europa, haber participado festivales como el “New Music América” (el más importante de los Estados Unidos de música contemporánea) y el Festival Internacional de Jazz de Montreal Canadá, se presentó el “Perujazz” en el Teatro Ocampo; evento que tuvo como requisito una cuota con venta de boletos en la Casa de la Cultura.²⁹⁶

El año venidero quedaría marcado como uno de los años más tristes para los melómanos del jazz. Muere Miles Davis, y en la prensa local se le dedica una página completa a su vida y obra²⁹⁷, de igual manera, aquel personaje de los “Jazzers’ Boy’s” que trajo consigo

²⁹⁴ Nota periodística 1990. La Voz de Michoacán, 26 de septiembre. p.9-B

²⁹⁵ Nota periodística 1990. La Voz de Michoacán, 4 de octubre. p.8-B

²⁹⁶ Alberto Rendon Guillen, “Hoy se presenta el grupo “Perujazz””, La Voz de Michoacán, 16 de octubre, p.12.

²⁹⁷ Nota periodística 1991. La Voz de Michoacán, 30 de septiembre. p.13-B

los inicios de este género musical a Morelia, el pianista Guillermo Gil. Al igual que a Miles, tras la muerte de Guillermo Gil, le dedicarían una página completa con diversas fotografías y notas referentes del pianista.²⁹⁸ Sin lugar a duda, estas fueron dos pérdidas importantes de grandes maestros del jazz que dejaron huella en la historia internacional y regional de este género.

A pesar de la muerte de estos dos personajes, se debe de resaltar el convenio que hizo posible la llegada del Quinteto de Jazz de la Autónoma de Zacatecas por parte del IMSS y el ISSSTE «con el objeto de conjuntar esfuerzos y brindar mayores opciones de cultural a la población»²⁹⁹ viene a presentarse en dos ocasiones el “QU-Jazz” de Zacatecas; la primera ocasión fue en el mes de marzo y la segunda en septiembre, ambas realizadas en el Teatro Stella Inda del IMSS.

En la nota periodística de la presentación de marzo, el periodista encargado de la nota resalta la ausencia de jazz que se había tenido por un gran periodo en la ciudad, recalcando entre ello la baja de jazzistas locales. Dejaré un pequeño fragmento de la nota que habla al respecto:

[...] la presencia del público moreliano, aunque no fue exagerada ni excesivamente numerosa, sí fue bastante notoria, como para darse cuenta de que ya ha transcurrido bastante tiempo sin que este tipo de conciertos se ofrezca de manera periódica en Morelia. Después de que en esta ciudad se llegó incluso a contar con varios grupos, que finalmente cayeron en el anonimato por las pocas posibilidades que siempre se les ofreció y el nulo apoyo de las instituciones culturales que sólo ocasionó, finalmente, que se dieran por vencidos y desaparecieran.

Y ahora con la presentación de QU-Jazz, sólo salió a flote la añoranza por los grupos morelianos de jazz, que en fechas posteriores eran los que se presentaban a la juventud que gustan de escuchar y de interpretar este género musical.³⁰⁰

²⁹⁸ Yolanda Serrano Ayala, “El Compositor y Director de Orquesta Guillermo Gil: un artista de su tiempo”, *La Voz de Michoacán*, 5 de mayo, p.6-7-B.

²⁹⁹ Nota periodística 1991. *La Voz de Michoacán*, 13 de septiembre. p.10-B

³⁰⁰ Nota periodística 1991. *La Voz de Michoacán*, 27 de marzo p.6-B.

Y así fue, los jazzistas locales caían al anonimato mientras otros grupos llegaban de universidades foráneas a presentarse a eventos como los impulsados por el IMSS-ISSSTE, o a eventos de la Universidad Michoacana; un ejemplo es el Quinteto de Jazz de la Universidad de Tamaulipas, quienes vinieron a tocar a la “Feria Universitaria de Ciencia y Arte”, una especie de encuentro universitario en donde participaron universidades de todo el país.³⁰¹

No había más Jazzteto, ni más Scat, ni más Quinteto, ni Cuarteto de la UMSNH que representara lo que se estaba realizando en el estado de Michoacán. Si al sector burocrático del Instituto de Cultura, o al Secretario de Difusión Cultural de la Universidad se les ocurría organizar algún evento de esa índole, recurrían a grupos foráneos con trayectoria de “importancia”, quizá porque bajo su perspectiva eran “mejores”, o quizá porque en ese momento no había más agrupaciones que se distinguieran entre la esfera jazzística de la ciudad.

“Vuelve el Jazz a Morelia” anunciaba el encabezado de la sección culturales del 15 de abril del 92. «Ante la ignominia de las instituciones culturales, de haber permitido que los pocos grupos morelianos que en la ciudad sobresalieron por su interpretación de jazz, y finalmente desaparecieran; nuevamente el público moreliano que además se ha caracterizado por ser un buen seguidor de este género musical, tendrá la oportunidad de apreciar un concierto de jazz»³⁰²

La cita fue en el Teatro Morelos, el organizador fue el Instituto Michoacano de Cultura, los precios de admisión \$25,000 preferente, \$20,000 general, el grupo en escena “Irakere”; una agrupación cubana de las más importantes de la época; quienes llegaban a Morelia después de haber llevado su jazz latino a países como Finlandia, Alemania, Gran Bretaña, Venezuela, Estados Unidos, etc. La agrupación estaba conformada en ese momento por el pianista, arreglista, y director musical: Chucho Valdéz; por el percusionista y vocalista: Oscar Valdéz; por el bajista: Carlos del Puerto; el guitarrista: Carlos Tavares; los trompetistas: Juan Manuel Munguía y Adalberto Lara; el saxofonista tenor Calor Averhoff, el saxo alto: César López, y Miguel Díaz en las percusiones.

³⁰¹ Nota periodística 1991. La Voz de Michoacán, 10 de junio p.9-B.

³⁰² Eréndira Vargas, “Vuelve el Jazz a Morelia”, La Voz de Michoacán, 15 de abril, p.9-B.

Con su presentación se tocaron las fibras más sensibles de los morelianos que gustaban de disfrutar de ese tipo de espectáculos musicales, ya que como se ha dicho líneas arriba, desde aquellos años (la década de los 80's) no se había vuelto a ofrecer jazz con toda la calidad y constancia de los pocos grupos morelianos que fueron incluso los promotores de festivales de jazz en Morelia, y que con su disolución como grupos se perdió una rica costumbre en este universo musical.

Al respecto la periodista Eréndira Vargas hace una crítica a lo acontecido con la ausencia de jazz en la ciudad en torno a la presentación de Irakere:

[...] Y si, después de no haber brindado el apoyo suficiente a los jazzistas morelianos para que con empeño y dedicación estos grupos persistieron en el campo de las manifestaciones musicales, si es gusto que al público por lo menos, se le sigan dando opciones de calidad para seguir escuchando jazz con toda la cadenciosidad que se requiere en la interpretación y en la ejecución.

Lo anterior no quiere decir que los grupos jazzistas de esta ciudad fueran los mejores que haya habido jamás, pero sí, que por el abandono y apatía de las autoridades correspondientes, finalmente los grupos de jazz se cansaron de tocar de puerta en puerta y nunca obtener una respuesta favorable para seguir haciendo su arte, que fuera más allá de dos o tres festivales jazzísticos, que cabe señalar, siempre tuvieron una buena respuesta del público y una participación de calidad por grupos de la entidad, de la capital del país y de otros estados. Ahora sólo queda apreciar al máximo, las esporádicas presentaciones de grupos de jazz como el que ahora se ofrecerá en el “Morelos” con el grupo cubano Irakere.³⁰³

Un mes más tarde bajo la misma dinámica del Instituto Michoacano de Cultura, se presentó el grupo “Astillero”; misma venta de boletos, diferente teatro. En aquella ocasión el concierto se llevó a cabo en el Teatro Ocampo, lugar en el que ya se habían presentado en aquel evento de la llamada “Trilogía Musical”.

En junio del mismo año, se llevó a cabo la IV Feria o Encuentro Nacional Universitario de Ciencia y Arte en la UMSNH, en donde se presenta para el evento cultural,

³⁰³ Eréndira Vargas, “Vuelve el Jazz a Morelia”, La Voz de Michoacán, 15 de abril, p.9-B.

una vez más al Quinteto de Jazz de la UAT (Universidad Autónoma de Tamaulipas).³⁰⁴ Las audiciones parecían ya monótonas, las mismas bandas, los mismos sitios, la misma apatía de las autoridades correspondientes hacía con los músicos locales.

Días después se presenta el cartel del IV Festival Internacional de Música, mismo que lleva por temática “Siglos de Música en México”. La sorpresa fue ver nuevamente una programación de jazz, y aún más sorpresa para los oyentes de este género, fue el poder escuchar en el Teatro Ocampo el «primer concierto de la Historia del Jazz dividida en dos secciones, la primera constó de los albores del jazz hasta la década de los setentas, y la segunda de jazz-fusión y contemporáneo.»³⁰⁵

«Hablar del jazz es hablar de historia, y hablar de historia es hablar de raíces, de orígenes, de herencias... Es un reto pretender en tan sólo dos sesiones abarcar la totalidad del jazz, que al decir de los eruditos y críticos está a punto de cumplir su primer siglo, si no es que ya lo cumplió»³⁰⁶ Esto mencionaba Roberto Aymes, quien junto a su cuarteto se encargaría de realizar los conciertos antes mencionados. La presencia del grupo de jazz de Aymes logró reunir a un nutrido público moreliano, que se congregó a presenciar su trabajo musical, que además destacó por su atinada interpretación del jazz en piezas clásicas que marcaron la evolución de este género desde sus inicios, hasta los últimos treinta años.

El enero de 1993 trajo consigo una ligera esperanza para los jazzistas locales. El Festival Internacional de Música había cambiado su formato, ahora el festival no duraría solamente quince días, sino que se presentaron actividades musicales en todo el transcurso del año. Para el 12 de enero, por parte del Festival Internacional de Música de Morelia y Los Amigos de la Música, el Instituto Michoacano de Cultura, CONACULTA y el INBA, se presenta un programa de jazz titulado “Pese a Nada”, «un concierto convocado por Francisco López en donde tocaron varios músicos como: Pablo Pérez, Juvenal X, Víctor (Tito) Próspero, Fernando Cervantes, Jaime Zirate, Howard Clifton, Norma Sánchez, entre otros»³⁰⁷.

³⁰⁴ Nota periodística 1992. La Voz de Michoacán, 10 de junio p.9-B.

³⁰⁵ Nota periodística 1992. La Voz de Michoacán, 14 de junio p.12-B.

³⁰⁶ Nota periodística 1992. La Voz de Michoacán, 14 de junio p.12-B.

³⁰⁷ Alzate, Juan, en charla con el autor, octubre del 2018.

A ese concierto se sumó Juan Alzate, quien coincidentemente se encontraba de vacaciones en la ciudad, y pudo incorporarse al ensamble para llevar a cabo ese concierto. Si bien seguía radicando en Venezuela, fue hasta el mes de octubre en que decide regresar a probar suerte de nuevo en las andadas jazzísticas de la ciudad, que poco a poco mejoraba su desafinada condición. El concierto se prestó para que los jazzistas locales salieran de la penumbra y volvieran a tocar en el Teatro Ocampo después de tanto tiempo sin poder hacerlo; la esperanza revivía poco a poco, y el sufrimiento se prolongaba cada día más.

En este año cambió el panorama del desarrollo del jazz en el estado. La Orquesta Sinfónica de Michoacán ofreció un concierto de jazz (cosa extraña por tratarse de la *Osidem*), intentando resaltar la relación existente entre la interpretación de música de jazz y la música clásica, logrando exponerlo con la presentación de la Suite para Orquesta de Cámara y un Trío de Piano Jazz. Quienes dieron vida al jazz en este programa fueron el pianista Abraham Alvarado y el baterista Carlos Cabrera, así como el integrante soviético de la *Osidem* en el contrabajo Víctor Mironov.³⁰⁸

Además de los conciertos por parte de la *Osidem* y del Festival Internacional de Música, es importante mencionar un nuevo grupo que saltaba a la escena del jazz en este año. Desde finales del 92 Gerardo Cárdenas formaría el “Trío Michoacano de Jazz”, agrupación conformada por Efrén Capiz en la batería, Robert Bernard en el bajo y el mismo Gerardo Cárdenas en el piano; quienes tuvieron sus primeras apariciones desde mediados del año. En un concierto llevado a cabo para la comunidad de los estudiantes de Filosofía, la periodista Eréndira Vargas realizó una entrevista a la recién creada agrupación, la cual nos sirve para conocer el panorama y la perspectiva que tenía el grupo respecto al pasado y el presente del jazz en Morelia para ese periodo:

En una breve entrevista concedida a esta reportera, Gerardo Cárdenas (quien fuese para ese momento el director del Conservatorio de las Rosas), señaló que la idea de tocar jazz surgió cuando se presentaron en el Conservatorio de las Rosas con un recital didáctico para los alumnos de dicha institución musical y de ahí surgieron

³⁰⁸ Nota periodística 1993. La Voz de Michoacán, 4 de abril p.9-B.

algunas otras invitaciones, como fue el caso de la Facultad de Filosofía y en la Gran Fraternidad Universal.

A pregunta expresa sobre el gusto inagotable que hay en Morelia por el jazz, señalaron que ciertamente: “hay gusto por el jazz, pero desgraciadamente no hay apoyo de las instituciones culturales”. Les planteamos que después del auge que tuviera en nuestra ciudad el jazz, cuando existían más de dos grupos y cuando incluso se llegaron a organizar festivales a nivel nacional de jazz, que era lo que había determinado que este movimiento o gusto por la interpretación del jazz decayera un poco, Efrén Capiz señala: “Hay gusto por el jazz, pero no ha habido una promoción más o menos sostenida de los grupos que han surgido. Porque hace falta promoción a nivel escolar, en las instituciones culturales y educativas para que haya realmente una actividad jazzística”.

Gerardo Cárdenas retoma la palabra y dice: “cuando nos presentamos con el recital didáctico en el Conservatorio de las Rosas, causó buena impresión al Patronato y se empieza a vislumbrar la posibilidad de que se realice un festival de jazz que incluso puede ser internacional”.

Al cuestionarles sobre la necesidad de que no sólo se lleve a cabo un festival internacional, sino que se den cursillos o seminarios para la gente interesada, Gerardo Cárdenas comentó que “no hay una pedagogía crítica del jazz, la mayoría de los ejecutantes han surgido líricamente, y para ello se tiene planeado aproximadamente para julio de este año, realizar un taller de jazz que permita que de llegar a realizarse un festival internacional de jazz, la gran mayoría de los intérpretes estén medianamente preparados”.

[...] Al invitarlos a agregar algo más, Gerardo Cárdenas dijo: “lo único que puede determinar la consolidación de un grupo de jazz representativo de Morelia, es la respuesta del público y el correspondiente apoyo de las instituciones culturales”; y Efrén Capiz consideró que “lo importante es apoyar el jazz y a los jóvenes que lo

interpretan. En Morelia y en Michoacán hay mucho talento, sólo falta que se le dé la debida promoción”³⁰⁹



Trío Michoacano de Jazz. Gerardo Cárdenas, Robert Bernard y Efrén Capiz. 1993.³¹⁰

En la entrevista vemos a un Gerardo Cárdenas con ideas muy revolucionarias en torno al desarrollo del jazz en aquel momento. Su posición como director del Conservatorio de las Rosas jugó un papel fundamental para echar a andar dichas ideas; tan fue así que en efecto, tal y como lo planteó en la entrevista, se originó dentro del Conservatorio de las Rosas el primer “Taller de Jazz”; del 5 al 31 de julio de 1993, se presentó el taller como programa de curso intensivo de verano, en donde se impartieron las materias de: Historia del Jazz, Análisis de Obras, Armonía, Improvisación (piano, bajo y batería) y Ensamble.³¹¹

El surgimiento de este taller y la grata idea de Gerardo Cárdenas sobre la creación de un festival internacional de jazz en Morelia, fueron parte fundamental de la motivación y la ideología de lo que vendría a acontecer en este género para los años siguientes. Dicho de otra

³⁰⁹ Eréndira Vargas, “Cárdenas, Capiz y Barnard: El jazz requiere difusión y promoción para que haya un verdadero movimiento musical”, La Voz de Michoacán, 22 de mayo, p8-B

³¹⁰ Acervo de Efrén Capiz. Fotografía tomada después de un concierto en el Conservatorio de las Rosas el 1º de agosto de 1993.

³¹¹ Programa del Taller de Jazz, “Curso Intensivo de Verano en el Conservatorio de las Rosas, A.C”

manera, la semilla ideológica sobre la formación de un festival de peso nacional e internacional acababa de sembrarse.

Con el surgimiento del “Trío Michoacano de Jazz”, regresaba la conexión burocracia-jazz. El trío se presentó en diversos eventos gubernamentales, por ejemplo, en la Contraloría General del Gobierno del Estado. Por parte de la relación del Conservatorio de las Rosas, tocan en la Sala de los Niños Cantores de Morelia, y en alguna ocasión en el Instituto Valladolid. El programa que presentaban estaba enfocado en dar a conocer al público la historia del jazz de una forma musicalizada. Iniciaban con el Ragtime (1890-1910) el tema a tocar era el de “Temptation Rag” de Henry Lodge; de ahí daban paso al Blues (1900-1920) con el tema “Experimental Blues” de Claude Bolling; seguían con el Swing (1920-1930) en donde “Take the “A” Train” de Billy Strayhorn no se hacía esperar; el Cool Jazz (1940-1960) era representado con todo el armamento de Dave Brubeck, las piezas que se tocaban eran todas parte de su disco “Time Out”: “Three to get Ready”, “Strange Meadow Lark” y “Blue Rondo a la Turke”; el jazz fusión que interpretaban era “Song for Sally” de Chick Corea y “Encapaco” del baterista de la agrupación, Efrén Capiz, quien también realizó arreglos de la pirekua “Male Severiana” para interpretarla dentro de la parte de del jazz fusión.³¹²

El trío Michoacano de Jazz se convirtió de esta manera en la agrupación más importante de la ciudad y el estado. Gerardo Cárdenas iniciaba una revolución que perduraría hasta la consolidación del primer Jazztival de Juan Alzate, quien sería el gran perseguidor y predicador del jazz en los años siguientes.

Una de las presentaciones más relevantes del trío, fue la que se llevó a cabo en noviembre del 93. Por parte del Festival Internacional de Música de Morelia, se presenta en la quinta jornada del ciclo 1993-94 un concierto de jazz a cargo del “Trío Michoacano de Jazz”. «Del ragtime al fussion. Más de 50 años de historia del jazz condensados en dos horas de mucha garra y energía, con un cuarteto de virtuosos que arrebataron la noche y los favores del nutrido público».³¹³ El trío por esa noche pasa a convertirse a cuarteto; tras la llegada de Juan Alzate a tierras michoacanas, es convocado para presentarse en dicha audición, en la cual es presentado como invitado especial; su incorporación fue bien recibida por el público

³¹² Programa de recital de jazz en la “Contraloría General del Gobierno del Estado”. 14 de mayo de 1993.

³¹³ Nota periodística, 1993. Cambio de Michoacán, 11 de noviembre, p.11.

moreliano que gustaba de escuchar el sonido de los metales en las interpretaciones jazzísticas del momento. El concierto fue exitoso, y el porvenir nuevamente pintaba para lograr consolidar a Morelia como ciudad jazzística.

Además del surgimiento del Trío Michoacano de Jazz, ocurren algunos otros acontecimientos de importancia para el género, tanto nacional como local. En el mes de marzo le realizan en la Ciudad de México un concierto homenaje a Juan José Calatayud por su trayectoria artística; homenaje en donde participaron grandes intérpretes del jazz a nivel nacional e internacional; músicos como: Enrique Nery, Héctor Infanzón, Freddy Marichal, Chilo Morán, etc, se dieron cita para homenajear al fundador del trío 3.1416.³¹⁴

De igual manera regresa a la ciudad el “Quinteto de Jazz Zacatecano” para presentarse en la V Feria Nacional de Ciencia y Arte de la UMSNH; misma a la que ya se había presentado en algunas otras ocasiones.³¹⁵ Para finales de año el “Trío de la Calle Bourbon de Nueva Orleans” como un evento más del Primer Encuentro Tradicional de Arte, se presentó en la Casa de la Cultura. Este trío era procedente de la misma Nueva Orleans, por ende, su idea principal fue el interpretar piezas clásicas del jazz tradicional como Back home in indiana, Lady Begood, San Luis blues y Avalon, entre otras que seguramente fueron del agrado del público.³¹⁶ Finalmente vemos en este año el regreso del “Cuarteto Clásico de Jazz”, el mismo que había formado Pepe Herrera en aquellos lejanos 70’s. El Cuarteto venía refrescado con la integración del nuevo bajista de la agrupación: Carlos Cuín Herrera, y además estaba a nada de volver a ser oficialmente el “Cuarteto de Jazz de la UMSNH”, el cual veremos en activo en los años siguientes.

El año de 1994 iniciaba nuevamente con un concierto por parte del Festival Internacional de Música de Morelia. El 11 de enero se presentó en la Sala “Niños Cantores” del Conservatorio de las Rosas, el Trío de Héctor Infanzón, conformado por Waldo Madera en la batería, Rodrigo Cárdenas al bajo y Héctor Infanzón al piano.³¹⁷

³¹⁴ Nota periodística, 1993. Cambio de Michoacán, 30 de marzo, p. 8-B.

³¹⁵ Nota periodística, 1993. Cambio de Michoacán, 10 de junio, p.8-B.

³¹⁶ Yolanda Serrano, “Jazz tradicional, hoy con el Trío de la Calle Bourbon de Nueva Orleans”, La Voz de Michoacán, 8 de diciembre, p1-B

³¹⁷ Nota periodística, 1994. La Voz de Michoacán, 8 de enero, p.11-B.

Al terminar su presentación en el Conservatorio, la periodista Mónica Sánchez le realizó una entrevista, en la que el pianista comentó que «la trayectoria del jazz en México ha sido fracturada por falta de apoyo»³¹⁸, argumentaba además que la falta de interés por los productores musicales y la poca difusión por medios de comunicación, hacían que el jazz no rindiera frutos en territorio mexicano. En esta entrevista, Infanzón hace mención de la inconformidad sobre el gusto del público por el jazz extranjero; al igual que lo que sucedía años atrás con el sector burocrático en Morelia, sobre el preferir contratar a músicos foráneos que darle oportunidad a los jazzistas locales, sucedía en la Ciudad de México con las bandas extranjeras de jazz, a lo que le pianista comentó lo siguiente: «La gente piensa que todo lo de afuera es mejor y no es cierto, porque a los festivales de nuestro país han venido grupos extranjeros que dan pena; definitivamente la raíz jazzística no es de aquí, pero con la formación e información musical que tenemos, podemos hacer nuestra propia versión del jazz y fusionarlo con la música que tenemos aquí».³¹⁹

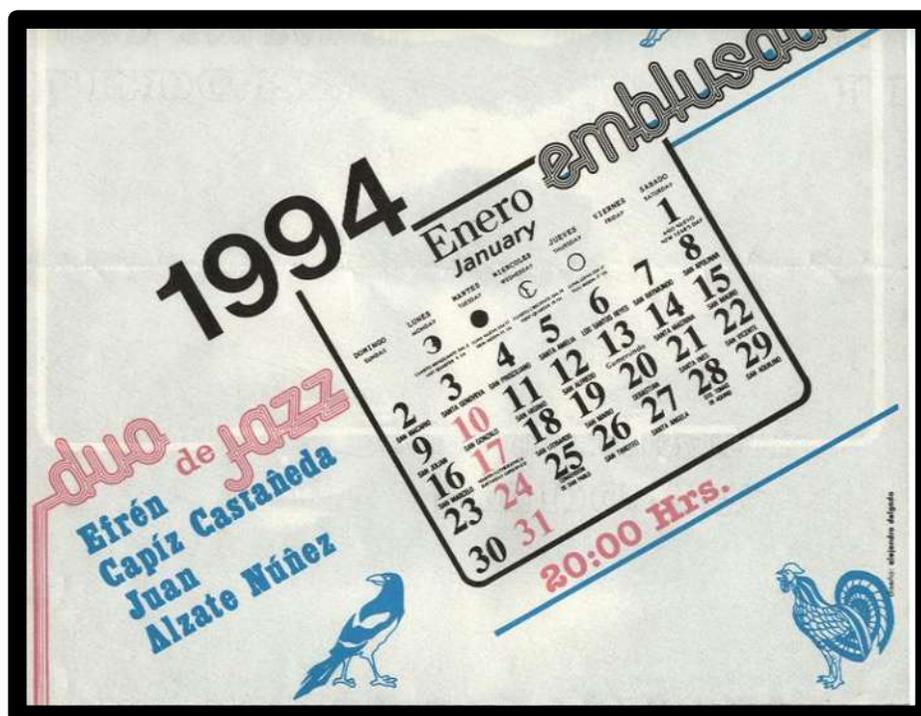
A lo largo de este año, van a aparecer nuevos sitios en donde solían presentarse los músicos de jazz. El Conservatorio de las Rosas pasó a convertirse en uno de los lugares más concurridos para la expresión jazzística de la ciudad, pues en el transcurso del año, hubo diversas presentaciones dentro del recinto; la Biblioteca Pública Francisco J. Mujica, fue lugar para que se llevará a cabo un experimento de jazz y danza contemporánea, bajo el título “ContempoJazz”, con música de Francisco López Aguilar y las coreografías de Nancy Cano y Nallely Ocampo, realizaron un concierto de jazz acompañado de danza contemporánea o viceversa, una presentación de danza acompañada de jazz. «Al término de la audición, los músicos Engelbert Ramos Maduro (teclados); Mario Barrera Próspero (percusiones); el propio Francisco López y las bailarinas, recibieron cálidos aplausos de los asistentes como respuesta al decoroso resultado del evento, que estuvo producido por Blanca Lilia Regin, Rocío Malvez, Hilda Caballero, Raúl Vázquez, Pablo Nieto y Magnolia Herrera.»³²⁰

³¹⁸ Mónica Sánchez, “La trayectoria del jazz en México ha sido fracturada por falta de apoyo: Héctor I.”, La Voz de Michoacán, 14 de enero, p.13-B.

³¹⁹ Mónica Sánchez, “La trayectoria del jazz...p.13-B.

³²⁰ Mónica Sánchez, “Con buenos resultados se presentó el experimento de jazz y danza contemporánea.”, La Voz de Michoacán, 12 de enero, p.6-B.

El foro “La Mueca” fue uno de los primeros sitios en dónde se presentaría el dúo Juan Alzate - Efrén Capiz. Tras su regreso de Venezuela y su incorporación al Trío Mexicano de Jazz, Juan Alzate regresa de lleno a la escena jazzística de la ciudad, sumándose a lo que Efrén llevaba tiempo haciendo, tocando su batería acompañado de pistas de acompañamiento de bajo y teclado digital. En enero del mismo año, “La Mueca” realiza un calendario cultural, en el que cada mes contaría con una temática en particular; enero fue el mes “Emblusado”, se presentaron todos los lunes del mes en dicho foro a tocar jazz fusión; el calendario existía como tal, el nombre del baterista y el saxofonista engalanaban la serigrafía del calendario que se hacía acompañar por dos aves, un gallo y un cuervo.³²¹



Enero Emblusado. La Mueca. 1994³²²

“El nivel musical que impera en nuestra ciudad no es el adecuado para generar un movimiento jazzístico: Juan Alzate”. con ese encabezado amanecía la sección de culturales del periódico la voz de Michoacán del 24 de enero del 1994. Mónica Sánchez encargada de

³²¹ Nota periodística, 1994. La Voz de Michoacán, 24 de enero, p.11-B.

³²² Acervo de Efrén Capiz.

la columna, realizó una entrevista a Juan Alzate, en donde el saxofonista soltó, a rienda suelta, su perspectiva e inconformidad de la burocracia en torno al jazz:

El nivel musical que impera en nuestra ciudad no es el adecuado para generar un movimiento jazzístico, afirmó en días pasados el saxofonista Juan Alzate, quien agregó que pese al interés que hay por parte del público y los compositores hacia este género, Morelia siempre ha adolecido de una verdadera cultura y tradición jazzística.

El detalle, prosiguió, es que, aunque han existido diversos grupos, no todo el mundo tiene tiempo, recursos o la manera de estudiar y fomentar el jazz, por lo que lo abandonan en aras de otras cuestiones de sobrevivencia y así, hasta los músicos más talentosos han tenido que dedicarse al género comercial con todo el conocimiento que este fenómeno conlleva y la posibilidad de autofinanciarse así su vida jazzística. Además, en materia educativa estamos en franca desventaja con otros países, porque en México todavía se utilizan recursos de aprendizaje de hace treinta años, no así en Morelia donde han resultado vanos los esfuerzos por formalizar al menos un curso, en virtud de los niveles musicales que se solicitan y los que difícilmente posee un reducido número de jazzistas.

En ese tenor, Alzate habló de la polémica en torno a la enseñanza del jazz y destacó que, si bien es cierto que este género es en parte un resultado “del puro sentimiento”, sí puede adiestrarse a los ejecutantes en materia de recursos técnicos, estilos, comprensión armónica y melódica, técnica musical, técnica instrumental y sobre todo puede fomentárseles el hábito de escucharlo.

Lo mejor dijo, es sembrar algo ahora para que en un futuro se consolide la actividad jazzística de la ciudad y del país donde sobra decir, existen grupos de los mejores del mundo como es el caso de Héctor Infanzón, Enrique Neri, Cristóbal López y Chilo Morán, entre otros. Sus plataformas, continuó, son los festivales que año con año se realizan en diversas ciudades del interior del país, como los que alguna vez se llevaron a cabo en nuestra ciudad, pero que a decir verdad eran sólo unos días o jornadas organizados primero por la universidad y luego por el Instituto Michoacano de Cultura, pero como eso está sujeto a los conceptos que tengan sobre el jazz las autoridades, al tercer año ya no funcionó.

Actualmente estamos organizando apenas logísticamente con otras personas un Festival Internacional que tentativamente sería en marzo con las presentaciones de un grupo local, otro nacional, uno más latino y otro de talla internacional a fin de hacer más atractivo el intercambio musical. [...] Alzate hizo un llamado para que el público en general “se quite los prejuicios de que el jazz es para intelectuales” y se acerque a este género del que dijo, “pretende no caer en lo obvio o en lo repetitivo como la música comercial, sino más bien en la improvisación, la creación, la sorpresa, la diferencia y lo inusual.

En cuestión de consolidar el movimiento jazzístico en la ciudad, dijo, estamos en pañales, pero seguimos experimentando lo que ya es en sí una ganancia; pretendemos llevar música a los niños y a los adolescentes en sus escuelas y continuamos buscando por todos los medios, difundir el género para contribuir así al fortalecimiento de la cultura en Morelia.³²³

Alzate vuelve a retomar aquella idea que había planteado unos años atrás Gerardo Cárdenas, la consolidación de un Festival Internacional de Jazz en Morelia. En la entrevista Juan menciona que ya se preparaba la logística para que el festival diera inicio en marzo del 94, empero el festival no logra consolidarse ni en aquel mes, ni en aquel año; sin embargo, la idea se hizo latente en el saxofonista que años más tarde lograría consagrar con el surgimiento del ya reconocido “Jazztival”.

En el 94 se llevan a cabo varias presentaciones tras la reapertura del Foro Musical del Conservatorio de las Rosas. Juan Alzate y Sira Contreras se presentan en dicho foro para ofrecer un recital de piano y saxofón; el programa «abrió con la pieza Casus Belli, de Alma Sira, en la interpretación de Juan Alzate, para continuar con el Concierto en Fa para corno, de Haydn, y sus movimientos Allegro Moderato, Adagio y Allegro, a cargo de ambos ejecutantes. Silence, de Charles Haden, que es una pieza contemplativa de jazz, continuó con el programa que incluyó además El Cisne Gris a piano solo y los Movimientos Vivos, Allegro y Allegro Moto con brío de la Saxofonía escrita para sax y piano por el maestro Gerardo Cárdenas.»

³²³ Mónica Sánchez, “El nivel musical que impera en nuestra ciudad no es el adecuado para generar un movimiento jazzístico: Juan Alzate.”, La Voz de Michoacán, 24 de enero de 1994, p.11-B.

El dúo Alzate-Capiz, también tocó en varias ocasiones dentro del Conservatorio de las Rosas. En una reseña de alguna de las presentaciones del dúo, mencionaba el periodista lo siguiente: «El dúo cuenta con calidad y está bien acoplado, pero lo más sobresaliente es el que hayan hecho jazz de una “pirekua” (canción indígena purépecha) Male Severiana, del compositor autóctono Juan Crisóstomo, hasta lo más refinado como el Sugar, de Stanley Turrentine»³²⁴



Juan Alzate y Efrén Capiz. Dúo 1994.³²⁵

Efrén Capiz daba inicio a esa fusión del jazz con la música purépecha. Comenzó a realizar arreglos de pirekuas a jazz, logrando un resultado que agradaba al público, pues se sentían identificados con aquello que estaban escuchando de los jazzistas. Vemos pues el origen de lo que unos años más tarde llevaría el nombre de “Bluerépecha”, una agrupación dedicada a

³²⁴ Nota periodística, 1994. La Voz de Michoacán, 4 de marzo, p.10-B.

³²⁵ Nota periodística, 1994. La Voz de Michoacán, 4 de marzo, p.10-B

la interpretación del jazz fusionado con la música popular michoacana, sobre todo, música purépecha.

El dúo del baterista y el saxofonista, además de presentarse en eventos como los ya antes mencionados, tocaban en el bar “Cantera Jardín”, en donde se presentaban todas las noches de los lunes, martes y miércoles con un cover de \$10.00.³²⁶ He de resaltar que es muy posible que sólo tocaron esos días, puesto que Efrén regresaba los fines de semana a Guanajuato para seguir presentándose con “Downbeats” en San Miguel Allende.

Regresando a la cronología jazzística del 94, en el mes de junio se presenta el programa del VI Festival Internacional de Música de Morelia, en donde se incluyó la programación de un concierto de jazz a cargo del “Grupo Palmera”, un cuarteto conformado por su fundador Fernando Toussaint, por Alejandro Campos, Hiram Gómez Blázquez y Leonardo Sandoval. La cita fue a las 12:00 hrs en el Teatro Ocampo; un concierto prometedor que contó con gran afluencia auditiva.³²⁷

Antes de cerrar con este año, es importante resaltar la reaparición del Cuarteto de Jazz de la UMSNH, incorporado en ese momento por José Guadalupe Herrera en el sax, Antonio Ugalde en el piano, Carlos Cuín Herrera en el bajo, y Serafín Flores en la batería. Fue en este año en que regresaría a la escena jazzística de la ciudad el Cuarteto representante de la máxima casa de estudios, quienes a partir de ese momento estuvieron presentes en eventos locales y nacionales en representación de la universidad.³²⁸

Las cosas parecían ir mejorando poco a poco para los jazzistas michoacanos, que a pesar de las fuertes críticas por parte de algunos periodistas y algunos músicos locales y foráneos, cada vez se iba manteniéndose en mejor estado de salud el género del jazz dentro de la capital michoacana. El año siguiente se puede considerar como uno de los más representativos de la década de los 90's, un año con una gran transición para los ejecutantes de este género, un año de cambios y gratos logros para algunos cuantos.

³²⁶ Tríptico Cultural de “Cantera Jardín”. 1994.

³²⁷ Nota periodística, 1994. La Voz de Michoacán, 12 de junio, p.10-B.

³²⁸ Programa del Festival de Jazz en Zacatecas. abril de 1994.

El 10 de enero de 1995, por parte del Festival Internacional de Música de Morelia, el Conservatorio de las Rosas, el Instituto Michoacano de Cultura y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, se llevó a cabo un concierto llamado: “Tradicional Concierto de Jazz de Año Nuevo”. Pareciera que se tratara de un concierto totalmente novedoso, aunque en realidad no lo fue, pues estos conciertos tenían ya dos años llevándose a cabo en la ciudad, la diferencia recaía en que los conciertos anteriores fueron patrocinados en su totalidad por el FIMM y ahora participaban más instancias burocráticas.

El concierto se llevó a cabo en el Teatro Ocampo, en donde el grupo: “Miguel Ángel Morillo Ensemble”, deleitó al público moreliano que comenzaba a acostumbrarse a este tipo de eventos jazzísticos del mes de enero; el ensamble estaba conformado por Juan Alzate en el saxofón, Efrén Capiz en la batería, Pablo Pérez en el bajo, y el mismo Morillo en el piano.³²⁹

La presentación fue todo un éxito, el Teatro Ocampo se abarrotó en su totalidad. El programa estuvo dividido en dos partes:

Miguel Ángel Morillo inició el concierto él solo con su piano interpretando temas como “Óleo” de Sonny Rollins, “Caribe” de Michel Camilo, y “Lloro” de su propia autoría. Antes de culminar la primera parte del programa, llamó a escena al maestro Juan Alzate para interpretar las melodías “Hymn to Freedom”, gospel famoso por su exigencia armónica y dificultades interpretativas, así como “Night and day”, de Cole Porter. Luego del intermedio, Miguel Ángel Morillo retornó al escenario, esta vez acompañado de Efrén Capiz en la batería y Pablo Pérez en el bajo, quienes interpretaron fuera de programa, (suele suceder en los eventos jazzísticos está sujeto al libre temperamento de los músicos), “Chorillo para Elle” de Hermeto Pascual, simpático tema de toques brasileños y contemporáneos y que fue escrito originalmente para pandero, bajo y piano.

Una pieza con sabor a los sesentas llamada “Bop” del propio Miguel Ángel Morillo, continuó el programa donde también pudieron escucharse “Round Midnight” y “I mean you” del pionero del be-bop, el compositor norteamericano Thelonious Monk,

³²⁹ Programa del día del evento: 10 de enero de 1995.

a quien se considera el primer pianista de jazz moderno junto con Bud Powell y cuyo estilo se caracteriza por sorprendentes efectos de discontinuidad.

Sin “prenderse” del todo, pero disfrutando a cada momento las improvisaciones de los artistas, los asistentes escucharon también “Teen Town” de Jaco Pastorius, pieza cuyas características un tanto agresivas y rockeras, le permitieron especialmente a Pablo Pérez, demostrar sus capacidades en el bajo, instrumento que, a lo largo del concierto, no alcanzó la limpieza de sonido que, en cambio, sí tuvo el resto del cuarteto.

El programa cerró con la interpretación de la pieza “Pent Up House” de Sonny Rollins, que ejecutaron los músicos al estilo de latín jazz. Para algunos, cabe mencionar, el sonido de los instrumentos fue de nueva cuenta un tanto elevado en el escenario del Ocampo, tal como sucedería en la presentación del Grupo Palmera, organizada precisamente por el FIMM en junio pasado, sin embargo, esto no fue en detrimento para que los asistentes salieran complacidos y con un buen sabor de boca de ese concierto en cuya organización, participaron el FIMM, el Conservatorio de las Rosas, el IMC y la Universidad Michoacana.³³⁰

Con este evento daría inicio lo que sería uno de los mejores años de la década de los 90’s. El cuarteto integrado por Morillo, quien fuese invitado por Juan Alzate a tocar a la ciudad de Morelia, estaba más que bien conformado, los principales exponentes del género tocando juntos en uno de los Teatros más representativos del estado, era algo que emocionaba a los melómanos seguidores del género. La relación de Morillo con Juan Alzate, se había gestado desde los años en que Juan radicó en el país natal del pianista, Venezuela; por allá es donde se conocen, y años más tarde el saxofonista sería quien lo invitaría a sumarse a la gama jazzística de la capital michoacana.

El concierto fue todo un éxito; el cuarteto estaba consolidado fuertemente, tanto así que Juan Alzate decide realizar su primera grabación musical acompañado de estos grandes músicos. La grabación de dicho disco se llevó a cabo tan sólo un día después del “Tradicional

³³⁰ Nota periodística, 1995. Nuevo Michoacán, 12 de enero, p.12.

Concierto de Jazz de Año Nuevo”; del 11 al 14 de enero de 1995 se grabó en el Teatro Ocampo la primera producción discográfica del saxofonista.

El disco pudo llevarse a cabo gracias a una beca obtenida por Juan Alzate. En un artículo de Demetrio Olivo para La Voz de Michoacán, escribió lo siguiente respecto a “Los Becarios del Fondo”:

Juan Alzate: El jazz es convertir en música tus sueños

Juan Alzate (Morelia, 1965) lo dice sin pensar demasiado, afirma:

-Creo que el jazz en Michoacán puede dar sorpresas y convertirse, eventualmente, en una opción musical importante. Nuestro proyecto de beca busca generar las condiciones, abrir puertas para que eso suceda.

Tranquilo y bonachón (pachoncito, dicen sus cuates), el saxofonista se explaya durante la entrevista. El suyo es uno de los casi veinte proyectos becados por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Michoacán (FECAM) a fines del año pasado.

En esencia, consiste en la producción y edición de mil ejemplares de un disco compacto con temas jazzísticos que expresen el temperamento michoacano en que han nacido. En el proyecto han participado, aparte del propio Alzate, Efrén Capiz, Pablo Pérez y Miguel Ángel Morillo, todos ellos con una formación musical sólida en el género.

Juan Alzate explica que el disco, aún sin título, contiene nueve temas, la mayor parte de los cuales son creaciones originales de Capiz, Alzate y Morillo. Entre ellos figura, por ejemplo, una pieza a partir de la estructura musical de las pirekuas y una balada-jazz inspirada en el lago de Camécuaro.

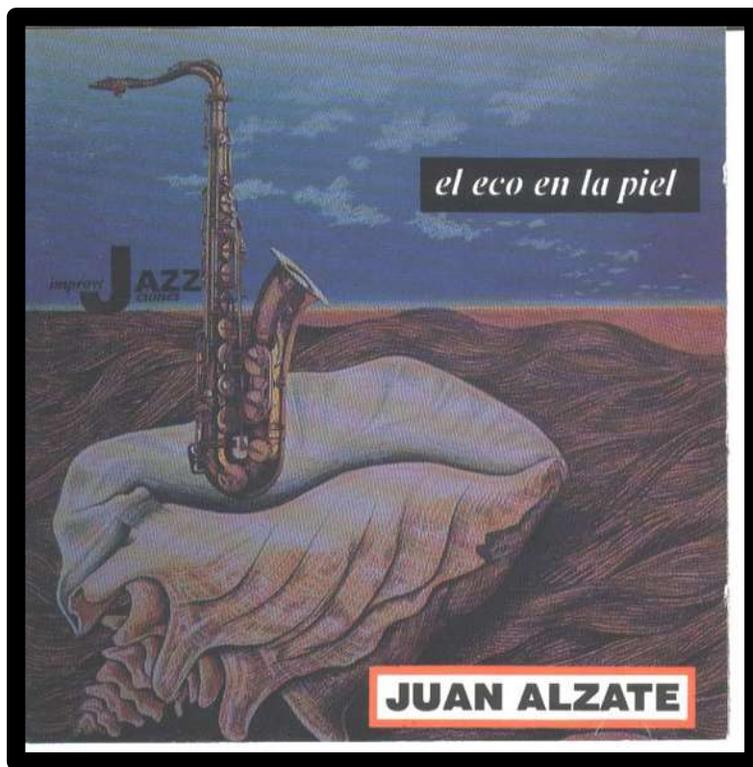
Alzate detalla:

-El jazz está más allá de cualquier frontera. Es un género universal que se ha ganado a pulso ese sitio. A estas alturas sería imposible decir que le pertenece exclusivamente a los Estados Unidos.³³¹

³³¹ Demetrio Olivo Fernández, “Los Becarios del Fondo.”, La Voz de Michoacán, 06 de abril, p.12-B.

“El Eco en la Piel” fue el nombre que recibió la producción musical a cargo de Xavier Villalpando en coordinación con Jaime Rodríguez; el disco venía acompañado por un texto a cargo del poeta Gaspar Aguilera, y una portada un tanto surrealista a cargo de Alejandro Delgado.

332



El disco quedó conformado por 10 temas; como lo dijo la nota periodística, algunos estándares, algunos temas de piezas originales, y otros tantos, temas populares del estado con algunos arreglos para jazz. La grabación da inicio con “Juan Tenor”, una composición original del pianista Miguel Ángel Morillo; la segunda pieza lleva por nombre “Male Severiana”, composición original de Jesús Chávez con arreglos pertinentes para jazz del baterista Efrén Capiz; la tercera pieza es una más de las composiciones de Morillo titulada “Bop”, seguida de “Camecuaro”, de Efrén Capiz; se llega al ombligo del disco y vuelve Morillo con una canción más de su autoría llamada “Para esta ocasión”; en la sexta pieza aparece “Night & Day” de Cole Porter; seguida de “Lindo Michoacán” con arreglos de Capiz;

³³² Acervo de Efrén Capiz. Carátula del cd “El eco en la piel” 1995. La portada del disco es una obra de Alejandro Delgado.

“De 3 en 3” es la octava canción del disco, una composición de Juan Alzate; las últimas dos piezas de la grabación son “N.P.I” (No Poseo información) resultado de la fusión Alzate-Capiz, y por último “Improvijazzion” del mismo Juan Alzate.

A pesar de que el disco fue grabado a inicios de año, fue hasta septiembre que el “Eco en la Piel” fuera presentado en el Teatro Ocampo. Netzahualcóyotl Avalos Rosas mencionó lo siguiente en su columna del día del evento:

[...] El Teatro Ocampo lució pletórico para la presentación del Eco en la piel. Célebre velada magnética de sostenido aliento y pertinaz ritmo, protocolo para retirar el velo y descubrir la primera grabación de música jazz de una banda moreliana. Fanfarria rematada con platillos.

Damas y caballeros; legisladores, tatas, padres, madres, padrinos, amigos, periodistas; toda la fauna cultural de Morelia, incluyendo estudiantes de música de abundantes cabelleras y estuches para guitarra, supuesto receptáculo de las mariposas metálicas, que volaron esa noche de candorosa luna.

En fin, damas y caballeros, con ustedes no solamente Juan Alzate, su sax y su reluciente disco compacto. Él mismo lo aclaró: “Fui sólo titular de la beca para el proyecto, pero la labor fue colectiva”. Así que el aplauso fue también para el frenético baterista Efrén Capiz y el cadencioso bajista Pablo Pérez, a Miguel Ángel Morillo, viejo camarada y pianista en la producción, se le reservaron elogios y se le reclamó presencia. En el escenario no estuvo presente el tecladista venezolano por falta de viáticos, así es que no se llenó gran hueco en el ambiente, que habrían de extrañar más los que ya escucharon el disco, no obstante, la modificación del repertorio y el esfuerzo de matices. Por eso, a final de cuentas, se programaron más piezas standard.

Por movimientos distintos a los musicales, fue la actual Legislatura del Congreso del Estado, la que patrocinó tal presentación. La agrupación se mostró bien medida, acoplada de oportunas y precisas intervenciones. Hizo brotar un sonido transparente y bien tonificado. El resultado de tal empeño, que mantuvo a la audiencia en hipnótica abstracción, que en lo particular se me insinuó como riachuelos líricos, pero que en esta ocasión tal afluente terminó como un golpe seco que no provocó muchos ecos,

dada la inmediata retirada del público apenas estuvo bajo el telón. En fin, quién sabe lo que cada quien se llevó en sus membranas sensitivas.

[...] Luego de una presentación en la que Efrén Capiz extendió el gabán de presentación brindando reconocimiento y señalando influencias de sus tatas adoptivos, Salvador Próspero y Francisco Maldonado, vino el arreglo de la pirekua “Male Severiana”, de Jesús Chávez, en la cual Capiz siguió haciendo gala de su detonado oficio rítmico.

[...] Finalmente, una de las clásicas “Mr. P.C.”, de John Coltrane, fue preámbulo emotivo para que Alzate proclamara la estima del jazz en Morelia y a cambio ofreciera corazón y pulmones para alentarlos, después de lanzar a nombre de la banda múltiples agradecimientos para quienes colaboraron en la entrañable producción y también para aquellos que acudieron para apreciarla, sin dejar de recordarles que el disco se encontraba a la venta en la antesala y otras tiendas de la ciudad con un costo de 50 nuevos pesos.³³³

El periodista menciona que esta sería “la primera grabación de música jazz de una banda moreliana”. En ese momento se creía que así había sido, puesto que no se conocía la grabación del Cuarteto de Jazz de Guillermo Gil de mediados de los 60’s, que ahora que sabemos de su existencia podemos afirmar que el disco de Juan Alzate fue el segundo en Morelia y el tercero a nivel estatal.

Si la grabación de Guillermo Gil fue la primera a nivel estatal, ¿quién ocupa el segundo puesto? ¿quién grabó antes que Juan Alzate? Sorpresivamente apareció un disco unos meses antes de que diera a luz “El eco en la piel” de Juan Alzate, y no precisamente por una agrupación de la capital michoacana, que era en donde hasta ese momento se encontraba centralizado todo el desarrollo del jazz en el estado.

El disco del que hablo corresponde a “Parceiro”, una agrupación fundada y dirigida por Arturo Chamorro en Zamora Michoacán. La banda tiene su origen en septiembre de 1990,

³³³ Netzahualcóyotl Avalos Rosas, “Presentación de El eco en la piel: noche de jazz para engendrar un sueño.”, La Voz de Michoacán, septiembre 1995.

cuando Chamorro decidió formar una banda de jazz que estuviera enfocada desde sus inicios al jazz-fusión.

Jorge Arturo Chamorro Escalante, más allá de su formación musical y de haber sido director y creador de “Parceiro”, cuenta con una trayectoria profesional impresionante. Es Licenciado en Música por la Escuela Nacional de Música de la UNAM, especializado en Etnomusicología en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore en Caracas, Venezuela, con beca de la OEA. Cuenta con un doctorado en Etnomusicología por la Universidad de Texas en Austin, con la beca E.D. Farmer Fellowship del Institute for Latin American Studies de la misma universidad.



Jorge Arturo Chamorro. 1990 ca.³³⁴

De 1975 a 1979, fue investigador de la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública, con trabajo de campo en Tlaxcala, Sierra Norte de Puebla, sur de Veracruz y el Totonacapan al norte de Veracruz. De 1980 a 1995 fue miembro investigador del Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán A. C., en donde también fue Coordinador de este Centro. Su proyecto de investigación fue sobre las

³³⁴ Acervo personal de la Dra. Ma. Guadalupe Rivera Acosta. [*Jorge Arturo Chamorro*]. 1990 ac.

fiestas tradicionales de la cultura purépecha con trabajo de campo en La Meseta Tarasca, La Cañada y la cuenca de Pátzcuaro. Así también sobre las tradiciones musicales de otras regiones, con trabajo de campo entre los pueblos nahuas de la Costa de Michoacán y la Tierra Caliente³³⁵

Durante este último periodo, realizó lo que sería la “biblia” de los percusionistas; un libro publicado en 1992 por el Colegio de Michoacán que lleva por nombre “Los Instrumentos de Percusión en México”. Fue casi una biblia porque no existía hasta ese momento un estudio de esa índole. Por ende, se convirtió en un libro casi sagrado para los estudiantes de percusión en México.

El fundador de esa banda (comenta Juan Alzate) Arturo Chamorro ya era muy conocido en México porque él había formado parte de un ensamble que se llamaba “La Nopalera”³³⁶, entonces él ya era así como un ícono de esa onda, pero yo no sabía que él se dedicara al jazz y que realmente su mote era ser jazzista, pero a más que eso él fue el primer etnomusicólogo que hubo en este país; por cuestiones de posgrados e investigaciones, viene el COLMICH (Colegio de Michoacán) en donde realiza un libro llamado “La Percusión en México”, un libro tan bueno que se convirtió en el libro emblemático para todos aquellos que estudian percusión en México, pues habla todo lo referente al tema, las formas, los ritmos, la historia de la percusión en México vaya.

Estando en el Colegio de Michoacán, ya trabajando como investigador, comenzó a financiar su proyecto de Parceiro; llega a Zamora y se encuentra con estos músicos que formaron la agrupación, y digamos que hizo una labor titánica al estarlos ensayando porque ninguno de ellos tocaba jazz; el resultado de ello fue Parceiro, en donde Chamorro se caracterizaría por ser el primero en hacer la fusión de la música Purépecha con el Jazz. Un día ellos vinieron a tocar a Morelia y entramos en contacto

³³⁵ Currículum vitae otorgado directamente por el artista.

³³⁶ La Nopalera, fue una banda formada en 1975 por Javier Izquierdo, Maru Enríquez y Arturo Cipriano. Su estilo musical estaba enfocado en la “Música Nueva”, concepto al que se refiere según el mismo Cipriano a la música que lleva el sentido popular: es un canto renovado y la voz del pueblo hecha música. En dicha agrupación han participado diferentes exponentes de la música mexicana, entre ellos podríamos resaltar los nombres de Fernando Barranco, Gerardo Bátiz, Fernando Toussaint y el mismo Arturo Chamorro, así como de los grupos Sacbe y Cuicani.

con él, entonces nos invita a tocar con la banda y a partir de ahí tanto Efrén como yo, nos convertimos en parte de Parceiro de manera permanente³³⁷

El grupo “Parceiro” estuvo conformado inicialmente por Martín Zamora en la batería, Jaime Valerio en el requinto, Cayetano Valdés en el bajo y Arturo Chamorro en el piano. Su disco, que lleva por nombre el mismo de la agrupación, quedó integrado por 9 temas: Caminando y Recordando, Penumbra, En Sueño, Tamis Atahtani, Arriba de la Piedra, Male Severiana, Llegando a Santa Anna, El Cascabel y Tukuro. «Los cuatro músicos tocan varios instrumentos en la grabación realizada en Estudios PM por Francisco Gómez, en el tapatío Sector Hidalgo.»³³⁸

Si algo caracteriza el disco de “Parceiro”, es la fusión que se denota presente en los 9 temas de la grabación. En un programa realizado en el H. Ayuntamiento de Zamora en 1996, se podía leer lo siguiente respecto a “Parceiro” y su fusión jazzística que tanto los identificaba:

PARCEIRO: etnofusión en jazz

El portugués tiene diferentes significados, tales como: “igual”, “semejante”, “companheiro”, “pessoa com quem se joga”, “aparceiro”, “socio”, parceirada es el conjunto de los parceiros o parceria y es también el modo de distribución de los parceiros en ciertos juegos.

La etnofusión

La idea que ha llevado PARCEIRO a desarrollar el proyecto de etnofusión se basa en la mezcla de patrones rítmicos, melodías, conceptos armónicos, improvisaciones e instrumentos diversos. Es un muestreo que intenta darle una nueva sonoridad a ciertos sonos mexicanos, así como expresar las propias ideas musicales en un ambiente de tumbaos, percusiones latinas, aerófonos indígenas, bajeos obligados, requinteos, fusionando algo de jazz-rock, bajeos y sonos mediante los

³³⁷ Alzate, Juan, en charla con el autor, octubre del 2018.

³³⁸ Los “Parceiro”, de Arturo Chamorro. [en línea] 1996, 29 (junio): [Fecha de consulta: 24 de junio de 2019] Disponible en: <<http://www.proceso.com.mx/172648/los-parceiro-de-arturo-chamorro>>

recursos de la nueva tecnología junto a los sonidos étnicos, en una especie de juego entre lo moderno y lo tradicional.

La idea de la fusión étnica se ha planteado en muchas otras propuestas anteriores en la historia del jazz, desde Aírto Moreira y Hermeto Pascoal en Brasil hasta el caso de la experimentación en los sones de mariachi y otros sones mexicanos con Larry Russeit en los Estados Unidos y Nopalera en México durante los 1970's, y posteriormente con Gerardo Bátiz, Eugenio Toussaint, Antonio Zepeda, Jorge Reyes, Arturo Cipriano, Efrén Capiz, Juan Alzate, Jorge Martínez Zapata y el grupo Zazhii. Este último grupo le ha llamado a su propuesta son mexicano progresivo. La tendencia más clara de fusión étnica es la que ha dado a conocer Jorge Reyes, Antonio Zepeda y La Tribu en un ambiente de manejo de atmósferas sonoras echando mano de los instrumentos indígenas y algunos otros étnicos, apoyando con recursos de la nueva tecnología, sin embargo el universo de lo étnico es tan grande que todavía quedan muchos caminos por fusionar y es por ello que PARCEIRO se afilia a esta corriente a la que podría llamarse etnofusión con propuesta quizá poco exploradas en el terreno del jazz.³³⁹

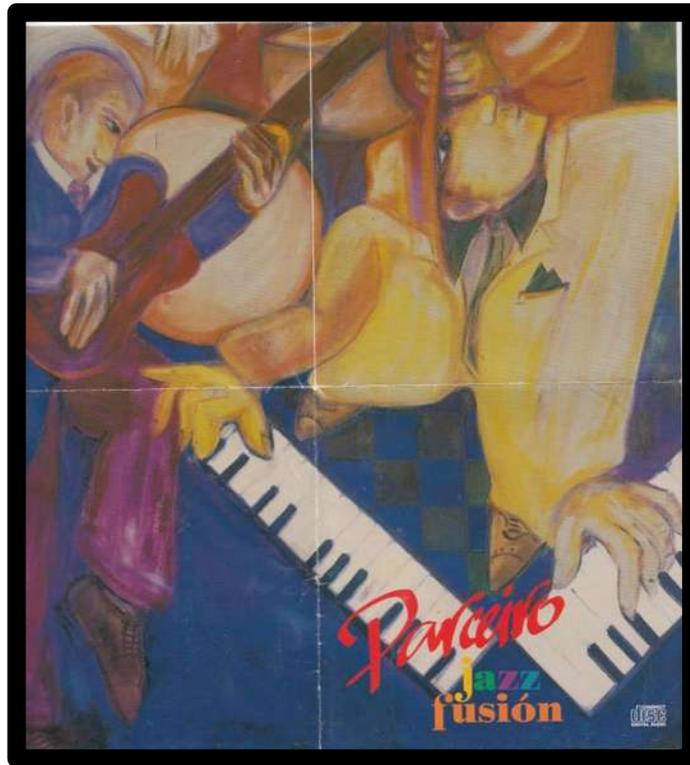
Bajo ese concepto de etnofusión, "Parceiro" sería el segundo disco realizado por una banda de jazz michoacana, aunque no precisamente la segunda grabada en Michoacán, puesto que el disco liderado por Arturo Chamorro fue grabado en Guadalajara, Jalisco. Por ende, se podría decir que el segundo disco de jazz grabado en Michoacán fue el de Juan Alzate, quien argumenta la tardía fecha de lanzamiento de su disco por el siguiente motivo:

Ellos (Parceiro) sacaron su disco antes que nosotros. lo que pasa es que nosotros tuvimos broncas en ese momento con la beca que obtuve; fue en el 94 cuando obtuve la beca, y fue en el mismo 94 cuando vino la crisis económica en el país; nosotros teníamos cotizada la maquila del disco en tantos dólares, y resulta que se nos fue como al triple con la devaluación del peso, entonces tuvimos que retrasar todo el asunto porque no completábamos para la maquila; de hecho, la historia detrás de esto es la siguiente: el que era el Director del Instituto Michoacano de Cultura en esos

³³⁹ Programa musical en el H. Ayuntamiento Constitucional de Zamora, Mich. 22 de marzo de 1996.

momentos, Jerjes Aguirre, me prestó el dinero para la maquila del disco, con la condición y compromiso de pagar determinado dinero al mes, y así lo estuve haciendo por un buen rato; posteriormente y afortunadamente se vino el cambio de gobierno entre el 95-96 y entra Jaime Hernández como Director del Instituto, ya con él llegué al acuerdo de que en vez de pagar con dinero, pagaría yo con presentaciones, y así fue como pude saldar la deuda con el instituto Michoacano para sacar el disco, por eso fue que lo sacamos un poco tarde, todo a raíz de la deuda y la devaluación.³⁴⁰

341



De esta manera el año de 1995 quedó marcado como aquel en que se consolidaron dos grandes producciones discográficas de jazz en el estado; producciones que marcaron un antes y un después en cuanto a las generaciones creadoras de jazz en Michoacán con reflectores a nivel nacional.

³⁴⁰ Alzate, Juan, en charla con el autor, octubre del 2018.

³⁴¹ Portada del cd de "Parceiro". 1995. La portada del disco es una obra plástica de la autoría del Arq. Guillermo Castellanos

Para cerrar el año del 95, retomaré los eventos más sobresalientes de jazz en la capital michoacana. Mientras que en la Ciudad de México se celebraban los 50 años de carrera artística en el jazz de Tino Contreras³⁴², en Morelia se presenta por parte del Festival Internacional de Música, un concierto de jazz a cargo del cuarteto de Eugenio Toussaint, conformado por Eugenio en el piano, su hermano Fernando Toussaint en la batería, Roberto Aymes en el bajo y Diego Maroto en el sax tenor; la presentación fue en el Teatro Ocampo, en donde mucha gente se quedó sin acceso debido a la gran afluencia del público moreliano.³⁴³ Finalmente en octubre del mismo año, se lleva a cabo el “Segundo Encuentro Trinacional de Arte” (México, Estados Unidos y Canadá), en donde se presenta un grupo estadounidense llamado “The Jazzabels”, ofreciendo un programa exclusivo de un dueto de guitarra y acordeón presentado en el mismo Teatro Ocampo.³⁴⁴

Los años previos a la consolidación del primer “Jazztival”

Después de aquellos discos grabados en 1995 en los subsecuentes cinco años, se denota una gran emancipación jazzística por parte del baterista Efrén Capiz y el saxofonista Juan Alzate. Desde el 95 que viene por primera vez a Morelia Arturo Chamorro y su grupo Parceiro, se suman a la agrupación Efrén y Juan, primeramente, como músicos invitados, después como integrantes en forma de “Parceiro”. Uno de los lugares más recurrentes en donde se presentaban en Morelia, era “El León de Mecenas”, una peña artística y cultural ubicada en la calle Abasolo del centro histórico de la ciudad;³⁴⁵ en donde años más tarde realizaron un pequeño festival de jazz con la participación de algunas agrupaciones de la ciudad, como el Cuarteto de Juan Alzate, Parceiro y el Ensamble de Jazz del Conservatorio de las Rosas en el año de 1997, todo de manera particular sin ninguna instancia gubernamental de por medio.³⁴⁶

Formando parte de “Parceiro”, Juan y Efrén realizaron varias presentaciones fuera de la ciudad. En Zamora asisten a un concierto en el salón de usos múltiples del DIF de la ciudad, presentándose en la temporada de primavera de la Escuela Municipal de Música (Centro

³⁴² Nota periodística, 1995. La Voz de Michoacán, 25 de mayo, p.8-B.

³⁴³ Nota periodística, 1995. La Voz de Michoacán, 26 de junio, p.9-B.

³⁴⁴ Nota periodística, 1995. La Voz de Michoacán, 29 de septiembre, p.9-B.

³⁴⁵ Programa cultural de “El León de Mecenas”. 17 de noviembre de 1995.

³⁴⁶ Programa cultural de “El León de Mecenas”. noviembre de 1997.

Zamorano de Estudios Musicales). De igual manera, se presentan en Xalapa en el Festival Afrocaribeño de Veracruz, uno de los festivales más importantes de la época en donde la presentación de Parceiro fue de las más aplaudidas por el público presente.³⁴⁷



Parceiro en Xalapa, Veracruz. Juan Alzate y Efrén Capiz presentes. 1995³⁴⁸

Además de pertenecer a Parceiro, Efrén y Juan siguen sus proyectos musicales alternos a lo que realizaban con el grupo de etnofusión. En la ciudad de Morelia se seguían presentando en “La Librería”, en el “León de Mecenas”, en el restaurante “Las Trojes”, en el “San Miguelito” y en todo lugar en donde se les permitiera tocar.³⁴⁹

Los conciertos de “Jazz de Año Nuevo”, se siguieron llevando a cabo año con año. A partir de 1996 «el Festival Internacional de Música, decide agregar más conciertos de jazz en su programación musical anual»³⁵⁰, esto debido a que se dieron cuenta de que los conciertos de música de jazz eran de los que más se abarrotaban y en donde la gente sin problema alguno

³⁴⁷ Programa del 3er Festival Afrocaribeño de Veracruz. 1996.

³⁴⁸ Acervo personal de la Dra. Ma. Guadalupe Rivera Acosta. [*Parceiro en Xalapa, Veracruz. Juan Alzate y Efrén Capiz presentes*]. 1995..

³⁴⁹ Programas culturales de los Restaurantes-Bares citados. 1996.

³⁵⁰ Nota periodística, 1996. La Voz de Michoacán, 15 de julio, p.11-B.

se animaba y compraba sus boletos. Ahora no sólo había concierto de jazz a inicio y mediados de año, se sumarían los conciertos de jazz de invierno y de otoño, abarcando de esta manera todas las estaciones del año acompañadas por un concierto de jazz.

De las cosas más importantes y sobresalientes de estos años venideros, fue la creación de los talleres de jazz; el primero realizado en 1996 y el segundo en 1999. Ambos talleres fueron organizados por Juan Alzate, aunque en el primero contó con el apoyo de Pablo Pérez y Efrén Capiz. La finalidad de estos talleres era la de enseñar «los conceptos básicos para la comprensión de las herramientas empleadas en el jazz y su improvisación (escalas, acordes, cifrados, formas musicales, signos, partituras, etc.) [...] además de la realización de jam sessions por parte de los estudiantes al finalizar el curso-taller»³⁵¹. «El primer taller nace como fruto de la beca que obtuvo Alzate en el 95 para viajar a Estados Unidos, en donde realizó estudios específicos sobre la didáctica del jazz».³⁵²

Dichos talleres fueron llevados a cabo bajo la “promoción” del mismo Festival Internacional de Música de Morelia, aunque en realidad todo el asunto se llevó de manera independiente por el saxofonista. El FIMM volvió a convertirse en la única opción para que los morelianos pudieran escuchar jazz fuera de los bares nocturnos del centro de la ciudad. Sin embargo, ahora los conciertos comenzaban a tornarse distintos a los acontecidos en años anteriores, debido a que Alzate se involucra de manera indirecta aconsejando a los encargados de la organización de los conciertos de jazz, para lograr traer a varios jazzistas reconocidos a nivel nacional e internacional, fungiendo como una especie de vínculo jazzístico entre el Festival y los músicos.³⁵³

De estas conexiones se puede destacar el arribo a tierras morelianas del trío de jazz del cubano Ignacio Berroa, quien llegaría a grabar con artistas de fama internacional como el trompetista Dizzy Gillespie; viene de nueva cuenta al venezolano Miguel Ángel Morillo y Antonio Gandía; de igual manera se contó con la participación de Antonio Sánchez y Diego Maroto, y por supuesto hizo acto de presencia quien fuera el fundador de aquella banda de jazz de la década de los 80’s, “Scat”, el pianista Miguel Villicaña. Los músicos mencionados

³⁵¹ Nota periodística, 1996. La Voz de Michoacán, 30 de mayo, p.11-B.

³⁵² Nota periodística, 1996. La Voz de Michoacán, 30 de mayo, p.11-B.

³⁵³ Alzate, Juan, en charla con el autor, octubre del 2018.

estuvieron presentes en las ediciones del Festival Internacional de Música de Morelia en el periodo comprendido de 1996 al año 2002.³⁵⁴

En 1997 la difusión cultural de la UMSNH organiza un pequeño festival que llevaba por nombre “¡Viva el Jazz!”, en el cual participó el Cuarteto de Jazz Tritonia de Geraldine Célerier, el Trío de Miguel Villicaña y una banda de Guanajuato llamada “Blue Forest”.³⁵⁵ El festival estuvo auspiciado por la Universidad Michoacana, misma que llevaba bastante tiempo sin organizar y patrocinar un evento de esa índole.³⁵⁶

El 98 llegó con una la presentación del “Orbis Tertius” de la Universidad Veracruzana por parte del “Tradicional Concierto de Jazz en Enero”, sin embargo, ahora el concierto estuvo auspiciado por el Instituto Michoacano de Cultura, Los Amigos de la Música, El Conservatorio de las Rosas y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.³⁵⁷

En el año de 1999 lo más relevante en la escena jazzística, fue el ya mencionado “Taller de Jazz” organizado por Juan Alzate. Este taller estuvo dividido en varias sesiones, en donde se llevaron a cabo diversas conferencias en torno al jazz, por grandes exponentes y escritores del género: «Gaspar Aguilera realizó la conferencia titulada “Jazz y Literatura”, Josefina Cendejas presentó su trabajo “Jazz e Ideología”, Mark Levine “Jazz y Educación”, Arturo Chamorro con su charla “Jazz y Tercera Raíz”, Geraldine Célerier presentó el “Banco de Información” que recopila fotografías y grabaciones antiguas de jazz, y por último se presentó la conferencia de Alain Derbez titulada “El Jazz en México”»³⁵⁸. El taller estuvo financiado por una beca obtenida por el mismo Alzate, que por medio del Fideicomiso para la Cultura México-USA, cuyo patrocinio estaba a cargo del Fondo para la Cultura y las Artes y las fundaciones Rockefeller y Cultura Bancomer, pudieron llevar a cabo este taller de jazz, en donde todos los eventos fueron realizados en el Conservatorio de las Rosas, salvo la clausura que fue en el Teatro Ocampo.

³⁵⁴ Programas del Festival Internacional de Música de Morelia. 1996-2000.

³⁵⁵ Nota periodística, 1997. La Voz de Michoacán, 17 de junio, p.5-B.

³⁵⁶ Nota periodística, 1997. La Voz de Michoacán, 17 de junio, p.5-B.

³⁵⁷ Nota periodística, 1998. La Voz de Michoacán, 7 de enero, p.10-B.

³⁵⁸ Nota periodística, 1999. La Voz de Michoacán, 4 de febrero, p.8-B.

Otro acontecimiento importante del 99 fue la presentación del segundo disco de Juan Alzate titulado “Bajo el Signo del Jazz”, un disco a dúo con el pianista estadounidense de talla internacional Mark Levine. «El disco como objeto cultural fue coproducido con una beca del FONCA y la participación de la firma Quindecin, tuvo un tiraje de mil ejemplares editados en formato de disco compacto»³⁵⁹. En entrevista con Demetrio Olivo, Juan Alzate mencionó lo siguiente respecto al disco:

El primer deslinde tiene que ver con las diferencias entre el álbum *El eco en la piel* (1994) y *Bajo el signo del jazz*. Alzate dice:

-Hay distancias entre ambos productos. En principio, *El eco en la piel* contiene obras técnicamente muy ambiciosas, de un alto grado de dificultad en su interpretación y, en ese mismo sentido, quizá muy “densas”. Como era nuestro primer disco, la idea consistía en dar nuestro mayor esfuerzo y ofrecer lo mejor de lo mejor. Digamos que “aventar toda la carne al asador”. Por otro lado, la intención de aquel álbum fue la de dar a conocer el trabajo de cada uno de los participantes: Morillo, Capiz... y por eso es un disco muy íntimo, en el que cada uno de nosotros dio a conocer sus propuestas, las líneas de creación musical en la que estábamos metidos y en muchas de las cuales aún seguimos. En cambio, *Bajo el signo del jazz* tiene otras intenciones: ya no se trata de dar a conocer nuestra producción, sino de compartir con el público nuestra versión sobre temas que nos son entrañables. El ochenta por ciento de ellos ha sido compuesto por autores de amplio reconocimiento, pero no todos esos temas son populares y de allí nuestra idea de difundirlos y de hacerlo de un modo correcto, es decir, no haciendo un simple “cover”, sino dando nuestra propia interpretación.

Alzate puntualiza

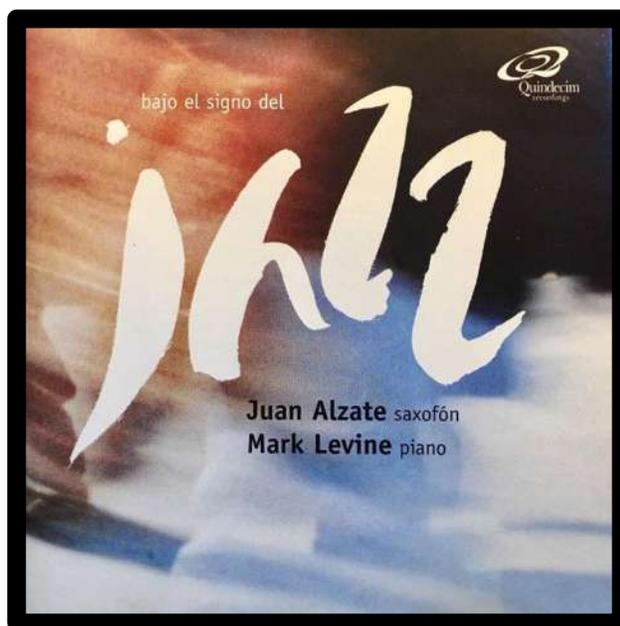
-Por otra parte, la misma dinámica de trabajo ha sido distinta en los dos álbumes. En *El eco en la piel* se trataba de un trabajo de equipo entre cuatro músicos. En *Bajo el signo del jazz* se trata de una relación entre el sax y el piano, entre Levin y yo; esa es una condición propicia para alcanzar una enorme cuota de libertad, para tocar tal

³⁵⁹Demetrio Olivo, “Juan Alzate. El jazzista michoacano presentó su segundo álbum”, *La Voz de Michoacán*, julio 1999.

como se siente la música. Desde este punto de vista, Bajo el signo del jazz es un álbum mucho más profundo y mucho más expresivo.

Acerca de la producción del mismo, el compositor moreliano de 33 años de edad señala:

³⁶⁰-El disco fue resultado de un proyecto de beca por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en el rubro de apoyo a creadores con trayectoria. Hubo una coinversión con la firma Quindécim, que puso la grabación y, en general, todo lo técnico, a través de Javier Villalpando. Pero acerca del tema de los fondos para producir, la experiencia que tuve previamente con la beca estatal Foescam, en 1994, para El eco en la piel, fue indispensable. Ya ves que en aquella ocasión el dinero no alcanzó para concluir el proyecto y hubo muchos quebraderos de cabeza para sacar adelante el álbum... Ahora, lo primero que hice cuando recibí el dinero del Fonca fue convertirlo a dólares, que es la divisa con la que se cotiza todo o que tenga que ver con la producción discográfica. Gracias a esa previsión, la devaluación de principios de este año no afectó al proyecto en lo más mínimo y todo el proceso, en general, fluyó con eficiencia.³⁶¹



³⁶⁰ Caratula cd. Bajo el Signo del Jazz. 1999. Juan Alzate y Mark Levine.

³⁶¹ Demetrio Olivo, "Juan Alzate. El jazzista michoacano presentó su segundo álbum", La Voz de Michoacán, julio 1999

El disco se presentó a finales del mes de junio, el lugar de presentación fue el mismo en que se llevó a cabo la grabación, El Conservatorio de las Rosas. En dicha presentación no pudo asistir el pianista Mark Levin, sin embargo, el concierto ofrecido estuvo a cargo de Francisco López en el piano, Luis Gonzáles en el bajo, Fernando Mendoza en la batería y Juan Alzate en el sax. Los comentarios de la noche estuvieron a cargo del quien fuera director del Conservatorio en esos momentos, Luis Jaime Cortés, y del poeta Gaspar Aguilera, quien envió un texto al que dio lectura Nektli Rojas.

Iniciaba el año 2000 y con el ello el resurgimiento en su máximo esplendor del Cuarteto de Jazz de la UMSNH, que durante todo el año tuvo varias presentaciones en diversos sitios de la ciudad, por ejemplo se presentan en varias ocasiones en el “Teatro Rubén romero” en donde formaron parte del programa Jueves Artísticos-Culturales de la Universidad;³⁶² de igual manera se presentaron en el Museo Casa Sitio de Morelos, por parte del programa “Morelos y la universidad Michoacana”, en donde fungieron como colaboradores en diversos eventos del IMC en colaboración con la UMSNH presentándose en muchas ocasiones en la Casa de la Cultura.

El Festival Internacional de Música de Morelia seguía realizando conciertos de jazz dentro de su programación musical; en ese año se presentaría Mili Bermejo y su sexteto,³⁶³ mientras que los jazzistas morelianos nuevamente eran excluidos de este tipo de eventos. Sin embargo, a pesar de ello, algunos jazzistas continuaron con la lucha interminable para mantener vivo el jazz en la ciudad. Juan Alzate sería uno de ellos; quien en el mismo año se presentaría como saxofonista exclusivo de la OSIDEM en un concierto realizado dentro de un templo de la ciudad: “Una noche de saxofón en el templo de Fátima”, algo un tanto inusual el escuchar un “Cuerno del Diablo” (como lo llamaba la iglesia cien años atrás) dentro de un sitio religioso³⁶⁴; un par de días después, el saxofonista se presentaría en un concierto audiovisual de jazz en el de Planetario de Morelia, dentro de un proyecto creado para promover y difundir la cultura y el arte de la ciudad.³⁶⁵

³⁶² Nota periodística, 2000. La Voz de Michoacán, 27 de marzo, p.8-C.

³⁶³ Nota periodística, 2000. La Voz de Michoacán, 22 de junio, p.4-C.

³⁶⁴ Nota periodística, 2000. La Voz de Michoacán, 20 de julio, p.3-C.

³⁶⁵ Nota periodística, 2000. La Voz de Michoacán, 24 de julio, p.4-C.

El jazz comenzaba a cobrar nuevamente aquel auge que caracterizó la década de los 80's. El 21 de enero del 2001, la prensa daba la noticia del próximo proyecto musical de Juan Alzate: «Autorretratos. Una producción de 100 discos compactos en 10 temas originales del autor, abarcando sobre todo el jazz en solos, dúos, tríos y cuartetos.»³⁶⁶ La presentación del disco se llevó a cabo algunos meses después. En noviembre del mismo año, en una nota periodística de La Voz de Michoacán, se leía lo siguiente respecto a la presentación del disco:

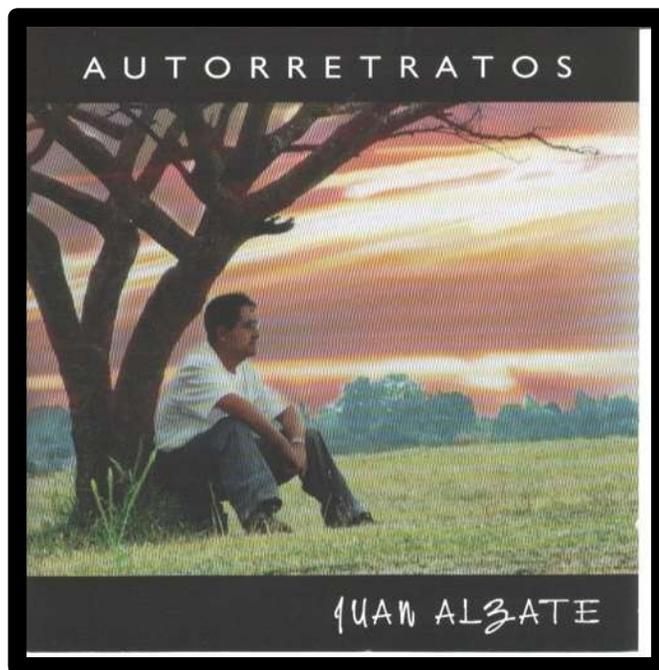
El músico Juan Alzate, uno de los principales promotores del jazz en la entidad, presentará su tercera producción discográfica titulada *Autorretratos*, resultado de una inquietud por compartir su quehacer artístico con su público y amigos. *Autorretratos* sale a la luz gracias a la Beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Michoacán en su edición 2001 y al soporte personal brindado por el Secretario de Gobierno Juan Benito Coquet, Alfredo Anaya Gudiño y Cristóbal Arias.

El disco reúne composiciones originales de Alzate e improvisaciones colectivas que giran en torno a la definición del autor como persona y artista. Narra aspectos de su vida: historias del pasado, el momento que vive y su futuro deseado e imaginado, de ahí el título del material.

367

³⁶⁶ Nota periodística, 2001. La Voz de Michoacán, 21 de enero, p.3-C.

³⁶⁷ Acervo de Efrén Capiz. Portada de cd *Autorretratos*. Juan Alzate. 2001.



Los músicos que tejieron el acompañamiento de Alzate son. la cantante de jazz Géraldine Célerier del grupo Tritonía; Efrén Capiz, baterista moreliano; David Villanueva al piano, y casi todos los integrantes de la Banda Elástica: Zózimo Hernández, bajista; José Navarro, percusiones; Luis Miguel Costero, en la tabla hindú, y Guillermo Portillo, flautista contemporáneo. La grabación, a cargo de Juan Carlos Ertze, fue realizada durante los meses de marzo y abril en la Sala Niños Cantores del Conservatorio de las Rosas, y en Discos Tiradero, en la Ciudad de México. La parte visual del disco fue diseñada por Ángeles Arévalo, en la que se muestran fotografías tomadas sobre las Yácatas de Tzintzuntzan y en aquellos sitios de Morelia cuyas imágenes se adhieren a la historia personal del reconocido jazzista.

El disco será distribuido también a nivel internacional por la casa productora Luna Negra. Este material forma parte de las más novedosas propuestas que el jazz mexicano actual ha lanzado al mercado. La presentación será el próximo domingo 25 de noviembre en punto de las 19:00 horas en el Teatro Ocampo de la ciudad de Morelia, con entrada gratuita.³⁶⁸

En el mismo mes, se presentó de igual manera, la primera grabación del Cuarteto de Jazz de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

En el año de 2001 grabaron su primer C.D. bajo el auspicio de la UMSNH siendo rector el C. Lic. Marco Antonio Aguilar Cortés y como Sria, de Difusión Cultural y

³⁶⁸ Nota periodística, 2001. La Voz de Michoacán, 14 de noviembre, p.3-C.

Extensión universitaria la Dra. Silvia Figueroa Zamudio. Gracias a la aceptación por la comunidad estudiantil, maestros y público en general el disco fue agotado en breve tiempo, razón por la cual en el siguiente año se hizo una segunda edición de este material.³⁶⁹

El disco fue presentado el 8 de noviembre en el Centro Cultural Universitario (CCU) en donde ofrecieron un concierto con todos los temas de la grabación. Los integrantes del Cuarteto encargados de que este proyecto musical fuera posible después de tantos años de la existencia del Cuarteto fueron: Antonio Ugalde Ruiz en el piano, Serafín Flores en la batería, Carlos Cuín Herrera en el bajo y José Guadalupe Herrera como director y saxofonista de la agrupación.

370



Los 12 temas incluidos en la grabación fueron en su mayoría estándares de jazz y algunos otros arreglos de canciones mexicanas; las piezas del disco son las siguientes: “San Louis Blue” de W.C Handy, “Que Bonita es mi Tierra” de Rubén Fuentes, “Adaggio de Aranjuez “ de Joaquín Rodrigo, “Madre Amable” de M.B. Jiménez, “Nocturno de Harlem”

³⁶⁹ Currículum vitae del Cuarteto de Jazz de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, otorgado directamente por el director actual de la agrupación, Carlos Cuín Herrera.

³⁷⁰ Portada del cd del Cuarteto de Jazz de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. 2001.

de Louis Armstrong, “Sólo Tengo Ojos Para Ti” de Warren Duvin, “El Elefante” que sería la única composición original de la grabación a cargo de Pepe Herrera, “Josefinita” de Uriel Bravo y Juan Méndez, “Madrid” de Agustín Lara, “Estrellita” de M. Ponce, “Que Alta Esta la Luna” de Lewis Hamilton y “Rondo a la Turka” de Dave Brubeck.³⁷¹

El apoyo por parte de la Secretaría de Difusión Cultural y Extensión universitaria, se vio reflejado en la consolidación del primer disco del Cuarteto de Jazz de la universidad; además de que en el año siguiente, se siguieron llevando a cabo los “Jueves Artístico-Culturales” auspiciados por la misma Secretaría de Difusión, en donde promovieron varios conciertos de jazz en el CCU por parte del Cuarteto dirigido por Pepe Herrera y el Cuarteto de Juan Alzate.³⁷² De igual manera la Secretaría financió un libro de Antonio Malacara titulado “De la Libertad en Pequeñas Dosis. Notas del Jazz Nacional”, el cual se presentaría dentro del II Encuentro Internacional de Arte y Cultura realizado en el mismo CCU.³⁷³

Además de los eventos anteriormente mencionados, a mediados y finales del año 2002 se llevan a cabo dos acontecimientos importantes para el acontecer jazzístico de la ciudad. Por parte del financiamiento compartido entre la UMSNH, Conaculta y el Fondo Regional Para la Cultura y las Artes Centro Occidente, se llevaron a cabo una serie de conciertos de jazz con agrupaciones locales y foráneas que se dieron cita en el CCU del 1 al 4 de julio a las 20:00 hrs. El primer concierto estuvo a cargo del grupo “Celloquium” dirigido por Jorge Mendoza; la segunda presentación fue la del “Cuarteto de Jazz de la UMSNH”, dirigido por José Herrera; el día miércoles se realiza el tercer concierto por “Bluhépecha” de Efrén Capiz y por último se presenta el grupo “Astillero”.³⁷⁴

En esta programación resalta el nombre de una agrupación que llevaba años gestándose y que fue hasta el 2002 que logra dar a la luz como una nueva vertiente musical en el estado, se trata de “Bluhépecha” de Efrén Capiz. En la nota de lo sucedido en su primera presentación, se rescata el siguiente texto de Ernesto M. Vargas:

³⁷¹ Programa de la presentación del disco. 8 de noviembre del 2001.

³⁷² Nota periodística, 2002. La Voz de Michoacán, 24 de enero, p.3-C.

³⁷³ Nota periodística, 2002. La Voz de Michoacán, 28 de octubre, p.3-C.

³⁷⁴ Nota periodística, 2002. La Voz de Michoacán, 28 de junio, p.5-C.

La búsqueda de un sonido mexicano es lo que persigue Blurépecha, el cuarteto de jazz integrado por Iván Lara (bajo eléctrico), Luis Guzmán (guitarra), Juan Alzate (saxofón) y Efrén Capiz (batería), que este miércoles, como parte del programa de conciertos organizados por la Secretaría de Difusión Cultural de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), realiza su primera presentación. De reciente formación, este grupo tiene por objetivo explorar la riqueza de la música tradicional del estado y el país avocándose a la génesis de una identidad, la identidad del jazz mexicano.

Muestra de lo anterior es su nombre, que surge a partir de la conjunción de dos palabras: “blues” y “purépecha”, mismas que también justifican su objetivo dentro del panorama artístico musical. De acuerdo con el director y baterista del cuarteto, Efrén Capiz, estas dos palabras resuelven de manera óptica la fusión de géneros diferentes, una fusión que privilegia el respeto por los sonidos de ambos y que tiende al enriquecimiento mutuo.

La idea, dijo, es llenar el vacío existente en el jazz mexicano, un jazz en busca de una identidad que bien puede radicar en nuestras propias raíces, musicales, aun cuando estas han sido ya exploradas por algunos músicos importantes. Blurhépecha pretende el replanteamiento de piezas ya conocidas del estado y el país, como algunos sones abajeños, caletanos y otros de mariachi. El mismo Capiz, junto con Juan Alzate habían emprendido ya desde 1995 esta aventura a través de dos piezas (Male Severiana, Lindo Michoacán) que quedaron grabadas en el material fonográfico titulado Eco en la piel y en las que se evidencía la mezcla del folklore michoacano con el género acuñado en norteamérica a finales del siglo XIX, el blues.

[...] Capiz manifestó que el acercamiento del jazz con la música tradicional michoacana y mexicana es también una forma de universalizarla y de concebir ese sonido nacional, “un poco aventurado”, que ha caracterizado a los grandes autores.

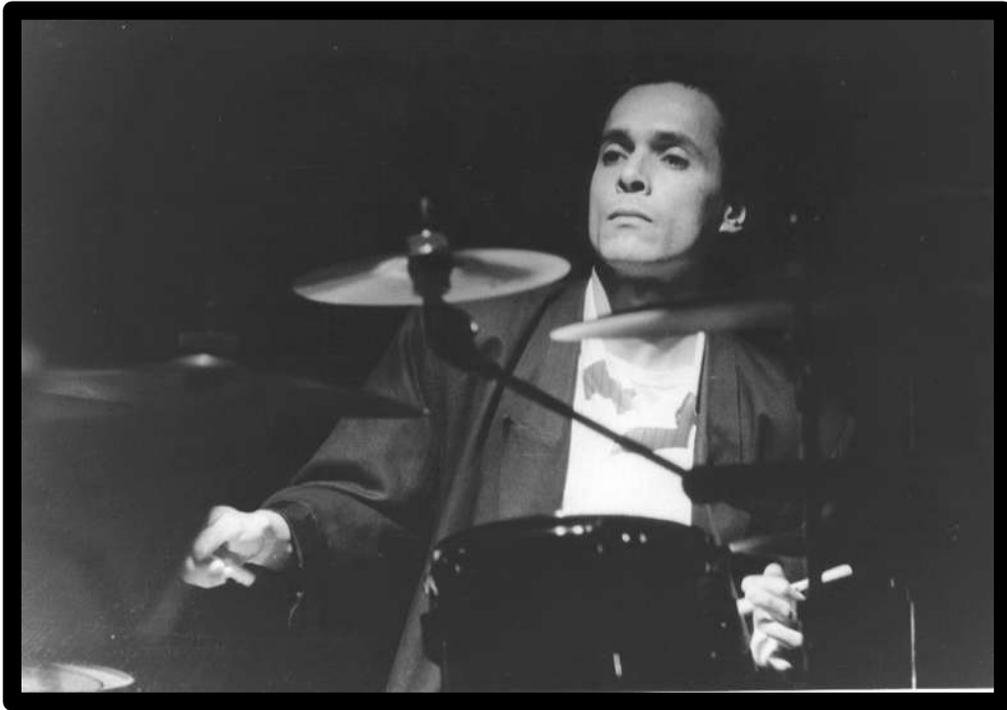
Hay que proyectar la imagen de México y Michoacán y esta es una forma “Yo quiero sonar a Michoacán”.³⁷⁵

Además de los músicos que agruparon Blurhépecha en esa ocasión, se presentó como invitada especial Verónica Ituarte, aquella cantante que acompañó por un largo periodo al pianista Juan José Calatayud. La idea de Blurhépecha era algo que Efrén llevaba mucho tiempo trabajando.

Desde principios de los 90’s cuando tocaba con los “Downbeats” en San Miguel de Allende, le surgió la idea de realizar una agrupación con estas características, sin embargo, la idea no surgió de la nada, un piquetazo en el ego étnico fue el culpable de todo el asunto: «cuando tocaba con los Downbeats (dice Efrén Capiz), por lo regular tocábamos puros estándares de jazz. Hacíamos homenajes de Sinatra, de Miles Davis, de Louis Armstrong, de todos los considerados íconos del jazz norteamericano. Entonces en una de esas presentaciones un cuate que andaba por aquellos rumbos y que me conocía bien se me acercó y me dijo: ¡voy a creer, tu papá allá partiéndose la cara por los campesinos y tú haciéndole homenaje a los Yankees! No te imaginas el coraje que me hizo pasar ese cuate, me dio justo en el ego. Así es que a partir de ese momento comenzó la idea de fusionar mis raíces, que he de decir que desde niño me llamó la atención el rollo purépecha, y el jazz, las dos cosas que más me gustaban fusionadas entre sí». ³⁷⁶

³⁷⁵ Ernesto M. Vargas, “Blurhépecha, Cuarteto de Jazz. La búsqueda de un sonido mexicano”, La Voz de Michoacán, junio 2002.

³⁷⁶ Capiz, Efrén, en charla con el autor, agosto del 2018.



Efrén Capiz. 1994.³⁷⁷

Para cerrar el año del 2002, «como parte de las actividades del XIV Festival Internacional de Música de Morelia Miguel Bernal Jiménez, tuvo lugar un concierto de jazz en el Teatro Morelos a cargo de Juan José Calatayud [...] Acompañados por sus respectivos grupos, Juan Alzate y Juan José Calatayud fueron los encargados de subir la temperatura de la gélida noche otoñal moreliana, a través de los cadenciosos ritmos que interpretaron por espacio de casi dos horas».³⁷⁸ El concierto estuvo dividido en dos partes, la primera estuvo a cargo del saxofonista Juan Alzate, mientras que la segunda parte estuvo encabezada por el pianista veracruzano quien se hizo acompañar por Manuel Ríos en el bajo y Alejandro López en la batería. El concierto fue todo un éxito, la gente aplaudió la presentación de estos dos excelentes intérpretes del jazz en México que enaltecían una vez más el afamado Festival de Música.

³⁷⁷ Acervo de Efrén Capiz. Fotografía tomada en la Mueca. 1994.

³⁷⁸ Rubén A. González Macías, “Improvisación en el Festival de Música”, La Voz de Michoacán, noviembre 2002.



Juan Alzate y Juan José Calatayud en el FIMM. 2002.³⁷⁹

El panorama realizado de los últimos ocho años de historia jazzística de la ciudad y el estado de Michoacán en general, han servido para determinar el crecimiento profesional que se tuvo a raíz de aquella grabación de Juan Alzate y Arturo Chamorro en 1995. La reaparición del Cuarteto de Jazz de la UMSNH y con ello el patrocinio de la Secretaría de Difusión Cultural de la misma Universidad, también fueron parte del auge que tuvo el jazz en Michoacán a partir del año mencionado.

Diversas grabaciones se llevaron a cabo en esos ocho años, diversos conciertos y presentaciones teóricas en torno al jazz llegaron con los talleres y los programas del Festival Internacional de Música, que poco a poco fueron inmiscuyendo a los jazzistas locales para participar en su logística y en los eventos de las estaciones del año acompañadas de jazz. Pareciera que la ciudad estaba preparada para consolidarse entre las ciudades importantes y generadoras de jazz en el país; la idea de realizar un evento que tuviese continuidad estaba a

³⁷⁹ Rubén A. González Macías, "Improvisación en el Festival de Música", La Voz de Michoacán, noviembre 2002.

punto de llegar bajo la batuta de Juan Alzate, él mismo que diez años atrás, había imaginado y luchado por que ese sueño utópico de la continuidad, se volviera realidad.

Arrancaba el año 2003 y Juan Alzate comenzaba a presentar señales de lo que se avecinaba. El 15 de febrero se presenta a una entrevista para el programa “Voz, Imagen de Michoacán”, programa televisivo del mismo periódico local “La Voz de Michoacán”³⁸⁰ en donde más que hablar del festival que tenía entre sus planes, habló respecto a su vida artística, su formación académicas y cosas por el estilo.

El 13 de marzo, Juan Alzate y su cuarteto ofrecieron una velada en memoria del pintor y muralista Alfredo Zalce dentro del Palacio Municipal. Dicha presentación fue considerada como el anticipo de un muy cercano Festival de Jazz organizado por el IMC. Bajo el título de “Homenaje y Preludio”, Rubén González escribió lo siguiente respecto al tema:

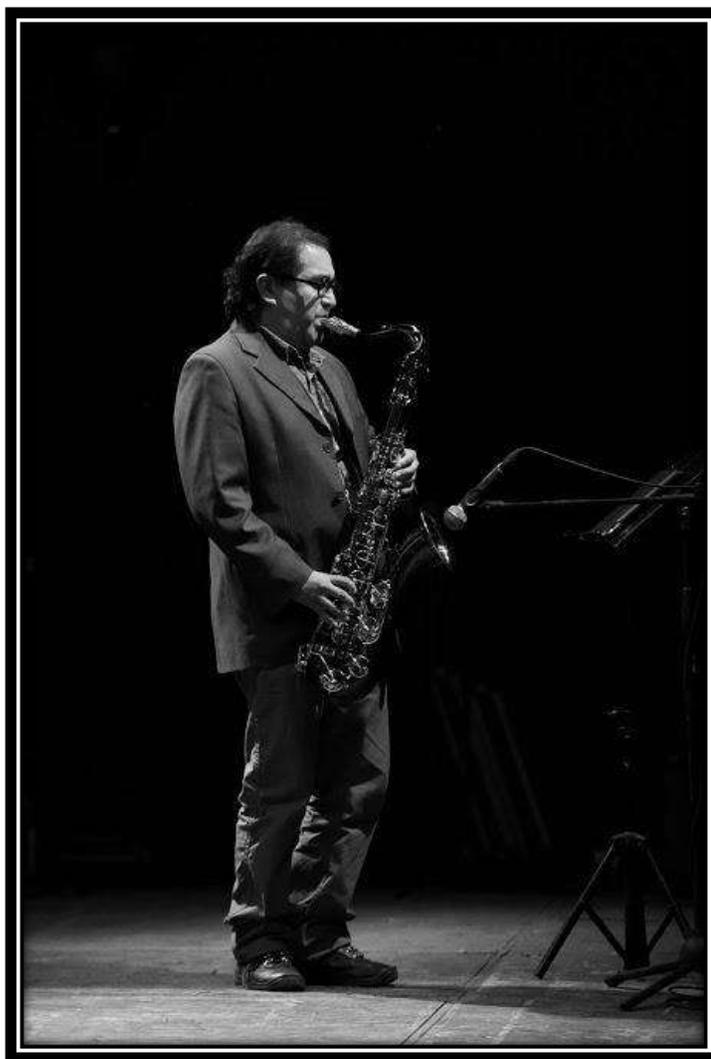
“El jazz es una música muy especial por su rítmica, por el espíritu del intérprete, pero sobre todo por el carácter de la improvisación”. Así define Juan Alzate al ritmo que recorre sus venas [...] a decir del maestro Juan Alzate, el panorama del jazz en el estado aún tiene mucho trabajo por delante; porque espacios y apoyos son reducidos. Asimismo, en las escuelas de música locales no se le considera dentro del programa académico.

“En todos los conservatorios tienen un departamento de jazz, menos aquí. A pesar de que los músicos actuales están más preocupados por acercarse a la gente con otro tipo de música, no necesariamente clásica o contemporánea”, señala.

Con la firme intención de revertir esta situación, del 25 al 29 de este mes se realiza un festival de jazz, organizado por el Instituto Michoacano de Cultura; en el que participarán artistas nacionales y extranjeros [...] las actividades contempladas son conciertos gratuitos en teatros y plazas públicas. Los músicos invitados también compartirán sus experiencias en conferencias y talleres.

³⁸⁰ Nota periodística, 2003. La Voz de Michoacán, 14 de febrero, p.2.

Juan Alzate. 2013³⁸¹



Como preámbulo al festival, la noche del miércoles el Palacio Municipal fue el escenario que acogió al maestro Alzate y compañía; quienes ofrecieron un concierto en homenaje al recientemente fallecido Alfredo Zalce (1908-2002). El programa consistió en una selección de piezas de Don Grolnick, Wayne Shorter, Ray Oviedo, Juan Alzate y Efrén Capiz. Encabezados por el melódico saxofón del maestro Alzate, Roberto Sánchez (guitarra), Iván Lara (bajo) y Efrén Capiz (batería) deleitaron al público que llenó el patio central del Ayuntamiento moreliano.³⁸²

Después del preludio llegaría la utopía que poco a poco comenzaba a tornarse en realidad. El Gobierno del Estado de Michoacán a través del Instituto Michoacano de Cultura presentaba:

³⁸¹ Acervo de Juan Alzate. Jazztival 2013.

³⁸² Rubén A. González Macías, “Homenaje y Preludio. Noche de Jazz en el Ayuntamiento”, La Voz de Michoacán, marzo 2003.

“Festival de Jazz de Michoacán 2003”

Con la presencia de ocho grupos procedentes del Distrito Federal, San Luis Potosí, Michoacán e Italia, el Instituto Michoacano de Cultura (IMC) realizó del 25 al 29 de marzo un festival de jazz en la ciudad. Aquella fue la primera vez en los 20 años de vida del IMC que el organismo auspició una actividad de esas dimensiones.



Programa de mano del “Primer Festival de Jazz de Michoacán”. 2003.³⁸³

El festival curiosamente dio inicio «bajo el signo de la muerte del veracruzano Juan José Calatayud (1939-2002)»³⁸⁴ mismo que compartiría escenario con Alzate apenas unos cuantos meses atrás. El festival abriría sus actividades en el Teatro Ocampo con la participación de “Toni Germani Trío”, de Roma, un ensamble de jazz que para ese momento era uno de los más representativos de Italia. En el segundo día de actividades se presentó el “Libro de Jazz” escrito por el músico e investigador hidrocálido Jorge Martínez Zapata, para posteriormente dar paso al acto musical, en donde hiciera acto de presencia el grupo “Decúbito”, un cuarteto creado en la ciudad de Sahuayo, Michoacán. Ambas presentaciones se llevaron a cabo dentro de las salas de la Casa de la Cultura.

³⁸³ Acervo de Efrén Capiz. Programa de mano del Festival de Jazz de Michoacán. 2003.

³⁸⁴ Demetrio Olivo, “Festival de Jazz 2003”, La Voz de Michoacán, marzo 2003.

En este segundo día de actividades, también se lleva a cabo una presentación del grupo “Blurépecha” de Efrén Capiz. Lo característico y especial de ese concierto, se debe a que fue la primera extensión del festival, puesto que el concierto fue realizado en el Centro Cultural de la Casona Pardo en Zamora, Michoacán; siendo este tipo de extensiones una de las prioridades de este festival para descentralizar el jazz de la capital michoacana y lograr expandirlo a más zonas del estado.

El jueves 27 de marzo, como tercera presentación del festival, se presenta el concierto del grupo “Blue Hour Band” en la Plaza Juárez del centro histórico de la ciudad. Una hora más tarde, y también fuera de los teatros de la ciudad, se presenta Geraldine Celerier y su grupo en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce (MACAZ), con un programa titulado “Árbol de sangre y viento”.

El cuarto día del festival estuvo dedicado exclusivamente a diversos conciertos llevados a cabo fuera de la ciudad. A las 19:30 hrs se presenta en el excolegio jesuita de la ciudad de Pátzcuaro, el grupo Bluerépecha de Efrén Capiz. A las 20:00 hrs se presentan en la Fábrica de San Pedro de Uruapan, Mario Patrón en la guitarra y Juan Alzate en el sax, una combinación en cuya sencillez se vio impresa la elegancia. Por último, el grupo “Swingteto”, un ensamble que nace de la colaboración entre jazzistas capitalinos y morelianos, hacen acto de presencia en la Plaza Central de Sahuayo Michoacán a las 20:00hrs.

El sábado 29 de marzo sería el final del primer Festival de Jazz en Michoacán, que lograría permanecer más de dos años consecutivos en activo. El final, paradójicamente dio inicio desde muy temprana hora del día; a las 11:00 hrs en el conservatorio de las Rosas se llevó a cabo una clase maestra de percusión y una de piano-jazz, para horas más tarde realizar el concierto de clausura en la Plaza Morelos de la ciudad de Morelia.

El concierto de clausura estuvo dividido en dos partes, la primera con el Cuarteto de Juan Alzate y la segunda con la presentación de la Banda Elástica de la Ciudad de México. La última nota periodística dedicada al Festival daba inicio de la siguiente manera:

Y al final, *free*

Y al llegar a su última noche, el festival de jazz 2003 terminó en clave de free. Sobre la plaza Morelos, de cara al héroe epónimo de nuestra ciudad, el cuarteto de Juan

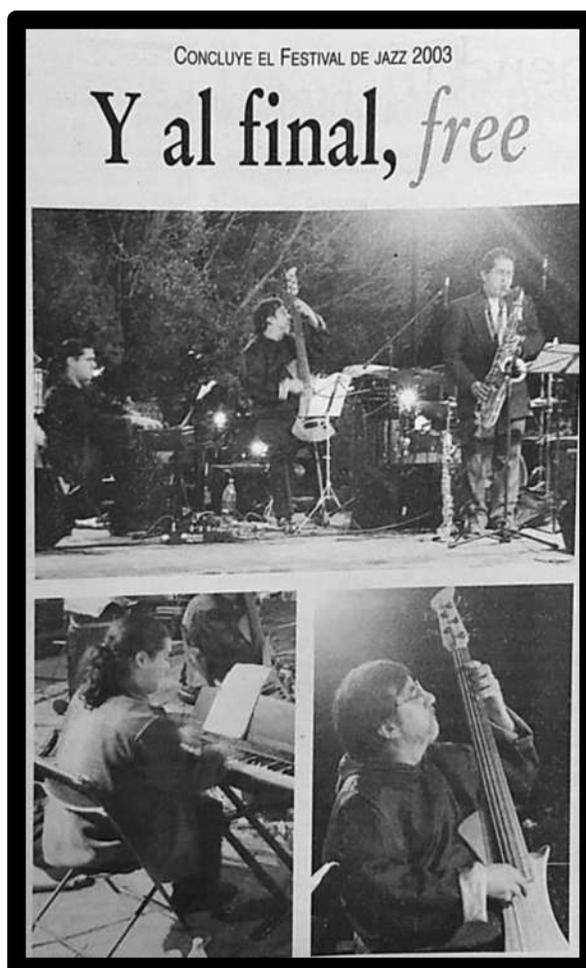
Alzate y el grupo La banda elástica... no las del celeberrísimo ex luthier Archer, en la Argentina de los años ochenta, sino la de los muy aplicados Guillermo Gonzáles, Sósimo Hernández, Rodolfo Nava, José Navarro, Guillermo Portillo, Rosino Serrano y Carlo Nicolau, en una formación de guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, percusiones y violín.

[...] La noche había comenzado tardíamente, hacía las 20:30 horas, con una primera intervención a cargo del Cuarteto de Juan Alzate, integrado para la velada por el defenío Mario Patrón al piano; Sósimo Hernández (de La Banda Elástica) al bajo; el jalisciense Giovanni Figueroa en la batería y el propio Alzate en el sax.

apertura de standards con un programa entrañable para los propios músicos: Blues continental, de Ernie Watts; Pee Wee, de Tony Williams; Repeato vonce, de Jerry Bergonzi (Juan Alzate acotaría: “mi profe en Boston”, y uno sólo atina a pensar que Bergonzi sigue nadamás, ahí humildemente, la escuela del grandioso Sonny Rollins). Al lado de lo anterior, el cuarteto interpreta composiciones del propio Juan Alzate incluidas en su más reciente álbum, Autorretratos.

[...] Entre los integrantes del Cuarteto de Alzate, Sósimo Hernández es integrante de la Banda Elástica desde 1987 y uno de los más reconocidos músicos de jazz en México. En la batería figura el tapatío Giovani Figueroa, quien ha colaborado durante un buen rato en la banda de Mario Patrón que a su vez está a cargo del piano. Juan Alzate, nacido en Morelia y definitivamente radicado aquí tras una estancia de cuatro años en Caracas (de 1989 a 1993), donde trabajó como maestro en la escuela de jazz Ars Nova, cuenta entre sus antecedentes con una estancia en el Berklee College, en Boston, una de las mecas del jazz continental, para depurar los códigos de su trabajo, así como estudios con Bergonzi.³⁸⁵

³⁸⁵ Demetrio Olivo, “Concluye el Festival de Jazz 2003. Y al final free”, La Voz de Michoacán, marzo 2003.



Con el afán de conocer de manera directa la necesidad de crear un Festival de Jazz como el acontecido en marzo del 2003, realicé una pequeña entrevista con el autor intelectual que hizo posible el primer Festival de Jazz capaz de durar más de dos ediciones consecutivas, Juan Alzate:

H.P- ¿La idea del Jazztival usted ya la tenía desde años atrás, o cómo es que surge?

J.A- Todo viene desde mi experiencia con festivales pasados. Aunque la idea como tal, o, mejor dicho, la consumación como tal, viene a raíz de que el Festival de Música me había pedido que organizara un Festival de Jazz.

³⁸⁶ Demetrio Olivo, “Concluye el Festival de Jazz...2003.

H.P- ¿Por qué les pidieron eso? ¿les ganaba en audiencia las presentaciones de jazz dentro del Festival Internacional de Música o qué pasaba?

J.A- No necesariamente, más bien se dieron cuenta de que los conciertos de jazz eran los únicos que se llenaban y que pagaba la gente sin bronca, entonces más o menos en ese concierto salían tablas a comparación de los otros conciertos; por ende, decidieron tratar de organizar un Festival Internacional de Jazz que financiara al clásico. Eso es un esquema que se ha hecho en muchos lugares.

H.P- Entonces, ¿el Festival de Jazz se hace porque lo pide el Festival Internacional de Música (FIM)?

J.A- No, ellos querían su festival aparte. Yo estaba como encargado de gestionar el asunto; podríamos decir que eche mano de ese puesto para conocer a fondo el cómo se realizaba un festival, entonces me di cuenta de que no era tan difícil hacerlo, no era tan caro y se podía obtener un beneficio tremendo.

H.P- ¿Quién lo apoya para echar a andar el proyecto?

J.A- En ese momento el que era gerente del Festival de Música, Vicente Tapia hijo, que siempre había tenido una visión muy buena sobre esas cosas. También me apoya su Papá, el señor Vicente Tapia, el encargado del dinero del Festival, al igual que Rogelio Macías, quien era el presidente del Festival Internacional de Música de Morelia. Entonces entre ellos me proponen hacer un Festival de Jazz por parte del FIM, sin embargo, poco tiempo después, tienen problemas de otra índole y se separan del Festival. Es ahí cuando entra el Conservatorio y se hace cargo de todo el asunto, posteriormente a través del mismo Conservatorio, es que los Bernal Jiménez toman las riendas administrativas del FIM. A partir de ese momento se rompió ese vínculo y ya no volví a programar jazz en el Festival. Yo obviamente me quedé con el gusanito de hacer el Festival, entonces ya cuando estaba de director del instituto Michoacano de Cultura Jaime Hernández, le propuse el proyecto y me dijo que no, que no había manera de hacerlo. Seguí insistiendo hasta que hubo la coyuntura que llega Lázaro Cárdenas; con él ya como gobernador estuvo Octavio Vázquez como director del IMC, a quien fui a presentarle el proyecto del Festival y le encantó la idea; desde ese momento dijo: ¡va!, de una vez, y empezamos a organizar el programa, a ver las fechas

y todo el rollo, y así fue como nació lo que hoy en día se conoce como Jazztival, a raíz de peticiones y siempre con un buen golpe de suerte. Primero empezó como Festival de Jazz de Michoacán 2003, y a partir del 2005 es que el nombre cambia al de “Jazztival”, gracias a la propuesta de Luis Jaime con la finalidad de que tuviese una identidad más pura, a partir de ese momento el nombre ha prevalecido y esperamos que así siga por muchos años más.³⁸⁷

El Festival de Jazz del año 2003 se convirtió en un parteaguas dentro de la historia del jazz michoacano. A partir de su creación, el jazz de manera directa o indirecta pasaría a formar parte de una especie de institucionalización musical, puesto que su continuidad se ha debido al “compromiso” de las instituciones gubernamentales de instancias municipales y estatales, además de la buena gestión realizada hasta el momento por el saxofonista Juan Alzate. El entrecomillado de “compromiso”, es debido a que no en todas las administraciones funciona de la misma manera, algunos apoyan, algunos no, sin embargo, el Jazztival se ha mantenido a flote de una u otra manera desde aquel añejo 2003.

Desde la creación de este Festival, hoy en día conocido como Jazztival, se tuvo dentro de los objetivos principales el sacar el jazz de las calles morelianas, llevarlo a los espacios en donde no se conocía o no se desarrollaba como expresión artística por falta de músicos interesados en el género. Hoy en día las extensiones del Jazztival han sido parte fundamental de que el desarrollo no dependa en su totalidad de lo que se hace en la capital michoacana; a raíz del primer Jazztival y de todas sus ediciones siguientes, ha existido un gran brote de jazzistas salidos de Uruapan, Zamora, Sahuayo, Pátzcuaro y muchas otras entidades en donde antes no sabían, ni conocían la existencia del género de jazz que se encontraba centralizado en las calles y bares de Morelia.

La historia del jazz en Michoacán ha sido muy similar a las historias del jazz en otros estados; historias en donde el desarrollo siempre se ve limitado por la mala difusión o por el excesivo auge de música comercial que se difunde hasta por los lugares más remotos del país. Sin embargo, la peculiaridad de la historia del jazz en Michoacán ha sido la resistencia de los jazzistas por mantener el género vivo, por aferrarse hasta la última nota para conseguir que Michoacán sea ya un referente jazzístico a nivel nacional.

³⁸⁷ Alzate, Juan, en charla con el autor, octubre del 2018.

Juan Alzate, Efrén Capiz, Carlos Cuín Herrera, Gerardo Cárdenas, Flavio Meneses, David Villanueva, Fernando Mendoza, David Vargas, Irepan Rojas y muchos jazzistas más, son la vena jazzística del estado que se encargaran de seguir escribiendo esta historia que al igual que el jazz, debe de seguir en constante cambio y movimiento.

Conclusiones

Concluir esta investigación es un tanto complicado, pues no creo que haya conclusión definitiva o final para la historia de un género musical que ha estado y que seguirá estando en constante movimiento. De cualquier manera, terminar con la nota correcta debería de ser lo más adecuado, limitando un poco la improvisación que el jazz me confiere, cerremos esta investigación de la manera más afinada posible.

Con este trabajo he querido realizar un aporte a esas líneas vacías que tiene la historiografía musical del estado. A pesar de la existencia de múltiples investigaciones sonoras en Michoacán, siguen existiendo demasiados temas por explorar, demasiados movimientos culturales que han tenido un gran impacto a nivel nacional e internacional. Por hablar de ello he de recordar el primer capítulo de este trabajo, aquel acercamiento a la Banda del 8° Regimiento de Caballería de Encarnación Payén, una banda que, si se analiza a fondo en los archivos históricos pertinentes, seguramente comprobaría la hipótesis de la importancia indirecta que tuvo la ciudad de Morelia en el surgimiento de este género musical.

Con ello se busca que los historiadores de la música en el estado conozcan y se animen a conocer la evolución y los nombres de aquellos músicos que se forjaron dentro de esta ciudad y que figuraron en el jazz nacional e internacional, como fue el caso de Leo Acosta y Richard Lemus, ambos surgidos de aquella Orquesta de Baile de Salvador Próspero. De la misma manera se pretende que la sociedad en general conozca del pasado de este género musical, para comprender y valorar el esfuerzo que se ha llevado a cabo en esta montaña rusa evolutiva del jazz en Michoacán; se pretende por decirlo de otra manera, recuperar la memoria histórica y usarla de herramienta de conocimiento para hacer elecciones musicales y poder distinguir de entre los diversos géneros, aquel que satisfaga gustos y afinidades de la sociedad.

Además de la recuperación de la memoria histórica, considero que la importancia de este trabajo es la apertura a nuevas preguntas de investigación; hay muchos temas por explorar, y no solamente sobre el jazz, sino sobre otros géneros musicales que fueron parte importante de la cultura moreliana, como por ejemplo una investigación sobre las orquestas de baile o las agrupaciones de cuerda, o simplemente sobre la llegada del rock'n roll y su impacto en la sociedad.

Retomando la conclusión de esta historia, puedo decir con certeza que la historia del jazz en Michoacán ha pasado por diversas etapas; digamos pues que no ha sido una historia lineal, sino una historia llena de curvas y baches. Lamentablemente las curvas de esta historia no han sido por cuestiones musicales, como si lo fue en los Estados Unidos, en dónde las curvas estuvieron presentes en la evolución misma del jazz, pasando del swing al be-bop y de este último al cool y free-jazz; en el caso michoacano, las curvas han prevalecido aun llenas de grandes baches por cuestiones institucionales, en donde la calidad del músico era lo de menos, lo que realmente importaba era que algún funcionario fuera amante de este género para poder darle el apoyo correspondiente.

En este caso podemos dividir la historia del jazz en Michoacán por etapas. La primera etapa consta de aquella agrupación “Jazzer’s Boy’s” a la que perteneció Guillermo Gil, mismo que de manera indirecta deja abierta la brecha de una nueva interpretación sobre la llegada del jazz a México por medio de los ferrocarriles. Dentro de esta misma etapa podemos adherir la llegada de Gil a la ciudad de Morelia, y el entrecruzamiento que tuvo con Salvador Próspero, con quién se reuniría y crearían las primeras orquestas de baile en donde interpretaron todo aquello que se encontraba de moda en aquellos años treinta. Comenzaban pues a jazzear las melodías, tal y como la hacía Benny Goodman en el país vecino.

La segunda etapa se puede aterrizar al surgimiento del primer cuarteto de jazz en la ciudad, el Cuarteto de Guillermo Gil, quien echa mano de un par de norteamericanos que habían llegado a la orquesta de Salvador, para empaparse del jazz que se tocaba en la metrópoli neoyorkina, además del respaldo que sentía por parte de sus exalumnos residentes en la ciudad de México, Leo Acosta y Richard Lemus. Para esos momentos el jazz se tocaba solamente de noche y en los bares del centro de la ciudad; además de que tenían un grupo alternativo por aquello de las cuestiones del “hueso”, tocar lo que sea para subsistir económicamente.

Es en los setentas cuando el jazz comienza a cobrar otra cara, los bares ya no son la única opción para escuchar esta música sincopada. Ahora los jazzistas se presentan en los teatros de la ciudad y el sector burocrático comienza a involucrarse de una u otra manera. Es decir, el jazz ya no es sólo exclusividad del sector cultural nocturno, ahora los jóvenes y familias enteras pueden acudir a algún concierto auspiciado por la Dirección de Promoción

Cultural del Estado o de la Universidad Michoacana, la cual se suma al quehacer jazzístico con el surgimiento del Cuarteto de Jazz de la UMSNH a finales de los setentas.

Una tercera etapa es la década de “oro” (por decirlo románticamente) para el jazz michoacano. La década de los ochentas fue de las más fructíferas para el desarrollo del jazz en el estado. Ahora no sólo los jazzistas locales se presentan en los mejores teatros de la ciudad, sino que ahora vienen a presentarse los mejores exponentes del jazz mexicano. Cosa que resultara a la larga nada beneficioso para los músicos locales. En esta década se llevan a cabo diversos festivales y se denota también el surgimiento nuevas bandas enfocadas en el jazz. Se funda el Instituto Michoacano de Cultura y de la mano del FONAPAS se llega a creer que todo se mantendrá en excelente estado de salud, pues el Quinteto de Jazz de la UMSNH aparecía con un gran festival engalanado con un jazzista de talla mundial, y parecía que la colaboración del IMC, FONAPAS y la UNMSH, lograrían meter a Morelia entre las ciudades de importancia jazzística en el país.

Sin embargo, no fue así, la década siguiente estuvo llena de ausencia musical en momentos, y llena de notas musicales en otros. Por eso el nombre del último capítulo de este trabajo: El sube y baja del jazz en Michoacán. Y es que no hay mejor manera de explicarlo que el de imaginar figurativamente el ánimo de los jazzistas posado en un juego de sube y baja. Llegaba el Festival Internacional de Música de Morelia, y los músicos locales eran olvidados.

La década de los noventas inició con la ausencia de las agrupaciones de jazz locales; no existía ya ni el Cuarteto ni el Quinteto de jazz de la UMSNH; Alzate y Capiz se encontraban exiliados lejos del desabasto musical de la capital michoacana. Todo parecía perdido, hasta que las esperanzas tomaron el control y les tocó mantenerse por encima del juego. Regresaron los exiliados y cual especie de revolución jazzera, comenzaron un nuevo movimiento jazzístico en la ciudad.

Llegaron las producciones musicales y con ello una época de estabilidad entre los músicos del género; se desempolvó la semilla que años atrás buscaban sembrar y se consolidó en lo que hoy en día conocemos como “Jazztival Michoacán”, una puerta giratoria que vuelve año tras año para inundar los espacios con el jazz de músicos locales, nacionales e internacionales, que se presentan en diversas partes del estado de Michoacán. La creación de

los jazztiales ha significado un parteaguas para la historia del jazz en el estado, siendo este el único en su especie que ha perdurado ya dieciséis ediciones consecutivas. Además de la idea que lleva como bandera de descentralizar el jazz de la capital moreliana con sus extensiones a lo largo de varios municipios en el estado.

Retomando las etapas que se desarrollan a través del capitulado de este trabajo, solamente puedo decir que la presente investigación ha cumplido con su objetivo al ser la primera en enfocarse en un género musical que no se había explorado hasta el momento. El trabajo realizado se manejó bajo el lineamiento de construcción de una historia cultural, pues se abarcan de manera directa e indirecta, los sectores culturales en donde se desarrolló este género musical, así como las instancias gubernamentales de cultura que hicieron posible el desarrollo del jazz en el estado y que hicieron posible la misma manera, la consolidación del primer Jazztival que sirvió de corte histórico para la investigación por lo mencionado en el párrafo anterior.

La metodología utilizada fue fundamental para la consolidación de este trabajo. Las fuentes hemerográficas al igual que las fuentes orales, ayudaron a entretrejer y a sustentar la historia que esta investigación presenta. La finalidad fue aportar una pequeña página más a la historiografía sonora del estado, sin embargo, a pesar de cumplir con el objetivo de este trabajo, he de decir con certeza que esto es apenas un punto de partida para futuras investigaciones que de aquí se pueden derivar. La propuesta está sobre la mesa, la historia del jazz en Michoacán es una historia que aún se encuentra en construcción. Habrá que complementar lo que aquí comencé a indagar, habrá que reestructurar la perspectiva de la historia sonora en el estado para darle mayor peso a eso que pareciera ser apenas una historia de ensambles de diversas fuentes de primera mano que pretenden describir datos y conexiones entre espacios musicales y una red de actores músicos que están en movimiento.

Fuentes

Bibliográficas

- Aharonián, Coriún, *Introducción a la Música*, Uruguay, Tacuabé, 2002.
- Amós Martínez, Jorge, *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la Música en Michoacán*, México, Morevallado, 2004.
- Aretz, I. *América latina en su música*, México, Unesco, Siglo XXI, 1977.
- Aymes, Roberto, *Panorama del Jazz en México durante el Siglo XX*, México, LUZAM. 2009.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Célérier Eguiluz, Géraldine, “Jazz mexicano: el encuentro con su historia”. En: *La música en México, Panorama del siglo XX*. México. Aurelio Tello coordinador. México. FCE. CONACULTA. 2010.
- Cook, Nicholas, *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, España, Siglo XXI, 2012.
- Delannoy, Luc, *¡Caliente! Una Historia del Jazz Latino*, México, FCE. 2001.
- Delannoy Luc, *Carambola, vidas en el jazz latino*, México, FCE, 2005.
- Derbez, Alain, *El Jazz en México, datos para esta Historia*, México. FCE. 2012.
- Derbez, Alain, *Pluma en mano. Entre blues y jazz*, México, Turner, 2018.
- Dufourcq, Norbert, *Breve historia de la música*, México, FCE, 2017.
- E. Berendt, Joachim, *El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*, México. FCE. 1986.
- Fabbri, Franco, *Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?* Turín, Universidad de Turín, 2006.
- Faulkner, Robert, *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*, Argentina, Siglo XXI, 2011.
- Gioia. Ted, *Historia del Jazz*, Madrid. FCE. 2002.

Heble, Ajay, *Caer en lo que no era. Jazz, disonancia y práctica crítica*, México, Universidad Veracruzana, 2000.

Helguera, Luis Ignacio, *La música contemporánea*, México, Tercer Milenio, 1997.

Hernández, José Luis, *Tingambato en el 120° aniversario de elevación a Municipio (1877-1997)*, Morelia, Jitanjáfora Ediciones Morelia, 1997.

Hobsbawm, Eric, *Gente Poco Corriente: Resistencia, Rebelión y Jazz*, España. Crítica. 1999.

Hormingos Ruíz, Jaime, *La sociología de la música. Teorías clásicas y punto de partida en la definición de la disciplina* España, BARATARIA, 2012.

Izquierdo Torres, Carlos, *Hotel: Vivencias en la Hotelería*, México, (S/E).

Jones, Leroi, *Black Music. Free jazz y conciencia negra 1959-1967*. Argentina, Caja Negra, 2016.

Jones, Leroi, *Los grandes del jazz*, México, Diana, 1966.

Laguna Correa, “*The mexican influence in XIX century New Orleans´musical scene: The Mexican Band in the 1884 World´s Cotton Exposition*” (Conferencia en The UIniversity of North Carolina at Chapel Hill).

Leymarie, Isabelle, *Jazz Latino*, España, Manon Troppo, 2005.

Leymarie, Isabelle, *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*, España, Ediciones B, 1997.

Luna Ruíz, Xilonen, *Culturas Musicales de México, vol. I*, México, Secretaría de Cultura, 2018.

Malacara Palacios, Antonio, *De la libertad en pequeñas dosis. Notas del jazz nacional*, México, UMSNH, 2002.

Malacara Palacios, Antonio, *Atlas del Jazz en México*, México, Taller de Creación Literaria & START/PRO, 2016.

Malacara Palacios, Antonio, *Catálogo casi razonable del jazz en México*, México, Angelito, 2005.

Malacara Palacios, Antonio, *Viaje al fondo del jazz. Coloquio- Memoria*, México, Start/Pro, 2008.

Malacara Palacios, Antonio, *Juan José Calatayud, Modelo para armar*, México, Satart/Pro, 2007.

Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, FCE, 2015.

Mayer Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad*, México, COLMEX, 1941.

Mercado Villalobos, Alejandro, *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación 1880-1911*, México. SECREA.UNAM. SECUM. 2009.

Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical en Morelia 1869-1911*, México, UMSNH, 2015.

Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la Música Popular en México*, México, CONACULTA, 1979.

Morgan, Robert P. *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1999.

Nisenson, Eric, *El nacimiento del Kind of Blue, obra maestra del jazz*, México, Universidad Veracruzana, 2015.

Orta, G, *Breve Historia de la música en México*, México, Porrúa, 1971.

Pasillas López, Omar, *“Incertidumbres y estrategias de subsistencia familiares. Un estudio sobre la experiencia del desempleo en dos regiones productivas: Salto de Tepuxtepec, Michoacán y Moroleón - Uriangato, Guanajuato”* (tesis de maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Filosofía. Maestría en Estudios Antropológicos en Sociedades Contemporáneas, 2016.

Pérez Talavera, Víctor Manuel, *El arribo del ferrocarril a Michoacán y su abastecimiento forestal durante el porfiriato*, Tzintzun, n° 63, 2016.

Próspero Maldonado, Lelia, *Vida y obra del maestro Salvador Próspero Román*, México, Secrea, 2010.

R. Blackaller, Eduardo, 1976. *La Música en México*. Revista de la Universidad de México. N°12. Agosto.

Ramírez Belmonte, Carmen, *Concepto de género: reflexiones*, España, Ensayos, 2008.

Rebatet, Lucien, *Una historia de la música. De los orígenes a nuestros días*, España, Omega, 1997.

Ruiz, Rafael A., Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato. Cuicuilco [en línea] 2016, 23 (mayo-agosto): [Fecha de consulta: 14 de mayo de 2019] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35145982006>> ISSN 1405-7778

Ruíz Torres, Rafael Antonio, *Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767-1920*, tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.

Salvetti, Guido, *Historia de la Música. El siglo XX primera parte*, Madrid, Conaculta, Turner, 1999.

Tarrés, María Luisa, *Género y Cultura en América Latina*, México, COLMEX, 1998.

Tello, Aurelio, *La música en México, Panorama del siglo XX*, México. FCE. CONACULTA. 2010.

Velasco García, Jorge H. *El canto de la tribu*, México, CONACULTA, 2013.

Vinay, Gianfranco, *Historia de la Música. El siglo XX segunda parte*, Madrid, Conaculta, Turner, 1999.

Entrevistas

Alain Derbez. Por Héctor Peña (abril 2019)

Alejandro Delgado. Por Héctor Peña (febrero 2019)

Arturo Chamorro. Por Héctor Peña (noviembre 2018)

Blanca Sánchez Gil. Por Héctor Peña (julio 2018)

Carlos Cadenas. Por Héctor Peña (febrero 2019)

Carlos Izquierdo. Por Héctor Peña (diciembre 2018)

Carlos Cuín Herrera. Por Héctor Peña (octubre 2018)

Efrén Capiz. Por Héctor Peña (octubre 2018.)

Faustino “Tino” Contreras. Por Héctor Peña (octubre 2018)

Gaspar Aguilera. Por Héctor Peña (noviembre 2018)

Gerardo Cárdenas. Por Héctor Peña (octubre 2018)

Juan Alzate. Por Héctor Peña (octubre 2018)

José “Pepe” Herrera. Por Héctor Peña (agosto 2018)

María Guadalupe Gil. Por Héctor Peña (agosto 2018)

Miguel Villicaña. Por Héctor Peña (marzo 2019)

Roberto Aymes. Por Héctor Peña (marzo 2019)

Rodolfo Sánchez. Por Héctor Peña (mayo 2019)

Serafín Flores. Por Héctor Peña (marzo 2019)

Hemerográficas

La Voz de Michoacán

1960 Ene-Dic	1961 Ene-Dic	1962 Ene-Dic	1963 Ene-Dic	1964 Ene-Dic	1965 Ene-Dic
1966 Ene-Dic	1967 Ene-Dic	1968 Ene-Dic	1969 Ene-Dic	1970 Ene-Dic	1971 Ene-Dic
1972 Ene-Dic	1973 Ene-Dic	1974 Ene-Dic	1975 Ene-Dic	1976 Ene-Dic	1977 Ene-Dic
1978	1979	1980	1981	1982	1983

Ene-Dic	Ene-Dic	Ene-Dic	Ene-Dic	Ene-Dic	Ene-Dic
1984 Ene-Dic	1985 Ene-Dic	1986 Ene-Dic	1987 Ene-Dic	1988 Ene-Dic	1989 Ene-Dic
1990 Ene-Dic	1991 Ene-Dic	1992 Ene-Dic	1993 Ene-Dic	1994 Ene-Dic	1995 Ene-Dic
1996 Ene-Dic	1997 Ene-Dic	1998 Ene-Dic	1999 Ene-Dic	2000 Ene-Dic	2001 Ene-Dic
2002 Ene-Dic	2003 Ene-Dic				

*La revisión hemerográfica inicia con el número de periódico 2,391 del 1° de enero de 1960, finalizando en el número 18,028 del 31 de marzo del 2003.