



Universidad de Bogotá  
JORGE TADEO LOZANO

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS, ARTES Y DISEÑO

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

MAESTRIA EN ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE

Trabajo de grado

**Geografía del Jazz en Bogotá años 60 y 70**

**Gerardo Andrés Caicedo Jiménez**

Directora de tesis: Ana María Carreira

Bogotá, 2017

### **Dedicatoria**

A mis Padres, Esposa e hijas

### **Agradecimientos**

Asesora: Ana María Carreira.

Jurados: Ricardo Barrera y Javier Ramos

### **Abstract**

The present research was conducted based on a documentary compilation, which deals with the history of jazz in Colombia, and specifically in the city of Bogotá during the 60's and 70's. A file was set up with various sources ranging from the anecdotal story until the musicological text, through the registry and criticism in the press of the time. From that file is performed an analysis with interdisciplinary tools from the social history of art and the cultural geography, taking as a reference the notions of geography and the artistic field.

The investigation was carried out in order to understand the place the jazz occupied in the social and cultural practices of Bogotá. It is a contribution to the mapping of social relations and the places of the musical field in the 60's and 70's in Bogotá; in which the city is understood as a framework for the practice of jazz evidence social changes and the quest for modernity.

The research presents the relationships between cultural practices, the social environment in which they develop and the paths that the different actors of the scene of the jazz in Bogotá during the period mentioned above. Those relationships crucially determine the configuration of the geographical and social space for the case of the musical field. It is analyzed in materialized spaces that reflected on the one hand, the spirit of institutionalized in this musical practice in connection with the criticism, and on the other hand, the character that adopted the jazz as part of the environment of entertainment at night in Bogotá at the time.

The previous characteristic elements of the musical field studied, are exposed to way of social and spatial mapping characterizing the evidences of the press and placing in testimonial findings maps of the physical locations that starred in the jazz in Bogotá during the years 60 and 70.

**Keywords:** Jazz, Artistic field, Artistic Geography, Bogotá 60's and 70's.

## Resúmen

La presente investigación se realizó a partir de una recopilación documental donde se aborda la historia del jazz en Colombia y específicamente en la ciudad de Bogotá durante los años 60 y 70, configurando un archivo con fuentes diversas que van desde el relato anecdótico hasta el texto de corte musicológico pasando por el registro y crítica en la prensa de la época. A partir de dicho archivo se realiza un análisis con herramientas interdisciplinarias desde la historia social del arte y la geografía cultural tomando como referencia las nociones de geografía artística y el campo.

Lo anterior se realizó con el objeto de comprender qué lugar ocupaba el jazz en las prácticas sociales y culturales de Bogotá realizando un aporte a la cartografía de las relaciones sociales y los lugares en los que se desarrolló el campo musical en los años 60 y 70 en Bogotá, entendiendo la ciudad como un marco referencial en el que la práctica del jazz evidencia los cambios sociales y la búsqueda de la modernidad.

La relación entre las prácticas culturales, el medio social en que estas se desarrollan y los caminos que recorren los diferentes agentes que aportaron a la escena del jazz en Bogotá durante la época señalada anteriormente, condicionan de manera crucial la configuración del espacio geográfico y social que para el caso del campo musical analizado se materializó en espacios que reflejaron por un lado, el talante institucionalizado en torno a esta práctica musical en relación con la crítica, y por otro lado el carácter que adoptó el jazz como parte del ambiente de entretenimiento en la noche bogotana de la época. Los anteriores elementos característicos del campo musical estudiado, se exponen a manera de cartografía social y espacial caracterizando las evidencias de la prensa y ubicando en mapas los hallazgos testimoniales de los lugares físicos que protagonizó el jazz en Bogotá durante los años 60 y 70.

**Palabras Clave:** Jazz, Campo artístico, Geografía artística, Bogotá años 60 y 70.

## Tabla de Contenido

Introducción .....	11
Capítulo 1 .....	13
Marco conceptual: el campo artístico y la geografía artística .....	13
1.1 El campo artístico .....	13
1.1.1 Campo .....	16
1.1.2 Habitus .....	21
1.2 Geografía Artística .....	22
1.2.1 Tres categorías centro, provincia, periferia. ....	25
1.2.2 Geografía de la percepción y geografía artística.....	28
Capítulo 2 .....	31
Antecedentes .....	31
2.1 El estudio de la escena del jazz en Latinoamérica .....	32
2.2    Acerca del jazz en Colombia .....	36
2.3    Registros de la escena del jazz en Bogotá.....	44
Capítulo 3 .....	46
El ambiente cultural de Bogotá en los años 60 y 70 .....	46
3.1 Los años 60 y 70 y la contracultura.....	46
3.1.1 El contexto del jazz en Latinoamérica y Colombia en los años 60 .....	51
3.2. Prácticas y consumo artístico en la sociedad Bogotana. ....	57
3.3. El campo artístico del jazz en Bogotá. ....	64
3.3.1 Los músicos. ....	65
3.3.1 Grupos .....	71
3.3.2 El papel de los lugares en la formación de público. ....	74
Capítulo 4 .....	78

Geografía del jazz, Bogotá como provincia cultural. ....	78
4.1 Diálogos del centro a la provincia. ....	78
4.2 Geografía Artística de Bogotá.....	88
4.3 Cartografía de Bogotá.....	93
4.4 Hitos, Nodos y Mojones y del jazz .....	96
Conclusiones .....	99
Referencias Bibliográficas .....	112

## Tabla de Imágenes

Imagen 1. “Jazz. Un regalo del negro a la cultura”, Hernando Salcedo Silva. El Tiempo, 2 de mayo de 1966, pág. 22.....	54
Imagen 2. Luis Rovira en Colombia. Fuente: Archivo fotográfico Radio Nacional .....	56
Imagen 3. Luis Rovira. Portada del disco Luis Rovira y sexteto (1961). Empresa discográfica Philips.....	56
Imagen 4. Reseña del disco los grandes maestros del Jazz, por Otto de Greiff 27feb/1964 periódico el Tiempo .....	58
Imagen 5. “Jazz”, Hernando Salcedo Silva. El Tiempo, 22 septiembre de 1964, pág. ....	59
Imagen 6. “Importancia del Jazz en los grandes movimientos musicales de EE. UU.”, Gloria Pachón Castro. El Tiempo, Lecturas dominicales, 15 septiembre de 1962, pág.13 .....	60
Imagen 7. .” Jazz. Fundamentos religiosos del jazz”, Hernando Salcedo Silva. El Tiempo, 9 de mayo de 1966, pág.27.....	62
Imagen 8. Colombian jazz”, Hernando Salcedo Silva. El Tiempo, 12 febrero de 1966, pág.15 .....	64
Imagen 9. Fotografía, al fondo Gabriel Rondón en la guitarra y al frente en el piano Joe Madrid, 1979 Fuente: Archivo Idartes, digital .....	66
Imagen 10. Fotografía de un ensayo de la Colombian All Stars en Hippocampus 1977 Fuente: Aguilera, Nocturno en Mi Bemol, 2014, pág. 34.....	68
Imagen 11 Fotografía de Gabriel Rondón y Luis Felipe Basto en Doña Bárbara, 1970. Fuente: Aguilera, Nocturno en mi bemol, 2014, pág. 47.....	69
Imagen 12. Fotografía de la presentación por cadena nacional de Claudia de Colombia, y Armando Manrique en el piano,1976. Fuente: Archivo Idartes, digital. ....	70

Imagen 13. Fotografía del grupo en ella aparecen de izquierda a derecha: Armando Escobar, Armando Manrique, Marta Patricia Yepes, al fondo Plinio Córdoba, Jorge Kruger. Lugar: Club de Jazz, Hippocampus, año.1978 Fuente: Archivo digital de Idartes .....	73
Imagen 14. Fotografía del grupo en ella aparecen de izquierda a derecha: Armando Escobar, Armando Manrique, Marta Patricia Yepes, al fondo Plinio Córdoba, Jorge Kruger. Lugar: Club de Jazz, Hippocampus, año.1978 Fuente: Archivo digital de Idartes .....	75
Imagen 15. “Grupo norteamericano de estudiantes expertos en Jazz llega hoy domingo”. El Tiempo, 14 de junio de 1959, pág. 14 .....	81
Imagen 16. “Conjunto de Jazz se presenta en la Universidad de Los Andes”. El Tiempo, 21 de marzo de 1962, pág.15.....	85
Imagen 17. “Genealogía del Jazz”, Hernando Salcedo Silva. El Tiempo, 12 septiembre de 1963, pág.22.	86
Imagen 18. Programación Emisora HJCK. El Tiempo, 17 de septiembre de 1963, pág. 33. ....	87
Imagen 19. Fotografía de la presentación en vivo del grupo de jazz de Armando Manrique, INRAVISIÓN, 1968. Fuente: Archivo digital de Idartes.....	90
imagen 20. Vista nocturna carrera 13 de Chapinero. Fuente: cortometraje Rapsodia en Bogotá, 1963. Dir.: Arzuaga.....	90
Imagen 21. Vista nocturna carrera 13 de Chapinero. Fuente: cortometraje Rapsodia en Bogotá, 1963. Dir.: Arzuaga.....	91
Imagen 22. Fotografía de Armando Manrique Daza. Programa: Espectaculares Jes, ¿1972? Fuente: Archivo digital Idartes .....	91
Imagen 22. Fotografía de Armando Manrique Daza. Programa: Espectaculares Jes, ¿1972? Fuente: Archivo digital Idartes .....	91



### **Tabla de Mapas**

Mapa 1. LUGARES DEL JAZZ DÉCADA DEL 60 Y 70 ZONA CENTRO .....	103
Mapa 2. LUGARES DEL JAZZ DÉCADA DEL 60 Y 70 ZONA LA SOLEDAD, GALERIAS Y CHAPINERO.....	104
Mapa 3. LUGARES DEL JAZZ DÉCADA DEL 60 Y 70 ZONA NORTE.....	105

**Tabla de Tablas**

Tabla 1. Grupos de Jazz de la época.....71

Tabla 2. Lugares del jazz años 60 y 70 .....106

## Introducción

La relación de la ciudad de Bogotá con el jazz se extiende desde la llegada de la música tropical y las orquestas de salón hasta las nuevas fusiones. Los caminos que ha recorrido el Jazz en Colombia se trazan desde la geografía del continente africano pasando por la Nueva Orleans de los esclavizados, las marchas de los afroamericanos y la vivacidad latina de Nueva York. Todo esto a la sombra de la potencia globalizadora de la cultura estadounidense que marcó los caminos de esta música, no solo como una expresión novedosa, sino como la nueva música de nuestra era que representa el espíritu de lo moderno, vista por muchos como sinónimo de distinción. Hacer o escuchar jazz era ser moderno y ser moderno era reproducir el modo de vida urbano norteamericano, o al menos vivir su paradigma. El jazz, más que un género, se empezaba a concebir como una forma de entender, hacer y estar en la música. Este trabajo surge de la necesidad de observar las relaciones de la geografía artística con la diseminación y producción del jazz en Bogotá. Esto debido a la carencia de estudios que desde esta perspectiva aborden la historia del jazz en Colombia y sobre todo en lo que atañe al periodo de los años 60 y 70 del siglo XX.

Teniendo en cuenta esto, el texto aborda uno de los problemas fundamentales de la historia del arte y de la música como es el de la periodización y la especialización de elementos discursivos y culturales, que permiten comprender la migración de ideas, el flujo de estilos y la asimilación y reinterpretación de conceptos artísticos y géneros musicales. En este sentido se puede establecer una deuda con la historia de la música en Colombia y específicamente con el desarrollo del jazz en nuestro país.

Una de las preguntas que surgen es: ¿Cómo se configuró la geografía artística de la escena del jazz en Bogotá durante los años 60 y 70?, la misma tiene sentido si se observa la carencia de estudios

sobre este periodo en el campo del jazz, en el que están algunos de los antecedentes de lo que se configuró como las nuevas músicas colombianas, y en este caso la explosión del jazz en Colombia. El presente trabajo tiene como objetivo fundamental trazar la geografía artística del jazz en las décadas del 60 y el 70 del siglo XX en Bogotá. Para ello se tuvo en cuenta conceptos de la sociología del arte y la cultura, desarrollándose este estudio desde un enfoque interdisciplinario donde se ligaron elementos de la geografía de la cultura y la historia social del arte. En este punto cabe anotar que se le dio especial valor a las condiciones materiales, sociales y políticas que influyeron en las prácticas artísticas que se dieron en torno al jazz en las décadas ya señaladas.

Lo anterior con el objeto de comprender qué lugar ocupaba el jazz en las prácticas sociales y culturales de Bogotá, entendiendo la ciudad como un marco referencial en el que su práctica evidencia los cambios sociales y la búsqueda de la modernidad.

El texto se estructuró en cuatro capítulos con el propósito de establecer una coherencia entre la interpretación de las realidades artísticas y el marco conceptual que aquí se presenta. En el primero se establece el marco teórico, en un primer momento se emprende la noción de *campo* y de geografía artística. En el segundo capítulo se presentan los antecedentes de la investigación, en este se revisa la bibliografía crítica sobre el jazz en América Latina y Colombia, desde una perspectiva de la historiografía social del arte. En el tercer capítulo, se analizó el archivo documental recogido a partir de entrevistas, críticas musicales y reseñas de conciertos desde 1959 a 1972, este permitió establecer las relaciones de los agentes sociales, las prácticas de producción y consumo en la época que abarca este estudio. En el último capítulo se cartografió el medio del Jazz en Bogotá, a partir de sus relaciones sociales y espaciales.

## Capítulo 1

### Marco conceptual: el campo artístico y la geografía artística

En este capítulo se conceptualizará y se caracterizará en un primer momento la noción de *Campo* propuesto por el sociólogo francés Pierre Bordieu; si bien es cierto que este concepto ha sido aplicado a lo literario, también es potencialmente adecuado para el análisis de lo visual, lo plástico y lo musical. Para esto se abordarán las nociones de Posición – Poder – Relaciones objetivas, Habitus, y Fuerzas

En un segundo momento se abordará el concepto de Geografía Artística, marco que permitirá delimitar el análisis espacial y de producción de las manifestaciones musicales. Por tanto, se tendrá en cuenta lo propuesto por los historiadores del arte norteamericanos George Kubler y Thomas Dacosta Kaufmann quienes han definido este concepto. A partir de ello se trabajarán las tres categorías propuestas: *Centro, Provincia y Periferia*, su aplicación permitirá caracterizar la ciudad de Bogotá como un espacio de flujo cultural y de configuración de diversas manifestaciones.

Por último, se tomarán los conceptos del teórico y urbanista norteamericano Kevin Lynch para la lectura del contexto espacial. Lynch utiliza las nociones de *Hitos, Demarcaciones, Nodos y Mojones* para dar cuenta de la experiencia urbana, la cual permite establecer una imagen de la ciudad. Si bien esta teoría apunta a elementos del urbanismo y del diseño, permite entender la importancia semántica de los lugares y por tanto la construcción de sentido a partir de ellos para quienes entran en juego en una determinada escena artística o musical.

#### 1.1 El campo artístico

El sociólogo Pierre Bordieu (Francia, 1930-2002), plantea desde el marxismo estructuralista una lectura de la sociedad en la cual la dinámica del conflicto determina los flujos del capital simbólico

y cultural. Dichos flujos están determinados por mecanismos de reproducción, tales como la legitimación y la violencia simbólica, la lucha entre agentes sociales, los que permiten la fluctuación de símbolos y prácticas culturales y políticas.

Al hablar de los mecanismos de legitimación y reproducción es necesario hablar de la noción de capital cultural, Bourdieu lo define como la acumulación de cultura propia de una clase, que heredada o adquirida mediante la socialización, tiene mayor peso en el mercado simbólico cultural, entre más alta es la clase social de su portador. En el texto *Los tres estados del capital cultural* (1983), Bourdieu plantea que el capital se puede entender como cualquier tipo de recurso capaz de producir efectos sociales de posicionamiento social, en cuyo caso es sinónimo de lugar de enunciación de cada agente social. En este sentido el capital cultural está directamente relacionado con lo educativo, lo social y lo económico.

Bourdieu divide el capital cultural en tres vertientes: el capital cultural incorporado, el objetivado y el institucionalizado: El incorporado se refiere a la facultad del ser humano de cultivarse. La interiorización del capital cultural y su posesión es lo que da a luz al *habitus* de una persona. Sin embargo, la transmisión del capital no ocurre instantáneamente sino gradualmente y a lo largo del tiempo:

La mayor parte de las propiedades del capital cultural puede deducirse del hecho de que en su estado fundamental se encuentra ligado al cuerpo y supone la incorporación. La acumulación del capital cultural exige una incorporación que, en la medida en que supone un trabajo de inculcación y de asimilación, consume tiempo, tiempo que tiene que ser invertido personalmente por el “inversionista”: El trabajo personal, el trabajo de adquisición, es un trabajo del “sujeto” sobre sí mismo (se habla de cultivarse). El capital cultural es un tener transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la “persona” (Bourdieu, 2004: 3.),

En su forma objetivada son los bienes culturales (libros, cuadros, discos...). Para apropiarse de un bien cultural, es necesario ser portador del *habitus* cultural, al respecto Bourdieu señala:

Así los bienes culturales pueden ser objeto de una apropiación material que supone el capital económico, además de una apropiación simbólica, que supone el capital cultural. De allí que el propietario de los instrumentos de producción debe de encontrar la manera de apropiarse, o bien del capital incorporado, que es la condición de apropiación específica, o bien de los servicios de los poseedores de este capital: es suficiente tener el capital económico para tener máquinas; para apropiárselas y utilizarlas de acuerdo con su destino específico (definido por el capital científico y técnico que se encuentra en ellas incorporado) hay que disponer personalmente o por poder capital incorporado (2004: 4).

En su forma institucionalizada el capital cultural se refiere a ser reconocido por las instituciones políticas por medio de elementos como los títulos escolares. Un título escolar se evalúa bajo un mercado, el de los títulos escolares, su valor es relativo y depende de su posición en el seno de la escala relativa de los títulos escolares. El valor de un título permite beneficiarse, por ejemplo, bajo el mercado de trabajo o bajo el mercado de los productos de bienes culturales. Este tipo de capital se logra por medio de inversión de tiempo y dinero, dice Bourdieu:

Al conferirle un reconocimiento institucional al capital cultural poseído por un determinado agente, el título escolar permite a sus titulares compararse y aun intercambiarse (substituyéndose los unos por los otros en la *sucesión*). Y permite también establecer tasas de convertibilidad entre capital cultural y capital económico, garantizando el valor monetario de un determinado capital escolar. El título, producto de la conversión del capital económico en capital cultural, establece el valor relativo del capital cultural del portador de un determinado título, en relación a los otros poseedores de títulos y también, de manera

inseparable, establece el valor en dinero con el cual puede ser cambiado en el mercado de trabajo (2004: 5)

Bourdieu analiza la cultura teniendo en cuenta las relaciones jerárquicas de hegemonía y dominación que surgen en la cotidianidad. En este caso el capital cultural se encuentra relacionado con el conocimiento, en los contextos del arte dicho capital estaría presente en tanto la apropiación de las concepciones estéticas, la adquisición de bienes y el establecimiento de figuras de autoridad que permitirían el acercamiento o la interpretación de la obra de arte (2001: pág. 283). Desde esta perspectiva el capital cultural, también permite el tránsito social de los sujetos, teniendo en cuenta que la apertura a nuevas experiencias estéticas o la adquisición de determinados *habitus* culturales puede generar nuevas relaciones en el sistema social.

En este sentido el capital cultural hace parte del contexto capitalista, en la medida que de él hacen parte los elementos de producción, consumo y apropiación, así el arte y las diversas expresiones artísticas estarán enmarcadas en las luchas de los diferentes agentes sociales y en la construcción histórica de posiciones en las que se determinan el campo artístico cultural y político. A continuación, se define el concepto de campo, fundamental para comprender la teoría desarrollada por Bourdieu

### **1.1.1 Campo**

En 1984 Pierre Bordieu escribe *El campo literario: Prerrequisitos críticos y principios del método*, texto en el cual define el concepto de campo en relación a la literatura y las artes. El texto se estructura a partir de tres momentos que son: La relación del campo artístico con el campo del poder, posteriormente el análisis de la estructura y por último el análisis del *habitus*. Bourdieu establece la idea de campo como marco en el que se mueven diferentes agentes y fuerzas a través de la dialéctica de la lucha de clases, estableciendo el concepto desde la física newtoniana (campo de fuerza). En este orden de ideas, el campo del arte estaría inmerso en un campo del poder y



entraría a jugar con las diferentes corrientes políticas, sociales y culturales que tratarían de legitimar unos atributos simbólicos.

En relación con lo anterior se debe anotar que el campo del arte para Bourdieu es aparentemente independiente y en muchos casos puede presentar conflictos con el poder, no obstante, las relaciones que se presentan entre el arte y el poder pueden fluctuar entre la legitimación, la deslegitimación, la homogeneización y la heterogeneidad. También se establece una correspondencia entre la obra, la clase productora y la clase consumidora en la cual se configura una red de relaciones objetivas. En palabras de Bourdieu:

El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas — en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes— por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones (dominación o subordinación, etc.) (1990: 3-4).

Por lo tanto, el campo tendrá como característica fundamental el establecimiento de unas relaciones que incluyen el conocimiento, la adquisición y a su vez el lugar donde éste se produce. Para el caso del arte, el *campo* se define entonces como una mediación específica que presenta determinaciones internas y externas al momento de afectar la producción cultural, y donde se presentan unas luchas que tienen que ver con la toma de posición por parte de los individuos. Si se toma como ejemplo la producción del jazz en Estados Unidos de Norteamérica en los años 40 y 50, la aparición del *bebop*, y sus posteriores desarrollos como el *freejazz*, *hartbop*, apuntaron a una nueva estética, que puso de manifiesto las luchas por los derechos civiles. a través del uso de los sonidos fuertes del jazz, la función de las formas de entretenimiento que habían relegado al jazz al

baile de salón. En su texto “Jazz para principiantes”, Ron Davis (1998), crítico e historiador de jazz, señala la importancia de esta relación:

El Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos fue una lucha no violenta para extender el acceso pleno a los derechos civiles y la igualdad ante la ley a los grupos que no los tienen, sobre todo a los afroamericanos. Esta lucha tenía como objetivo terminar la discriminación contra los afroamericanos y con la segregación racial, especialmente en los estados del Sur. Se considera que este período en 1955 con la Asociación de Mejoramiento de Montgomery y finaliza con el asesinato de Martin Luther King Jr., aunque el movimiento por los derechos civiles sigue actuando. El trompetista Louis Armstrong contribuyó económicamente con este movimiento. Ray Charles (famoso pianista) también aportó a la causa. Archie Shepp [1] (un escritor, músico y activista político) comienza a usar su música para apoyar la lucha de los negros americanos. Compuso dos temas claramente relacionados con esta lucha: “Rufus” es la transposición musical del linchamiento de un negro y “The Funeral” está dedicada al secretario de la NAACP, Medgar Evers, quien había sido asesinado por aquellos años. Sonny Rollins y Coleman Hawkins graban “Freedom Suite”, que fue la primera composición de jazz explícitamente dedicada a la protesta. Sobre este disco, Rollins dijo “América está embebida en cultura negra”. Sonny sostenía que los afroamericanos representaban la esencia de la cultura americana, pero eran oprimidos por un grupo (europeos blancos) (García, 2010).

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible afirmar que el *campo*, como agente de mediación, produce un efecto en la obra de arte al ser ésta una construcción social en donde la clase productora y los consumidores se encuentran por medio de la experiencia estética, la cual se da desde las demandas o encargos que el mundo social exige. En este sentido, el jazz en EE.UU. en el periodo de los años 60, surgió de una base social que estaba consciente de las problemáticas que la

rodeaban, de ahí que el efecto de sentido estaba asociado a éstas. Por tanto, se establecen posiciones o locus de enunciación que permiten entender desde donde se produce la obra de arte o para el caso la pieza musical.

A lo anterior se suma el hecho de que el campo es un espacio en constante conflicto en cuanto a las tomas de posición, el cual debe ser visto desde cada uno de sus problemáticas específicas y en cada disciplina del arte. Si bien su temporalidad es inherente al análisis de la obra, es necesario evitar el reduccionismo histórico en la lectura de los intercambios simbólicos pertenecientes a los procesos que se desarrollan entre los diferentes campos. En este sentido lo propuesto por Bourdieu apunta a dejar de lado el historicismo lineal y apartarse de las tendencias eurocentristas, que corresponden a lecturas del pasado que refuerzan la dominación simbólica en detrimento de las posiciones relativas de los campos. En síntesis, lo que se plantea es que el historicismo en sí se vuelve un sesgo, pues como postura metodológica presenta dos problemas: su tendencia universalista y la creación de cánones del deber ser del arte.

A partir de la crítica a teóricos estructuralistas como Foucault y a formalistas rusos como Tynianov, Pierre Bourdieu se enfoca al estudio de la obra de arte desde el campo artístico, diferenciándolo de una tradicional historia social del arte. De esta forma, la interpretación de la obra no obedece a análisis formalistas o funcionales, ni a una mirada diferenciada de las manifestaciones en cuanto a sus dimensiones individuales y sociales, la obra es entonces una manifestación del campo en su conjunto, determinada por la estructura social y su configuración en torno al poder.

En este sentido en el campo entran a jugar la noción de posiciones, las cuales están en directa relación con la adquisición de capital cultural y como este puede permitir el tránsito, la confrontación y la legitimación de diversos agentes sociales. Es importante decir que para Pierre Bourdieu:

La posición tal como la aprehende el «sentido de la colocación» más o menos adecuado que cada agente le aplica, se presenta como una especie de «lugar natural» que solicita y llama (vocación) a los que se sienten hechos para ella o, por el contrario, como un destino imposible, inaccesible o, por el contrario, inaceptable, o aceptable sólo como un refugio provisional o como posición secundaria y accesorio (2010: 24).

De acuerdo con lo anterior, en la configuración del campo es importante definir cuáles son los agentes y qué posición ocupan en el campo del arte. En el caso del jazz, el campo no sólo estaría conformado por los músicos y la audiencia, también entrarían a hacer parte como agentes sociales, los productores, empresarios, los críticos musicales e incluso los académicos. En este punto el entramado social funciona como marco de referencia que establece las condiciones sociales en que es producida, divulgada y valorada una obra de arte o una pieza musical. Por lo cual se establece un proceso estético que está en diálogo con la época, el lugar donde se desarrolla y los agentes sociales que giran en torno a esta. En cuanto a las transformaciones que ocurren en el campo, se puede afirmar que se producen en condiciones de subversión por parte de los productores, desde la aceptación del público y el cambio de relaciones entre el campo intelectual y el del poder. Aquí se establecen las relaciones objetivas, las cuales estarían asociadas con las restricciones de producción o de salida de una obra de arte o pieza musical. De ahí que Bourdieu establezca que existan diferentes tipos de posiciones relacionadas con las nociones de jerarquización, del poder y la hegemonía.

En relación con las tomas de posición que conllevan a la creación de una obra de arte, Bourdieu señala la necesidad de tener en cuenta dos estructuras: la primera es lo que denomina como tomas de posición, y la segunda son las relaciones objetivas:

La ciencia de la obra de arte tiene como objeto propio la relación entre dos estructuras, la estructura del espacio de las relaciones objetivas entre las posiciones (o sus ocupantes)

responsables de la producción de las obras y la estructura del espacio de las tomas de posición, es decir, de las obras mismas (2010: 14).

Desde este enfoque teórico, es importante señalar que el campo del arte tiene una posición de referencia en el campo del poder y en el campo social. Se debe aclarar que para Pierre Bourdieu existe una autonomía relativa de lo artístico en relación con el poder o con lo social, llegando así a un punto muy importante del análisis que el autor realiza de los campos, en donde se presentan dos principios de jerarquización fundamentales: el Heterónimo y el Autónomo.

En el principio de jerarquización heterónimo, las fuerzas del campo del poder y el económico ganan la lucha en favor de un campo de gran producción, cuya desacreditación genera una exclusión simbólica. En el autónomo se evidencia una mayor eficacia del principio de jerarquización dominante a causa de dicha autonomía. Sin embargo, a mayor autonomía hay una mayor correlación con fuerzas simbólicas, pasando así al campo de la producción restringida que genera una dinámica del arte como inversión sistemática de las relaciones económicas y de poder en contraste con el campo de gran producción.

### **1.1.2 Habitus**

En los apartados anteriores, se desarrollaron las nociones de capital cultural y de *campo*, el último concepto a abordar es el de *habitus*. Este aglutina los procesos de producción, consumo e interpretación del arte. Los *habitus* están relacionados con el capital cultural incorporado, bien sea por herencia o por adquisición, así como con el capital cultural objetivado, que determinan la dinámica de consumo donde se mueven los agentes sociales. De esta manera la noción no solamente hace referencia a los hábitos, sino a las herramientas que permiten leer la cultura y la cotidianidad, encontrando dos elementos adyacentes: el de la interpretación que está relacionado con la posición en el campo de poder y el del consumo, el cual está asociado, tanto a los gustos como a la apropiación que se hace de determinado grupo de prácticas culturales. De modo que aquí

es donde el *habitus* ejerce su influencia como determinante de la producción cultural, al surgir de las condiciones y condicionamientos sociales.

Así mismo, el *habitus* determina los flujos culturales y por lo tanto los espacios de desarrollo o donde se suscribe la práctica artística. Es decir, nos permite establecer un mapeo social del arte y el consumo de éste, como parte importante del campo. Por lo cual se manifiesta una relación entre el campo y el espacio geográfico, en esta medida se tendrán en cuenta tanto los elementos temporales como los espaciales, donde se “moldean” las tendencias interpretativas y las relaciones con el campo artístico y el del poder. Entendido así el campo se comprende como una cartografía de las relaciones sociales y de los conflictos que surgen a través de las tomas de posición y por ende de la relación de los agentes sociales.

## **1.2 Geografía Artística**

Si bien es cierto que la concepción de campo presentado por Bourdieu, parte de la noción del espacio social y de las luchas simbólicas, también lo es que los conflictos, las relaciones objetivas, las tomas de posición, no solamente se presentan en el terreno del capital cultural, también se trazan en la apropiación, distribución y uso del espacio. Esto último a su vez está asociado a las prácticas artísticas y culturales, por lo cual la relación de la historia del arte y el espacio se encontrarían en una relación dialéctica. Desde este punto de vista surge el concepto de Geografía Artística propuesto por George Kubler (EE. UU, 1912-1996) y desarrollado posteriormente por Thomas Dacosta Kauffman (EE. UU, 1948).

George Kubler, historiador del arte especialista en arte precolombino e iberoamericano desarrolló la idea de *kunstgeographie* o geografía artística. Este término aborda la localización en el tiempo y en el espacio físico de las características que determinan el arte y la arquitectura por periodos dentro de la historia de la humanidad. Esta aproximación abrió la posibilidad de ver estas áreas

desde otras perspectivas distintas a las convencionales. En la medida que el espacio y la ubicación en éste toman fuerza como categoría interpretativa de las acciones artísticas.

Para Kubler uno de los engranajes esenciales para comprender las relaciones del hombre con el espacio son los sistemas de creencias e ideológicos, los cuales aportan un mayor sentido al uso del espacio. Por consiguiente, el arte juega un papel fundamental en la legitimación de la colectividad y en el establecimiento de la posición en determinado campo social. De ahí que a través del arte y su espacialidad se puede situar en escena la defensa de los valores existentes, o su crítica, y la puesta en marcha de sistemas alternativos que llevan a la movilización social o la confluencia en determinado lugar (2009: pág.19).

Lo propuesto por Kubler parte de su estudio sobre las culturas mesoamericanas; no obstante, es aplicable para el análisis de otros momentos y otras expresiones, ya que construye diversas categorías que permiten leer las producciones artísticas desde el lugar donde se configuran, dando forma a otros tipos de mapas que no han sido parte de la geopolítica tradicional. Con relación a la Geografía Artística como fundamento teórico, la historiadora Paola Zambrano afirma:

Es clave tener en cuenta como fundamento teórico que, así como se puede hablar de historia e historia del arte, es posible hablar de geografía y geografía artística. Las rutas de comunicación de artistas y de circulación de sus productos (tanto objetos como ideas), así como la distancia o cercanía entre regiones o zonas de creación, son los criterios a los que responde la geografía artística. Criterios que deben ser tenidos en cuenta en el momento de abordar históricamente cualquier producción artística (2012: 11).

A partir de las ideas desarrolladas por Kubler, el historiador Thomas Dacosta Kauffman las retoma y organiza los conceptos propuestos por este. Para Dacosta Kauffman los estudios de Kubler son importantes por el carácter comparativo que en ellos imprime, dando cuenta de la importancia de la relación del espacio como lugar de producción y de enunciación. A este respecto dice:

Dentro de veinte años muchos tópicos importantes habrán llamado la atención de los historiadores de la arquitectura [y del arte, podemos añadir], tópicos que todavía en 1967 nadie se ha imaginado y menos investigado. Entre estos tópicos están los acercamientos a América Latina desde una perspectiva comparativa, que el propio Kubler vislumbraba. Sin embargo, otros temas, insinuados por Kubler en el ensayo sobre la geografía artística apenas citado, y en otros escritos, aún quedan sin desarrollarse, a pesar de su vigencia para los acercamientos comparativos a las regiones americanas... (2003:13)

La propuesta de Dacosta Kauffman, se fundamenta en lo propuesto por Kubler en el libro *La configuración del tiempo* (1962), donde se refiere a la geografía artística como ejemplo de la diferencia entre tiempos rápidos y tiempos lentos que se manifiestan en cadenas o series de eventos (incluyendo eventos artísticos). Esta noción establecida por Kubler permitió ver la diferencia entre metrópolis o centros, provincias y periferias, uno de estos casos se refiere a las colonias latinoamericanas, las cuales se constituyeron en un fenómeno de expansión geográfica que se produjo con determinados estilos artísticos, como el barroco. En este sentido la geografía en la que se establecen condiciones de medianía o lejanía determinó desarrollos artísticos y culturales que estaban enfocados a la asimilación de un sistema de creencias y valores. La lejanía permitió la persistencia de sistemas de creencias que se mantuvieron clandestinos, y fueron fenómenos de resistencia.

Sobre esto Dacosta Kauffman propone otro elemento a tomar en cuenta y es la relación de estos conceptos con las propuestas de los historiadores Fernand Braudel (Francia, 1902-1985) e Immanuel Wallerstein (New York, 1930), que plantean la existencia de un núcleo central. Y ese núcleo generalmente se encuentra en la Europa occidental y del sur. De acuerdo con este esquema, en el mejor de los casos, otras regiones, incluyendo el hemisferio occidental, pueden verse como provincias o periféricas en cuanto a la producción artística. No obstante, el autor señala que dicha



dinámica permite establecer elementos comparativos que rompen la idea de una historia lineal del arte, y además permite establecer centros de producción artística que, a pesar de estar ubicados en un contexto aparentemente periférico, se configuran en metrópolis por sus desarrollos artísticos. Dacosta Kauffman señala que no se puede considerar provincial o periférico el arte colonial desarrollado en la ciudad de Lima o en México, ya que en esos casos habría que hablar de metrópolis.

En este punto es necesario definir los conceptos de centro, provincia y periferia, tomado del corpus organizado por Thomas Dacosta Kauffman, quién menciona el texto de George Kubler “Santos. An Exhibition of the Religious Folk Art of New Mexico, Fort Worth, Texas, Amon Carter Museum”, donde se presentan las primeras nociones de geografía artística.

### **1.2.1 Tres categorías centro, provincia, periferia.**

Antes de entrar a definir las categorías de centro, provincia y periferia, es importante destacar lo que el propio Kubler toma como lineamiento general de su estudio. Para él las fronteras políticas no necesariamente corresponden a las cartografías culturales, desde el arte amplía comparativamente los marcos geográficos, y las condiciones de producción de una expresión. Para ejemplificar esto es importante señalar lo dicho por el propio Kubler en “Art and architecture in Spain and Portugal and the american dominions (1500-1800)”

The Republican geography of modern Latin America does not correspond to the stylistic geography of Colonial architecture, for the Republican States are much smaller than the Colonial stylistic provinces. Cultural geography, following the main physical divisions of the continent, more closely corresponds to architectural history (1959: 86)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “La geografía de las modernas repúblicas de América Latina no corresponde a la geografía estilística de la arquitectura colonial, pues los Estados Republicanos son mucho más pequeños que las provincias estilísticas coloniales. La geografía cultural, siguiendo las divisiones físicas principales del continente, corresponde más próximas a la historia arquitectónica” (traducción propia).

Según lo dicho se puede interpretar que las condiciones que determinan una zona geográfica cultural van más allá de la administración política, por lo tanto, las zonas que establece Kubler obedecen a su interés por los rasgos comunes que existen en la historia de la arquitectura:

In South America, we have already touched upon de Caribbean litoral. The rest of the continent falls into four main regions: The north Andes (Ecuador, Colombia, and Venezuela), the central Andes (Peru, Bolivia), Southern South America (Chile and North West Argentina) and Brazil (1959: 86).<sup>2</sup>

Esta clasificación, si bien no corresponde al presente tema de estudio, sí permite ejemplificar las relaciones espaciales que se dan en la geografía artística, diferentes a la geografía política. En este sentido dicha lectura nos lleva a definir tres elementos que Kubler enuncia en “Two Modes of Franciscan Architecture: New Mexico and California” (1943), y en su posterior ensayo “Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas” (1969), donde plantea las categorías de metrópoli, provincia y periferia.

El Centro o la Metrópoli hace referencia al lugar donde las producciones artísticas presentan un tiempo rápido de cambio artístico, y la innovación se da con mayor frecuencia, generando así una fuerte dinámica en el movimiento y al salir del Centro ejercen influencia en otros lugares. Otras características como la cantidad de lugares de formación, difusión y producción artística, tienen que ver con lo que puede ser un centro a nivel artístico.

La Provincia, es el lugar que permanentemente recibe influencia de un solo centro donde se generan las producciones artísticas, sin proponer cambios o transformaciones a estas prácticas

---

<sup>2</sup> “En América del Sur ya hemos abordado el litoral caribeño. El resto del continente se divide en cuatro regiones principales: los Andes septentrionales (Ecuador, Colombia, Venezuela), los Andes centrales (Perú, Bolivia), el sur de América del Sur (Chile y noroeste de Argentina) y Brasil” (traducción propia).

artísticas. Por último, la Periferia es el lugar que recibe la influencia de productos artísticos de diferentes centros, razón por la que se generan cambios en su producción artística.

Como se constata en estas definiciones, existen unas diferencias claramente marcadas entre las tres categorías. Sin embargo, es necesario aclarar que en algunos lugares puede presentarse una doble caracterización o combinación de éstas, presentándose así situaciones o rasgos que pueden definir estos lugares como centro- periférico, centro- provincial o periférico- provincial, gracias a las diferentes dinámicas artísticas que allí se desarrollan en un momento determinado.

Si bien la lectura de Kubler marca estos términos, para lo que compete a este estudio es necesario mencionar una categoría más, la propuesta por el teórico del arte colombiano Eugenio Barney Cabrera (Colombia, 1917-1980), en su libro *Geografía del Arte en Colombia* (1963), donde define el concepto de insularidad como rasgo principal de las artes en Colombia:

Y no porque descollaran poderosas individualidades, pero sí porque se dificulta hallar un común denominador estético. Las tendencias y las escuelas de ultramar, de manera heterogénea y anárquica, invadieron siempre los talleres nacionales. Y estos como ínsulas sin contacto con las otras del archipiélago patrio, produjeron ajenos en un todo a la voluntad artística, al deseo de expresión común, al intento de interpretación colectiva. Es decir que nuestros artistas han sido, por lo general, gentes sin escuela definida y voluntaria. Las influencias las recibieron ya de los esporádicos e individuales viajes, ya de ocasionales lecturas, o, con mayor frecuencia, en virtud de las influencias ejercidas por poetas e intelectuales que circulan en las reducidas órbitas de cada taller (1963: 9).

Dicho concepto complementa los de Kubler y los de Bourdieu en la medida que establece una relación diferente al de periferia, pues la ínsula se da en un contexto donde las diversas tomas de posición y la producción artística están dados desde la separación, tanto conceptual como geográfica, de quienes producen o divulgan las acciones culturales.

En correspondencia con lo anterior, es importante relacionar los elementos expuestos por Kubler y Kaufman con lo propuesto por Bourdieu. Al hablar de Capital cultural y Campo, el sociólogo francés establece cuatro nociones: el de posición, conflicto, relaciones objetivas y el de *habitus*, los cuales estarían en directa relación con el de periferia, provincia y centro. En la medida que el capital cultural está asociado a una posición social, es válido aclarar que también establece distinciones entre centro, periferia y provincia. Para ejemplificar, en el propio campo del jazz el capital cultural difiere entre los músicos ubicados en el centro (EE. UU.) y los que están ubicados en las ciudades capitales latinoamericanas, así como difiere la apropiación de quienes están en la línea popular del jazz de aquellos que se establecen desde una línea académica. En este sentido las dinámicas de consumo se relacionan con la posición geográfica, cultural y las condiciones de tránsito de los bienes culturales.

A este respecto, la condición de cercanía o lejanía del centro está dada por las relaciones objetivas. Estas atañen a aspectos económicos, políticos y sociales, que variarían las formas de producción y apreciación estética. Así mismo el *habitus*, dará forma a la interpretación que se hace de la esfera cultural y artística, de las tomas de posición presentes en la obra de arte, en las piezas musicales y la divulgación de estas. Para el caso del presente estudio, los elementos que dieron forma a la escena musical bogotana se establecerán desde lo geográfico, además de ubicarla en el contexto internacional, a través del reconocimiento del capital cultural de quienes participaron en dicha escena.

### **1.2.2 Geografía de la percepción y geografía artística**

Hemos planteado que existe una relación dinámica entre los conceptos de campo de Bourdieu y los conceptos propuestos por Kubler de geografía artística, no obstante, se hace necesario empalmar estos términos con los de la geografía de la percepción a través de un préstamo

epistemológico. A partir de la década de los años 60 del siglo XX, surgieron nuevas tendencias entre los investigadores sociales anglosajones, la denominada “Geografía Humanista”, que aplicó métodos innovadores como la observación participativa, donde se estudiaron las relaciones existentes entre los seres humanos con el mundo que les rodeaba y su comportamiento, abriendo el campo de la geografía del comportamiento y la percepción, influenciada en su planteamiento epistemológico por otras disciplinas del conocimiento como la antropología y la sociología. Esto condujo a la apertura del pensamiento fenomenológico, y por tanto la aparición de las imágenes mentales que orientarían la experiencia en la ciudad<sup>3</sup>.

Estos conceptos fueron propuestos por el teórico y urbanista Kevin Lynch (EE. UU., 1918-1984), quien planteó una lectura de lo urbano a través de la relación del espacio y de su uso, estableciendo elementos cartográficos asociados a la imagen mental y a la configuración estética del espacio.

Para Lynch existen cinco categorías que permiten establecer la percepción de la ciudad: la primera es la de Sendero, referida a los canales a través de los cuales el observador se mueve; la segunda es la de Bordes que se define como fronteras entre dos lugares; la tercera es la de Distritos/barrios, secciones de la ciudad que tienen aspectos bidimensionales y con un carácter común; la cuarta es la de Nudo, puntos en la ciudad que son el foco del tránsito; y por último el hito o mojón que hace referencia a un punto de encuentro de importancia social, política y cultural (1972: 14-23).

Para lo que atañe a este estudio es importante señalar que los conceptos a trabajar serán los de Sendero, el cual está en directa relación con los canales de difusión de la música y el de Borde para delimitar los espacios a cartografiar según las tendencias culturales que se constituyen a través de la experiencia artística. Además, se aplicarán las categorías de Nudo y de Hito o mojón, ya que

---

<sup>3</sup> Entre otros, los caminos que utilizamos para desplazarnos, los lugares que frecuentamos y los sentimientos de identificación o rechazo con el territorio.

estos permiten relacionar los lugares de producción cultural, con elementos como el de tránsito de público y/o la formación de públicos.

Sumado a lo anterior se puede dar forma a los elementos geográficos y culturales que llevaron a la incipiente distribución del jazz como fenómeno social en los años 60 y 70 en Bogotá. Entendiendo que estas categorías pueden ser analizadas a la par de la ubicación geográfica de los lugares de distribución cultural como bares, grilles, restaurantes, centro cultural y auditorio, que por sus características y función social atenderían a diversos tipos de público.

Cabe anotar que algunas de estas categorías apuntan a la materialidad de los espacios de práctica y de difusión cultural, pero en el caso del Sendero, esta categoría es reinterpretada para mostrar canales de distribución y crítica de la escena jazzística en Bogotá. De esta manera los conceptos se entrelazan en los aspectos simbólicos y espaciales como herramientas para la descripción y análisis del campo y la geografía del jazz.

## Capítulo 2

### Antecedentes

En el presente capítulo se realiza una revisión bibliográfica sobre el jazz en América Latina, y en particular en Colombia y la ciudad de Bogotá, con el objeto de presentar los antecedentes de esta investigación, sistematizar los trabajos sobre el tema, sus hallazgos y alcances. Los trabajos encontrados son, en su mayoría, del orden de la narrativa anecdótica, por lo cual serán referidos como fuentes documentales primarias, en esta categoría estarían algunos textos periodísticos que han estudiado y analizado diversos elementos en torno a la escena del jazz en Bogotá. Sumado a lo anterior, se hallan trabajos de carácter historiográfico, sociológico y /o musicológico que permiten establecer un estado del arte sobre el tema y las metodologías de abordaje, aquí se incluyen textos que no solo tienen que ver con Colombia, sino aquellos que por sus características permiten establecer algunas categorías de análisis.

Se trazarán tres líneas para el abordaje de los antecedentes: La primera señala los trabajos realizados sobre el jazz en América Latina, dichos estudios compilan una periodización y desarrollo teniendo en cuenta las relaciones y flujos culturales entre el centro cultural del jazz (EE.UU.) y las provincias o periferias donde se desarrolló la escena en las diferentes ciudades latinoamericanas. El segundo grupo de trabajos habla de la entrada del jazz a Colombia y sus posteriores procesos de acogida y difusión. En este grupo encontramos: Artículos periodísticos, artículos académicos, crónicas, reseñas discográficas, algunas monografías y textos historiográficos sobre el tema. De estos textos llama la atención el manejo de tópicos disímiles en sus objetos de estudio, así como la escasez de fuentes primarias que permitan caracterizar la geografía del jazz en Colombia. Por último, se presentan los trabajos que se han hecho sobre la escena bogotana, en esto se tienen en cuenta las referencias directas y documentación del jazz en las décadas del 60 y 70 del siglo XX.

## 2.1 El estudio de la escena del jazz en Latinoamérica

Es necesario señalar que los estudios aquí referidos son de importancia por su carácter académico y además porque están situados epistemológicamente desde la antropología del arte, la musicología y los estudios culturales. Estas tres tendencias han sido las que en los últimos 20 años han concentrado la investigación sobre la música popular en América Latina, parte de esto se debe a su carácter interdisciplinario y a la facilidad de migrar conceptos propios de otras disciplinas para la explicación de los fenómenos musicales en géneros como el jazz y su escena en el continente. Por esto muchos de estos estudios han sido guiados por tópicos como el de la identidad, el mestizaje, la hibridación cultural y el deslinde de las fronteras disciplinares.

Entre estos trabajos encontramos los presentados en el IX Congreso de Músicas Populares que se llevó acabo en junio de 2012 en la Universidad Central de Venezuela, en la ciudad de Caracas. En estos se recopilaron los estudios de investigadores y músicos de once países de la región, así como otros provenientes de Europa, Estados Unidos y Canadá, fueron algo más de 150 estudios que se presentaron desde la historiografía, la musicología, y la cultura, los cuales versaron sobre trayectorias de artistas, la formación del músico de jazz y cuestiones de identidad cultural.

Una de ellas es la ponencia de Álvaro Menantue<sup>4</sup>, titulada “Jazz en América Latina: entre la modernidad y la identidad” (2012), donde se examina el contexto general del cultivo del jazz en países latinoamericanos, destacando el vínculo entre la práctica del jazz en diversos países de la región y su relación con la búsqueda de la modernidad y de la identidad locales. En el proceso de investigación utiliza una selección de textos publicados en América Latina donde se exploran procesos comunes que caracterizan la praxis de esta música en la región. Estos consideran la

---

<sup>4</sup> Doctor en Musicología. Docente e investigador en Escuela Moderna de Música, Santiago de Chile. Autor del libro *Historia del jazz en Chile*.



existencia de dos momentos históricos: primero el jazz es asumido como un reflejo del ansia de modernidad del ciudadano latinoamericano, y luego como un factor que ayuda al perfilamiento de una identidad local (2012: pág. 349). La importancia del texto para nuestro estudio es que en su hipótesis enfatiza el valor que ha tenido el jazz en los procesos de modernización.

Otro de los trabajos de mayor relevancia es el presentado por Berenice Corti, “Aportes para el debate sobre el jazz en América Latina: desde el Latin Jazz hacia el jazz latinoamericano” (2012: pág. 356-362). En este se parte del debate sobre la llamada “identidad” de la música jazz y sus marcas de nacionalidad o regionalidad, asunto que ha adquirido una notable visibilidad en los últimos años, debido a que gran parte de las producciones jazzísticas están enmarcadas en lo que se denomina como nuevas músicas o músicas relocalizadas<sup>5</sup>. Si bien este trabajo ofrece algunas perspectivas para pensar esta relación en cuestiones tales como la localización de su mito de origen en espacios cada vez más amplios, también permite ver la comprensión de la práctica extendida de este, así como de la formación cultural del Atlántico Negro. Su hipótesis de trabajo es que la diseminación del jazz parte del flujo cultural del Atlántico, por lo cual la entrada de esta música a Latinoamérica estaría en un primer momento asociada a la región Caribe, irradiándose posteriormente al Atlántico sur. Por lo tanto, Corti revisa algunas discusiones recientes que surgen de la puesta en cuestión de las narrativas sobre el origen nacionalizado del jazz y la emergente condición transnacional, posnacional o globalizada de esta música. Este trabajo es importante como antecedente en la medida que trabaja categorías tales como el centro y la periferia, estableciendo relaciones geográficas a partir de los flujos musicales.

---

<sup>5</sup> El concepto de músicas relocalizadas surge en los años 90 a partir del trabajo de disqueras como *Putumayo Records* (1995-2007) que inició un proceso de compilación musical de las llamadas músicas del mundo. Dicha disquera utilizó el método etnográfico para la recopilación de las piezas musicales que posteriormente fueron utilizadas por los miembros de grupos culturales como símbolos de identidad.

En este Congreso se presentaron tres ponencias más que apuntan al análisis de casos particulares, sobre agrupaciones de jazz o exponentes del género que han logrado notoriedad en la escena mundial a partir del mestizaje musical. Siendo este elemento el que transversaliza el debate sobre la música, la identidad y su carácter global.

Otro de los textos es la compilación de estudios realizada por Julián Ruesga Bono, “Jazz en español, Derivas Hispanoamericanas”, publicado por CulturArts, en el año 2015. En este se recogen trabajos de diferentes autores que se han dedicado a establecer el enraizamiento del jazz y la expansión de esta escena cultural en América Latina. Al respecto, Ruesga Bono señala:

La relación del mundo hispano con el jazz hunde sus raíces en los componentes africanos de las diferentes culturas y músicas afroamericanas que se han desarrollado a lo largo del siglo XX, a la sombra de la potencia globalizadora de la cultura estadounidense. En un primer momento el jazz fue sinónimo de modernidad. Hacer o escuchar jazz era ser moderno y ser moderno era reproducir el modo de vida urbano norteamericano, o al menos vivir su paradigma. Después, cuando los músicos de jazz afronorteamericanos se interesaron por las percusiones afrocaribeñas y otras músicas y sonoridades tomadas de diferentes culturas del mundo, la visión y comprensión del jazz fuera de EE. UU. también cambió —de igual modo que modernidad, moderno y modernización significaban mucho más que la simple imitación de lo estadounidense (2015: 12).

De acuerdo con esta afirmación, los trabajos que se presentan tienen como eje transversal que la práctica del jazz, y su escucha, están asociadas a la reinterpretación del paradigma cultural norteamericano y a la fusión que se hizo a partir de esta del jazz. En su discurso sostiene que:

...podía entenderse como cocinar ingredientes de diferentes procedencias en relación a la cultura musical que formaba al músico y a las audiencias. Texturas y sabores diversos que, combinados de distintas formas, podían producir sonidos y experiencias musicales

singulares, y en muchos casos inéditas hasta ese momento. El jazz, más que un género, se empezaba a concebir como una forma de entender, hacer y estar en la música. (2015: 13).

Esto toma mayor fuerza al analizar los diferentes ensayos que componen este texto, se debe tener en cuenta que desde la segunda mitad del siglo XX se cuestionan los cánones estéticos modernos, sobre todo los que mantenían la autonomía de las formas estéticas y la centralidad del arte occidental como paradigma. En este punto la idea de interculturalidad ha ido forjando un camino importante en los estudios sobre las músicas locales a la hora de dilucidar los espacios creativos producidos por los encuentros e interacción entre manifestaciones culturales de sociedades diferentes (2015: 16).

En este texto se encuentra el ensayo del musicólogo argentino Sergio Pujol “Jazz en Argentina, el Paladar mundano del gusto Global” (2015: 27-38). Para Pujol el debate de nuestro tiempo sobre el jazz obedece a las identidades que subyacen en la práctica local de este género. Analizando la discografía de Gato Barbieri y Astor Piazzola<sup>6</sup>, establece que es desde la alteridad cultural donde se estable un campo de diálogo entre lo local y lo global y se negocian desde el capital cultural. Así mismo afirma que era impensable:

...hace veinte o treinta años, cuando los músicos de jazz no estadounidenses deseaban sonar del modo más estadounidense posible, así como muchos blancos norteamericanos querían sonar como afroamericanos, preguntar por la identidad nacional de un intérprete de jazz resultaba tan inapropiado como indicar algún rasgo de estilo argentino en la manera en que Martha Argerich ejecutaba la Toccata de Prokófiev. La situación ha cambiado, de eso no

---

<sup>6</sup> Gato Barbieri (1932 – 2016) fue uno de los pioneros del jazz en el cono sur siendo su disco más importante “Europa” (1976) y el álbum de la película *El último tango en París* (1972) en el que se fusiona la milonga con el jazz. Por su parte Astor Piazzola (1921–1992) fusiona el tango, el jazz y la música clásica creando óperas como *María de Buenos Aires* o *Las cuatro estaciones porteñas*, las cuales son reconocidas como obras contemporáneas de importancia al hablar de la fusión.

hay dudas. La interrogación por aquellas marcas que pertenecen al patrimonio cultural sudamericano se hace presente en los planos articulados de la escritura y la interpretación, toda vez que el jazz se define como género musical a partir de la improvisación sobre un determinado material (Pujol,2015: 26.).

Dicha afirmación, es un elemento fundamental para comprender la práctica del Jazz en América Latina, pues los músicos afrocubanos fueron quienes se dieron permiso de establecer un locus de enunciación propio, a partir del Jazz Latino<sup>7</sup>. Cabe anotar que los países del cono sur darían este salto en los años 70, mientras que en los andinos lo dan en la década del 80 del siglo XX.

Por su parte, estudios como “Jazz a 4000 metros de altura” y “Jazz en América Central” de Sergio Cabrejo y Luis Monge respectivamente, establecen como central la insularidad de las producciones jazzísticas en Bolivia y Costa Rica debido a la falta de mercado. Estos explican que en los años 70 el jazz se circunscribió a los círculos académicos, hecho que dificultó incluso la fusión de ritmos. Los autores utilizan como método para la descripción de este periodo, la catalogación de trabajos musicales que pueden ser considerados como hitos musicales, que dan paso en la década de los 90 a trabajos con mayor calidad, fusión rítmica, y que tenían como base la relectura de la identidad propia de cada país.

## **2.2 Acerca del jazz en Colombia**

En cuanto al desarrollo de investigaciones sobre el jazz en Colombia encontramos una serie de trabajos que analizan, desde diferentes perspectivas, la escena musical. No obstante, cabe anotar que la investigación en torno al jazz como tema central es bastante reciente y no se puede hablar

---

<sup>7</sup> El primer disco que se considera Jazz Latino es *Manteca*, del percusionista mayor Mongo Santamaría (1956) RCA VICTOR, el cual representa un hito musical debido a que fusiona la base rítmica del jazz con la vertiente afrocubana de la percusión. Este disco fue tan importante que hizo eco en los representantes más importantes de la escena norteamericana del jazz.

sobre una línea temporal o una sucesión de estudios que lo aborden desde una misma perspectiva. Desde las humanidades, una de las aproximaciones más tempranas es “Una etnografía musical: mc2 en Bogotá” realizada por el antropólogo social Francisco J. Moyano Zota, que data de 1992. Establece algunos elementos etnográficos sobre la escena del jazz en Bogotá a través del seguimiento del grupo MC2, del cual el propio Moyano hacía parte<sup>8</sup>.

En el 2007, Luis Enrique Muñoz (1953) publica “Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días”, el primer libro que aborda el tema, editado por la fundación cultural Nueva Música y la casa independiente La Iguana Ciega que, aun cuando recopila datos sobre el proceso del jazz en Colombia, tiene falencias interpretativas. El libro de Muñoz se estructura a partir de la presentación de los hallazgos de un proceso de investigación acerca de los lugares y condiciones socioculturales que facilitaron la entrada del jazz a Colombia. El texto busca convertirse en un aporte al campo en mención a partir de las evidencias sonoras, documentales y fotográficas que contiene. No obstante, el autor refiere la necesidad de realizar estudios de carácter interdisciplinar acerca de la cuestión del jazz en Colombia. De esta forma, aborda este tema a partir de los orígenes del jazz y sus fuertes influencias latinas y la diversidad de procedencias sonoras en el contexto internacional.

Sobre el concepto del género jazz y las rutas que recorre por la geografía Caribe, el autor afirma que el jazz es música de negros, pero con influencia europea en ritmo y armonía. Esta tendencia musical entra a Colombia por la costa norte luego de las rutas recorridas entre Estados Unidos y Panamá. A pesar de la poca existencia de documentación acerca del origen del jazz en Colombia, el autor parte de los archivos periodísticos para relatar que el formato jazzbandístico es la primera manifestación del jazz en Colombia característico en los años 20 “fundamentalmente en el ámbito

---

<sup>8</sup> Este grupo fue conformado por Ricardo Valencia (batería), Abraham Huertas (bajo), Francisco Moyano (saxo) Antonio Cruz (percusión menor).

de la cultura caribeña” (Muñoz, 2007: p. 28). El autor relata, a partir de las imprecisiones que se puedan generar por falta de fuentes, la importancia de las implicaciones geográficas en las rutas que recorre el jazz a nivel latinoamericano. En este punto es importante citar las consideraciones que al respecto realiza Muñoz en el desarrollo de su narrativa acerca de la posible relación colombo – panameña en estos viajes del jazz, el autor afirma:

Todos los indicios en la búsqueda de los orígenes son inciertos, imprecisos y espurios, de tal manera que, intentar esclarecer un hecho histórico como el Jazz en Colombia no es ajeno a dicho señalamiento. Más aún, lo vienen a confirmar tres aspectos que son determinantes para que el fenómeno musical surgiera en nuestro suelo. Primero: La música siempre referencia una geografía y unas mudanzas. Segundo: Las múltiples presencias de gentes provenientes de muy diversos solares, en este caso concreto, estadounidenses, panameños y colombianos. Y tercero: El formato orquestal utilizado y las condiciones socioculturales de un fuerte sustrato africano común en América (2007: 28).

A partir de las anteriores consideraciones geográficas y etnomusicales, como punto de partida, el autor realiza una descripción de los indicios de la historia del jazz en diferentes países de Latinoamérica. Así mismo, realiza un recorrido por el desarrollo de este género en las diferentes ciudades de Colombia, destacando allí las relaciones comerciales y culturales entre ciudades como New Orleans y Barranquilla, de donde se resalta la aparición de la primera orquesta de jazz y por ende el origen del movimiento jazzístico en este país. Muñoz cita al historiador Egberto Bermúdez para afirmar que los pioneros en el formato jazz Band en Colombia tuvieron su campo de acción en Bogotá sobre la segunda década del siglo XX<sup>9</sup>. De otro lado, en cuanto a artistas colombianos

---

<sup>9</sup> Al respecto de este formato musical, se afirma que su antecedente se encuentra en las bandas militares de metales, cuya existencia se documenta por medio de fotos, revistas, periódicos y testimonios.

referentes en la composición con influencias jazzísticas, el autor destaca la obra de Luis A. Calvo, Lucho Bermúdez, Pacho Galán y los manuscritos de Adolfo Mejía.

Como respuesta al libro de Muñoz aparece el artículo “El jazz colombiano, todavía sin historia” (2008), del musicólogo Egberto Bermúdez, quien critica el trabajo de Muñoz, haciendo referencia entre muchos otros problemas, a la falta de rigurosidad metodológica de la que carece el libro. Los problemas que enuncia el autor se enmarcan desde la falta de fuentes primarias como las grabaciones y la poca calidad en la forma de citar los datos encontrados; sin embargo, el autor destaca el trabajo investigativo que antecede la obra de Muñoz, ya que presenta elementos de orden testimonial, que pueden servir de base para la elaboración de una historia social del jazz. Entre las observaciones de Bermúdez está que la historia de la música en Colombia y la del jazz se conectan con lo anecdótico, de esto se infiere que no hay estudios sobre lo histórico ni lo geográfico.

Por otro lado, los artículos de Juan Sebastián Ochoa “El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos” (2011) y “Los discursos de superioridad del jazz” (2010), censuran el tratamiento de “música superior” que se le ha dado al jazz y nos acercan a una visión del papel social que juega este género en el país. A partir del concepto de canon desarrollado por los autores Katherine Bergeron y Philip Bohlman (1992), Juan Sebastián Ochoa propone un análisis de artículos de la revista cultural “91.9 La Revista que Suena” y artículos para el festival “Barranquijazz”, a partir de lecturas sociológicas del discurso alrededor al jazz. La idea principal del texto gira en torno al criterio con que se aborda el jazz en Colombia, aplicando un conjunto de pautas que establecen una escala de juicios de valor en relación con la dicotomía alta cultura/baja cultura. El autor afirma que este campo se encuentra conformado por agentes que van desde los músicos, pasando por periodistas y aficionados, que hacen parte de una configuración amplia y compleja en torno a la producción cultural asociada a este género musical. Desde un enfoque analítico de producciones escritas en torno al jazz, Ochoa da cuenta de la construcción de

parámetros de legitimación de un canon cultural asociado a la música académica y al jazz, donde surgen matices de exclusión. Este estudio se fundamenta en la teoría social del gusto de Pierre Bourdieu, donde se establece la existencia de un proceso de distinción construido en las dinámicas propias del campo del jazz, destacando elementos subyacentes como las implicaciones políticas asociadas a un panorama de exclusión, que le dio al Jazz un lugar elitista, sin tener en cuenta su raigambre popular.

Los referentes de Ochoa en torno al discurso y análisis del jazz como campo son un aporte que permite ejemplificar la comprensión de la producción cultural, en sintonía con los propósitos de la modernidad y que contribuyen a identificar elementos como lo cosmopolita y la modernización como herramientas que legitiman un discurso. Esta disertación se aproxima a la de muchos teóricos sobre la búsqueda de la modernidad en América Latina y su incidencia en las geografías locales.

Por su parte, Jairo Solano Alonso (2008) en su artículo “La influencia del arquetipo jazzband y la guaracha en la evolución de la música popular del caribe colombiano”, realiza un recorrido narrativo por las tradiciones y prácticas culturales en la Costa Caribe colombiana y principalmente en Barranquilla, a partir de sus manifestaciones populares y los diversos registros existentes de elementos que han hecho parte de la tradición musical y artística. El hilo conductor es el desarrollo de las diferentes propuestas artísticas en el campo musical caribeño a partir de múltiples actores de la música en esta región. El artículo describe, a partir de archivos periodísticos, los diferentes sucesos en la escena musical y del entretenimiento en el contexto caribeño. El carácter anecdótico de la historia, que realiza Solano desde un discurso regional, sirve como antecedente para la presente investigación como ejemplificación de las narrativas existentes en cuanto a la influencia de elementos jazzísticos en la apreciación escrita del consumo cultural. Esta influencia materializada en el campo musical caribeño a través de la evolución del formato jazz band en



Colombia, es considerada por Solano como un aporte a la modernización de las músicas en la Costa norte de Colombia con saldo positivo, según el autor, para la innovación en el producto cultural. Finalmente está el trabajo de grado: “Travesía: hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local”, de Rafael Oliver García (2009), el cual aborda el devenir del jazz mezclando el método histórico con las categorías teóricas de los estudios culturales. En este realiza un análisis de la historia del jazz en Colombia a partir de los conceptos *Zona de contacto* y *cultura de viajes* propuestos por James Clifford y Mary Louise Pratt, e *hibridación* desarrollado por Néstor García Canclini. En tres capítulos, el autor aplica estos conceptos a partir de la historia del jazz en los Estados Unidos, caracterizada por los viajes y encuentros entre culturas, y posteriormente realiza una lectura análoga en Colombia, describiendo tanto las zonas de contacto como los viajes y las llegadas de este género musical al país. En este sentido, el autor menciona la llegada del jazz a Colombia en la primera mitad del siglo XX específicamente a Barranquilla y Cartagena, y un segundo momento que sucede en la segunda mitad del siglo y se da principalmente en la ciudad de Bogotá.

Oliver menciona en su estudio el uso de fuentes diversas, entre las que se destacan la bibliografía correspondiente a la historiografía del jazz en Estados Unidos con autores tales como James Lincoln Collier, Martin Williams, Joachim Berendt y Ted Gioia. En cuanto a lo escrito en Colombia en este tema, hace referencia a los textos de Enrique Muñoz, “Jazz en Colombia: Desde los alegres años 20 hasta nuestros días” y el texto “30 años de música en la noche bogotana” de Javier Aguilera. Otras fuentes que nombra son los registros en artículos periodísticos, páginas de internet, entrevistas y la observación directa en festivales, ambientes pedagógicos y de medios.

Por último, es importante destacar para el presente estudio la mirada que hace Rafael Oliver de lo que representa para su trabajo la relación arte (en este caso la música) como objeto de estudio y su relación con los estudios culturales. A partir de la revisión que realiza de la práctica común en el

estudio de la música, plantea una mayor pertinencia desde la musicología, sin embargo, con el fin de respaldar una entrada al tema desde la disciplina histórica el autor afirma:

Pero la música no existe por sí misma, es una práctica realizada por los seres humanos, es una manifestación cultural, y en esa medida es susceptible de ser analizada en el contexto de la disciplina histórica. Precisamente de eso se trata este trabajo: de analizar una serie de prácticas que devienen en productos culturales puntuales (2009: 11).

En su lectura sobre la historia del jazz en Colombia, Oliver realiza un aporte por las consideraciones geográficas que realiza en el análisis al definir la *zona de contacto*, esos espacios donde se presentan intercambios culturales y, por ende, el acercamiento a nuevas tendencias musicales. De la misma forma, el autor da cuenta de los mecanismos y características de las oleadas en las que se presentan los viajes del jazz hacia y desde Colombia, en donde cabe destacar la tendencia más o menos académica de la práctica cultural que se da en los distintos espacios (salas de concierto, salones de baile, el club social, el grill, el bar, el festival) y medios como los discos, la radio, televisión, prensa, revistas y actualmente la internet. Finalmente, es importante resaltar que el texto reseña y desarrolla la importancia de la historia del jazz en Colombia, no solo en cuanto a su dimensión histórico-estética, sino como fuente de reflexión de transformación social en el país durante el siglo XX y parte del XXI.

Para complementar el estado del arte, encontramos un amplio grupo de trabajos que, si bien no apuntan al jazz como tema central, sí manejan categorías históricas que permiten comprender el estado del arte de la investigación de la historia musical. En este grupo sobresalen “Música, raza y nación” de Peter Wade (2002); “Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938” de Egberto Bermúdez (2000); y “La música popular colombiana en la colección Mundo al día, 1924- 1938” de Jaime Cortés Polanía (2004). Pero tal vez uno de los más aguzados es “Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al

análisis interdisciplinario”, este artículo escrito por Sergio Ospina Romero, realiza un análisis de cerca de 35 textos publicados sobre la historia de la música en Colombia entre los años 1938 y 2001. La idea central, desde una revisión historiográfica en el campo de producción de dichos textos, es que las narrativas en torno a la historia de la música en Colombia transitan entre formas anecdóticas de registrar los acontecimientos y una amplia a nivel teórico y metodológico, encaminada a involucrar diferentes disciplinas como la musicología, la historia cultural, la antropología, la sociología y los estudios culturales.

El trabajo de Ospina realiza el análisis desde una estructura tripartita. Comienza por abordar los textos de compilación en torno al campo de la Historia de la música en Colombia, identificando las conclusiones de cada uno de dichos estudios. En un segundo momento, aborda una revisión de la bibliografía existente en torno a los textos que han servido como punto de partida para el desarrollo de la musicología en Colombia y su posterior articulación con la historia cultural. Por último, el artículo revisa los estudios que hacen un acercamiento interdisciplinario al objeto de estudio y plantean nuevas perspectivas metodológicas donde se trabajan las fuentes primarias (grabaciones y partituras) y los aspectos sociales, culturales y antropológicos en los que se presenta el hecho artístico. Esto desde parámetros interdisciplinarios, haciendo una lectura no eurocéntrica de la historia, en lugar de una mirada al campo musical como producto de individualidades y casos biográficos descontextualizados.

Este texto aporta elementos significativos al presente estudio en cuanto a la reflexión en torno a la lectura desde una perspectiva interdisciplinaria de los referentes bibliográficos concernientes a la historiografía musical en Colombia. Así mismo, aunque el autor no aborde trabajos en torno a la historiografía del jazz como parte de las prácticas culturales en ciudades colombianas, el artículo de Ospina pone de manifiesto la necesidad de realizar una revisión juiciosa de los antecedentes en torno a la bibliografía con relación al tema en cuestión, a partir de categorías de análisis que tengan

en cuenta, no solo la cronología de los hallazgos, sino también los lineamientos estructurales que traen consigo los estudios revisados y que dan cuenta de una capacidad crítica en cuanto a los contenidos, temáticas, propuestas investigativas, metodológicas y epistemológicas en los textos analizados por el autor.

### **2.3 Registros de la escena del jazz en Bogotá**

Si bien ha sido difícil encontrar estudios sobre el jazz en Colombia, lo ha sido más identificar textos que hablen específicamente de la ciudad de Bogotá. En este apartado se encuentran dos tipos de bibliografía: Libros sobre el jazz de carácter anecdótico y reseñas culturales de eventos que permiten dar cuenta de la escena del jazz. En la primera categoría se encuentran los trabajos de Javier Aguilera, percusionista que ha recogido parte de su experiencia en tres libros que parten de la narrativa anecdótica para dar cuenta de la historia del jazz desde los años 60 y los subsiguientes del siglo XX.

En el año 2000, Javier Aguilera publicó un relato que constituye en sí mismo un documento histórico, se trata de *30 años de música en la noche bogotana*, en este narra su experiencia en la escena del jazz bogotana (y en general de la escena nocturna), libro que resulta útil como fuente primaria, por su carácter biográfico y de crónica.

El segundo tomo, *Jazz en Bogotá*, escrito por Aguilera en coautoría con Juan Carlos Garay, Luis Daniel Vega y Jaime Andres Monsalve, recoge diferentes momentos de la historia del jazz en la ciudad a partir de la mirada del melómano y de la construcción de una escena musical nocturna. Cabe anotar que el libro está dividido en dos momentos: El primero es el de los precursores y el segundo el de quienes han trabajado desde la fusión con músicas colombianas.

El último libro de Javier Aguilera del 2014 es *Nocturno en si bemol mayor*, en el cual se describe la escena musical a partir de su experiencia de manera cronológica, así como sitúa los principales

escenarios de difusión del jazz. Si bien tiene carácter biográfico, cabe anotar que Aguilera también recoge experiencias de otros músicos y personas involucradas en el campo musical para dar cuenta de las diferentes facetas de la escena musical. Este libro es fundamental para el estudio en la medida que aporta datos geográficos específicos para la elaboración del mapa del jazz en Bogotá.

Por otro lado, se encuentra la publicación de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, entidad oficial encargada de los festivales Al Parque, que en el año 2010 publicó dos libros, *Jazz en Bogotá* ya reseñado arriba, y *Jazz al parque: 15 años de jam*, compilados por Juan Carlos Garay y Jeannette Riveros. El segundo se constituye en una suerte de memorias del Festival, a través de varios artículos a cargo de autores reconocidos en el tema que, a pesar de contar con una escritura amable y una información fehaciente, tienen una aproximación periodística y no llevan registros de las fuentes, tanto así que los volúmenes no incluyen bibliografía. Igualmente, vale la pena referenciar otros textos que, aunque no tienen como tema central el jazz, remiten a información importante acerca del entorno cultural y social de la escena del jazz.

Es pertinente mencionar que existe un grupo de artículos que se dedican a reseñar tanto producciones como conciertos de relevancia. Estas fuentes documentales son material objeto de investigación, por lo cual no son abordados en este capítulo. Su importancia aparecerá en los capítulos subsiguientes a manera de evidencias de los hallazgos del estudio.

### Capítulo 3

#### El ambiente cultural de Bogotá en los años 60 y 70

En el presente capítulo se estudia cómo se construyó el campo jazzístico en Bogotá, así como las prácticas culturales, asociadas a la producción, divulgación y consumo de este género musical. Para este análisis es necesario recurrir a una línea comparativa, que muestre el desarrollo del género musical en relación con otras geografías a partir de los flujos culturales propuestos por George Kubler y de sus conceptos de centro-periferia y provincia. Así mismo, por considerarlo de relevancia se utilizará, el archivo documental que se ha recogido de entrevistas, críticas musicales y reseñas de conciertos desde 1959 y a 1972, el cual permitirá establecer las relaciones de los agentes sociales, las prácticas de producción y consumo durante el periodo de este estudio.

Para esto es necesario abordar tres tópicos que están en directa relación con la teoría del campo de Bourdieu y las nociones de capital cultural y *habitus*. El primero de ellos describe la escena internacional del jazz en los años 60 y su correlación con las dinámicas de centro-provincia y periferia. El segundo aborda las prácticas artísticas y de consumo con las formas de adquisición del capital cultural apropiado, objetivado e institucionalizado. Por último, se puntualizará sobre los agentes sociales, las situaciones objetivas y el *hábitus* que dieron forma a la escena del jazz en Bogotá

#### 3.1 Los años 60 y 70 y la contracultura

En este apartado se hará una breve reseña del contexto internacional del Jazz, con el objeto de contextualizar el desarrollo de dicha expresión musical. Se abordarán tres tópicos; el primero el proceso de afianzamiento del jazz como expresión cultural en las décadas de los 60 y los 70 en EE.

UU., el segundo son los acercamientos en América Latina al universo musical del Jazz en ese mismo periodo, y por último las dinámicas centro- provincia y periferia.

El jazz, a los ojos de lo propuesto por el teórico e historiador de la música James Lincon Collier se convirtió “en la canción emblema de EE. UU.”, esta afirmación se da debido a que desde sus orígenes tuvo gran influencia en la música contemporánea, tanto de corte clásico como de corte popular. Esta influencia se percibe en el rock, las músicas populares latinoamericanas como en el trabajo de varios directores de música clásica que han adaptado obras del género al formato sinfónico. Sin embargo, se destaca que, en los años 40 con el subgénero del jazz, el *be bop*, es cuando el jazz toma mayor fuerza. El *be bop* surgió con un grupo de jóvenes músicos afroamericanos en la ciudad de Nueva York, como respuesta cultural a la comercialización del jazz de las décadas anteriores. Este grupo contaba con una sólida formación musical y actuaban en los clubes de la Calle 52, intentaron renovar la música y criticaban la excesiva comercialización del periodo de la música swing (Bailey, 1980: pág. 14), y establecen una serie de cambios técnicos como la sección rítmica deja de marcar con regularidad los cuatro tiempos, la batería tiene más libertad, el piano no dobla al contrabajo, la guitarra ya no está en la sección rítmica y a menudo su lugar es ocupado por instrumentos de percusión afrocubanos. Este grupo estaba conformado, entre otros, por Art Blakey, Miles Davis o Tadd Dameron, Charlie Parker y Dizzy Gillespie. Hicieron una serie de grabaciones que hacen parte de un registro histórico y cultural que se extenderá a lo largo de las décadas de los 50 y de los 60. Es importante decir que el *be bop* surge como una forma artística que muestra la disidencia de los músicos afroamericanos con la cultura blanca dominante, de ahí su importancia tanto cultural como política. Tadd Dameron, la gran orquesta de Dizzy Gillespie y otros grupos representan esta tendencia. Posteriormente surge el *cool jazz*; fresco, ecuánime, contenido, dominando todo el jazz de los años 50, pero su forma más válida y representativa la encontramos en el mismo momento de su nacimiento, cuando improvisaban con

gran libertad (la improvisación lineal se encontraba en el centro de sus intereses). La otra línea es el *hard bop*, es el jazz más vital y se tocaba hacia finales de los años 50 en conjuntos dirigidos, por ejemplo, por los baterías Max Coach y Art Blakey o el pianista Horace Silver. Del *hard bop* surgieron nuevos elementos que, sin renunciar a la vitalidad, introdujeron elementos eléctricos como la guitarra y bajo, el *harbop* y el *cool jazz* ampliaron las fronteras musicales del consumo, al generar gran interés del público blanco que era quien, en su mayoría, asistía a sus presentaciones. Además, a través de estas manifestaciones se amplió el mercado discográfico<sup>10</sup>, sumado a esto surgió un interés por parte de directores de cine y documentalistas sobre el género, que motivó la realización de películas y de diversas bandas sonoras.

Ya abierto el mercado y creado el público, en los años 60 apareció el *free jazz*, que nació de manera coherente con la reivindicación de los derechos civiles:

La fuerza y dureza del nuevo jazz y la fuerza revolucionaria y parcialmente extra musical cayeron como un alud sobre un público de jazz que se había acostumbrado a Oscar Peterson y el Modern Jazz Quartet (Tirro, 2007: 124).

Para la nueva progenie de músicos del *free jazz*, todo se desarrollaba según el mismo esquema; todas las posibilidades que ofrecían las formas hasta los momentos vigentes y la tonalidad convencional parecían haber sido ya utilizadas. Por ello, los jóvenes músicos se empeñaron en encontrar nuevas formas de tocar jazz. Con esto se retomaron características de los años 20; las líneas salvajes, libres y duras que se cruzaban y friccionaban entre sí, sobre todo en los instrumentos de viento. En este punto la evolución fue demasiado espontánea y no académica, introduciéndose el concepto de lo atonal, así lo narra el historiador del jazz Daniel Bailey:

---

<sup>10</sup> En los años 60 se originaron sellos como ECM, Nexos y Cadillac records que son reconocidos por su calidad discográfica.



Durante años, la libertad como la interpretaba el free jazz llegó a ser conscientemente libertad de todo orden musical en Europa (había una necesidad) en distanciarse formalmente y armónicamente del “continente blanco”, también lo hicieron racialmente, culturalmente y políticamente. La “música negra” se hizo “más negra” que nunca en el jazz, al deshacerse de lo que más le ligaba a la tradición europea: precisamente el orden armónico (2002: 230).

Así mismo, muchos de los intérpretes de free jazz consideraron su música como fenómeno espiritual y cultural, de ahí que junto a esta forma musical surgieron otras razones extra musicales; raciales, sociales y políticas. Con el free se produce un fenómeno: estos músicos de jazz se dedicaron a descubrir y a transgredir las fronteras culturales de Occidente, entablando un diálogo con las grandes contrapartes culturales: las músicas árabes, japonesas y africanas. Parte de este fenómeno fue la conversión de grandes docenas de músicos de jazz al islamismo, adoptando ocasionalmente nombres árabes, como el baterista Art Blakey, quien pasó a llamarse Abdalah Iban Buhaina.

Cabe anotar que acordes con el espíritu de la época, los músicos de jazz, al igual que los de rock<sup>11</sup>, sintieron una gran fascinación por la música clásica de la India, basada en talas y ragas, Bailey señala:

Dentro de una serie rítmica india, se puede improvisar libremente. Es precisamente la riqueza rítmica de la música india la que fascinaba a los músicos de jazz moderno. Querían librarse de la “uniformidad del 4/4” sostenida metonímicamente del beato del jazz convencional y buscan, en cambio, órdenes rítmicos y métricos que creen intensidad (2002: 231).

---

<sup>11</sup> Los Beatles, Led Zeppelin y Deep Purple, tienen piezas musicales que toman las bases musicales de la cultura india, así como hacen referencia al talante espiritual del hinduismo.

En orden con lo anterior, es necesario anotar que en marzo de 1967:

...en una escuela de secundaria donde solo había negros, maestros y alumnos boicotearon la ejecución de unos conciertos de música clásica europea. No lo hicieron porque no tuvieran interés en la música clásica de concierto. Lo hicieron para que los alumnos vieran injustificado que sólo se les ofrecía conciertos de música europea, y no de jazz, música india, árabe, africana o japonesa. (2002: 231).

Como ya hemos mencionado, el espíritu del *free jazz* estuvo asociado a las luchas en pro de los derechos civiles. Músicos como Le Roi Jones, conocido también por su nombre musulmán Baraka, fue uno de los asociados a las campañas antibélicas en contra de la guerra de Vietnam, y fue uno de los primeros afroamericanos en optar por el matrimonio interracial e inspirador de las panteras negras<sup>12</sup>. En este punto es importante aclarar que géneros como el rock y el free jazz, se desarrollaron en un ambiente de protestas que reivindicaban las libertades individuales, luchaban contra del racismo, generando un campo cultural en términos de Bourdieu, en donde la disidencia política enfrentaba la hegemonía impuesta por las “elites blancas”. Ampliaron el espectro sobre las libertades sexuales, la objeción de conciencia, la politización del ciudadano promedio, la lucha por la conservación del medio ambiente a través del movimiento hippie. Los puntos más álgidos de las protestas fueron durante la década de los años 60, donde las luchas contra el paradigma del Estado y Occidente dieron un vuelco a la concepción de lo popular, orientando este concepto a lo político.

---

<sup>12</sup> El partido Pantera Negra de Autodefensa, popularmente conocido como Panteras Negras, fue una organización nacionalista negra, socialista y revolucionaria activa en Estados Unidos entre 1966 y 1982.

### **3.1.1 El contexto del jazz en Latinoamérica y Colombia en los años 60**

Si bien este punto se ha presentado en el capítulo de antecedentes, es necesario retomar algunos elementos para el análisis sobre la diseminación del género en América Latina. El primero de ellos tiene que ver con las relaciones geográficas y culturales, el segundo sobre las relaciones de los músicos y el medio, y el último con la necesidad de modernización del contexto que manifestaron los artistas latinoamericanos y en particular colombianos a través del jazz. Lo anterior traslapado por los diálogos centro-provincia-periferia entre EE. UU. (centro) y algunas ciudades latinoamericanas (provincias o periferias).

Una de las cuestiones más frecuentes a la hora de hablar del jazz en América Latina es establecer una relación de los ritmos del Caribe con el del Jazz desde los años 50, época de auge del be bop y el cool jazz. No obstante, es necesario aclarar que dicha tendencia surge de la migración en este periodo de músicos puertorriqueños y cubanos a la ciudad de Nueva York. Por lo cual esta vertiente se produce en la metrópoli (centro), gracias a un momento de apertura cultural que consolidará al género y se extenderá hasta los años 70. Desde esta óptica no se puede hablar del latin jazz como un ritmo producido desde Latinoamérica, sino como una convergencia musical y adaptativa que mezcló elementos traídos por las oleadas migratorias provenientes de las Antillas mayores, por ende se diferencia de lo que se definió en el segundo capítulo como jazz latinoamericano o músicas relocalizadas, las cuales hibridaron elementos del jazz con las músicas tradicionales y entablaron un diálogo desde su localización geográfica y socio-cultural, a partir de la década de los años 80. Esta aclaración es válida a la hora de hablar de fenómenos de emulación cultural, hibridación cultural y de extensión cultural.

Teóricos latinoamericanos de la historia del jazz como Berenice Corti y Antonio Marteu (2013) plantean una hipótesis interesante sobre esto: el jazz en América Latina se caracterizó por la búsqueda de una emulación o asimilación cultural a los formatos que se producían desde EE. UU.,

así mismo, su flujo se consolidó a través de dos rutas, las ciudades portuarias y el viaje de músicos hacia EE.UU. Sobre la primera ruta señalada se puede decir que el fenómeno es visible en Colombia en los años 20 a través de la costa caribeña, puntualmente la ciudad de Barranquilla, que se convirtió en lugar de llegada para las grabaciones de músicos norteamericanos, con amplia difusión en las radios nacionales (Muñoz, 2010: 12). En consecuencia, surgió una generación de músicos interesados en estas formas musicales provenientes del exterior y cuyas tentativas estaban absolutamente centradas en la imitación del jazz norteamericano, dando origen a los primeros formatos sonoros que interpretaron el género en Colombia. Dicho suceso fue similar en México, Argentina y Uruguay, los cuales al tener grandes puertos se convirtieron en lugares de confluencia para quienes buscaban los nuevos ritmos (Ruesga Bono, 2013).

La apreciación de la nueva sonoridad, en el caso de Colombia, fue extendiéndose por el resto del país, atrayendo tanto a intérpretes profesionales como aficionados. En un principio el jazz que se “practicaba” en suelo colombiano, fue absolutamente mimético; no es casual que la mayor parte de los repertorios hasta bien entrada la década de los 50 consistieron en *standars* de jazz o la jazz band<sup>13</sup>, reflejo de un afán creciente por emular los éxitos del género provenientes de EE.UU. Como lo menciona Juan Carlos Franco en su ensayo sobre el Jazz en Colombia, se estableció un formato que procuraba fidelizar el sonido norteamericano (2013).

Por otra parte, la industria discográfica surgió en circunstancias paralelas a las de la difusión musical en los grandes salones y clubes de baile, una época dorada para la naciente elite colombiana que configuraba sus ritos sociales a través de la apropiación de elementos de la cultura norteamericana. La voluntad de ponerse al día sumergió a Colombia en el universo de las

---

<sup>13</sup> El jazz band generaron cierta identidad social a nivel local. Este incipiente destello de apropiación se verificó en tanto el jazz era asumido como música divertimento, cantable yailable bajo la etiqueta del swing. Las ciudades de Barranquilla y Cartagena recibían continuas afluencias foráneas debido a su situación marítima y portuaria, factor que atraía migraciones desde Alemania, Italia, España, Estados Unidos y el resto del Caribe.

experiencias fonográficas vinculadas al jazz que para los años 20 recorrían el mundo, y generaron furor en los salones de Estados Unidos y Europa. Así mismo la radiodifusión tuvo un papel fundamental en la divulgación del swing y del formato de jazz band, en el que se encontraban las grandes orquestas de la costa Caribe. El impulso brindado por la actividad radial posibilitó que los ritmos tradicionales logaran paulatinamente una favorable reputación en aquellas regiones donde años atrás habían sido relegados, así lo amplía Alberto Salcedo Ramos, periodista cultural que expone la importancia del jazz y la música costeña en Colombia:

Elías Pellet Buitrago fundó en 1929 “La Voz de Barranquilla”, emisora perteneciente a Laboratorios Fuentes y enfocada a la divulgación y promoción de la música de la costa del caribe colombiano. Esta favorable coyuntura posibilitó la preeminencia de la música de dicha área sobre las restantes producidas en las regiones del interior colombiano, de ahí que gozara de mayor fortuna desde el punto de vista de la difusión y la promoción. A partir de esta iniciativa la música colombiana de la costa caribeña devino producto comercial por excelencia en los circuitos internacionales de la industria musical (Programa: “Del canto al cuento”, marzo de 2017).

De acuerdo con lo mencionado por Alberto Salcedo Ramos y Juan Carlos Franco, hacia la segunda mitad de la década del 30 y principios de 1940, se incrementó la labor fundacional en lo concerniente a los medios de difusión, con especial preponderancia de las emisoras radiales encargadas de articular los mecanismos para promover las producciones musicales foráneas y nacionales en las ciudades colombianas de mayor actividad dentro de la industria musical. Como lo relata Franco:

No hay ningún periodo posterior a los años treinta en el que no se encuentren programas dedicados al género. Una de las experiencias más notables es la de Roberto Rodríguez Silva en la HJCK desde 1963 (2013: 241).

Uno de los programas, fue el de Rodríguez Silva que comenzó en la década del 60 y se prolongó hasta el 2012, año de su fallecimiento. Este apuntaba a la presentación de los diferentes géneros a partir de la experiencia del melómano, que más que dar una línea académica presentaba el programa de acuerdo con sus descubrimientos musicales, transmitiendo una experiencia próxima y espontánea del jazz. Cabe anotar que Rodríguez Silva fue precursor en cuanto a los modelos de presentación y al tipo de reseñas discográficas que realizaba. Así mismo, entre otros programas cabe mencionar la hora Philips, presentado en la Emisora Nuevo Mundo y que luego pasó a Caracol Radio, el programa estaba dirigido por José Antonio Vega y se emitió entre 1965 y 1972, en él se combinaban las músicas colombianas con el jazz; allí hizo sus primeras apariciones Julio Arnedo (Serrano, 2002: p. 148).

**Jazz**  
*Un Regalo del Negro a la Cultura*

A principios de este siglo el jazz era todavía un exótico musical, aún sin nombre propio. Había nacido en las barriadas de los pueblos ribereños, en los campos de trabajo donde se abría paso nuevas edificaciones y ferrocarriles y a lo largo de los caminos que cruzaban el rústico paisaje del sur de los Estados Unidos.

Sus primeros intérpretes fueron pobres guitarristas, pianistas, cantantes de balada, músicos negros desconocidos, que arrancaron esta música a la dura roca de sus vidas, compartiéndola con un pueblo que encontraba que su sabor rítmico, agri-dulce llenaba un deseo interno de crear belleza propia.

Fueron ellos quienes lo concibieron, lo nutrieron y le dieron forma. El jazz fue el regalo del negro a la cultura de los Estados Unidos y éste a su vez, el regalo de los Estados Unidos a las artes.

Al comparar los orígenes del jazz con su estructura actual; instrumentalmente compleja, una delicada mezcla de precisión y de libre improvisación apropiada tanto para una sala de conciertos como para un pequeño "bistro" es evidente que esa música ha sufrido no solo una transición sino una verdadera revolución. Puede decirse que se trata de una revolución similar a la que sufrió la "música clásica" durante cientos de años, un período durante el cual la fórmula musical cambió de la base vocal del sistema modal-canal a la base instrumental de las escalas mayores y menores y finalmente a la escala moderada que ha existido desde entonces.

Pero la evolución del jazz ha sido tan increíblemente rápida —en menos de 50 años— que quienes están más allegados a él aún encuentran que es una forma artística enigmática y llena de sorpresas.



**Armstrong**

Es por esto que las actuaciones de pequeños grupos de jazz auténtico no son todavía tan populares como se piensa. Pero a través de los años el jazz se ha convertido en la única clase de música que los norteamericanos reconocen como propia.

La historia del jazz es similar en varias maneras a la historia de la tierra y de la gente del lugar donde nació, pues tanto la música como los demás aspectos de la cultura de los Estados Unidos se caracterizan más por elementos cambiantes y diversos que por una unidad fácilmente reconocida. En realidad la unidad se encuentra en el hecho de que todos esos elementos dispersos pueden florecer al mismo tiempo dentro de una tradición de escogencia individual y tolerancia mutua, una atmósfera donde el individuo puede expresarse libremente, de acuerdo con su finalidad y talento, trabajando con los demás con el fin de alcanzar un concepto común de armonía.

Esta es en verdad, la esencia

del jazz.

**NOTA:** Para quienes deseen escuchar los mejores intérpretes de este género en combinación con los comentarios de uno de los conocedores más importantes de jazz, la Voz de América transmite en onda corta el programa llamado "Music USA" de lunes a sábado a las 8.15 p. m

Imagen 1. "Jazz. Un regalo del negro a la cultura", Hernando Salcedo Silva. El Tiempo, 2 de mayo de 1966, pág. 22

Otro de los programas radiales fue el desarrollado por Hernando Salcedo Silva (1916-1987) cuyas realizaciones radiales se prolongaron durante tres décadas en el programa de la emisora HJCK “Historia y Estética del Jazz”. Sumado a estos esfuerzos, se encuentran los programas transmitidos por la Voz de América en frecuencia de onda corta, los cuales eran reseñados por Hernando Salcedo Silva, emisora oficial del gobierno de los EE. UU., escuchada en las principales ciudades de América Latina. En este punto podemos ver dos tipos de programas, los de difusión especializada y los que hacían mixtura de las músicas colombianas con el jazz. Los primeros iban dirigidos a un público que tuviera como fin la apreciación y cultivo de “la alta cultura” y los otros a un público que gustaba de las notas de la música caribeña acompañadas por el formato de jazz band.

De acuerdo a lo anterior, es importante señalar que el proceso de acople al que nos hemos referido, iniciado en la década del 20, y signado casi en su totalidad por una interpretación mimética y una radiodifusión que privilegiaba los contenidos extranjeros, muestra un panorama contradictorio entre los movimientos del jazz que propendían en EE.UU. por reivindicar la cultura popular afroamericana y la interpretación de las élites colombianas que consideraban el género como una expresión de “alta cultura”. Este periodo de mimetismo se extendió hasta la década de los 80 a lo largo de casi 60 años, y las producciones que tímidamente procuraron romper con el canon jazzístico norteamericano, resultaron escasas, pudiendo citarse como ejemplos los esporádicos trabajos llevados a cabo por el músico Luis Rovira y su banda (Luis Rovira, Sexteto, 1961 publicado por Philips), considerada la primera grabación de jazz en Bogotá.



Imagen 2. Luis Rovira en Colombia. Fuente: Archivo fotográfico Radio Nacional

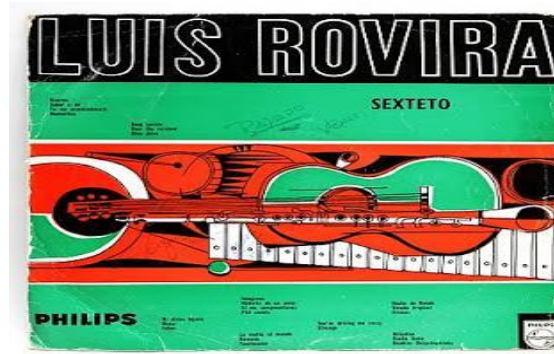


Imagen 3. Luis Rovira. Portada del disco Luis Rovira y sexteto (1961). Empresa discográfica Philips

De la misma época se encuentran dos trabajos realizados por el pianista Juancho Vargas. El primero son las *Cumbias Espaciales*, un trabajo del músico barranquillero Juancho Vargas producido en 1965 por la disquera antioqueña Sonora por encargo de la RCA Víctor. Juancho Vargas retomó temas típicos del repertorio de América Latina y las convirtió en cumbias con arreglos de jazz. Posterior a este álbum fue el *Colombian Brass*, (¿196?) bajo el sello Sonora, en este disco se tomó como modelo la Tijuana Brass de Herbé Alpert, pero se adaptaron temas colombianos, la propuesta fue de un jazz muy edulcorado.

Se debe anotar que la producción de Luis Rovira es insular, pues quienes tocaban Jazz, no se arriesgaban a componer o adaptar piezas. Su logro fue utilizar el sexteto dando un sonido especial a composiciones de la música colombiana. La percepción de una sensibilidad nueva conllevaría a una etapa de eclosión y consolidación que se vio materializada a partir de 1984, con la grabación del disco *Macumbia*, de Francisco Zumaqué, extendiéndose hasta nuestros días<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Según Juan Sebastián Ochoa, en el decenio de 1980 pudieron apreciarse pequeños, pero sustanciales cambios, en el panorama jazzístico colombiano. En esta década surgieron los primeros festivales que dieron participación al jazz y los programas académicos orientados a la enseñanza del género. El auge alcanzado por el mismo y las complejidades que entraña su ejecución de acuerdo con una amplia gama de estilos provocó su inclusión en los planes de estudio y la conformación de un circuito donde se realizaran conciertos y presentaciones regularmente. La Academia había abierto



### **3.2. Prácticas y consumo artístico en la sociedad Bogotana.**

Según lo visto en los archivos sonoros y documentales, podemos ver una voluntad manifiesta de mostrar el carácter elitista del jazz en suelo colombiano, a través de la apropiación del capital cultural afroamericano, el cual era celebrado por las altas esferas de la sociedad colombiana que lo reinterpretaron como un sello foráneo, asumiéndolo como un elemento modernizador. Tocar jazz, escuchar jazz, hablar de jazz y coleccionar la discografía se convirtió en un elemento de distinción social y académica que profundizaba la diferencia en los gustos y la apreciación estética. Así mismo, se presentan los tres tipos de capital cultural por parte de los aficionados al jazz en nuestro país: el capital cultural incorporado que se establece a través de la radiodifusión y del conocimiento a partir del compilado discográfico que permitía tanto a músicos como expertos diferenciar los diferentes subgéneros, entre otros aspectos musicales. El objetivado, donde vemos el concepto de lo coleccionable, el cual estaba acompañado por la reseña que establece la interpretación y el carácter apreciable del objeto. Esto se puede ver en autores como Otto de Greiff y Hernando Salcedo Silva.

---

sus puertas al jazz y la creación de festivales comenzó a imprimirle un carácter masivo que apuntaba hacia su reconocimiento como escena socio cultural en Colombia (2011: xx).

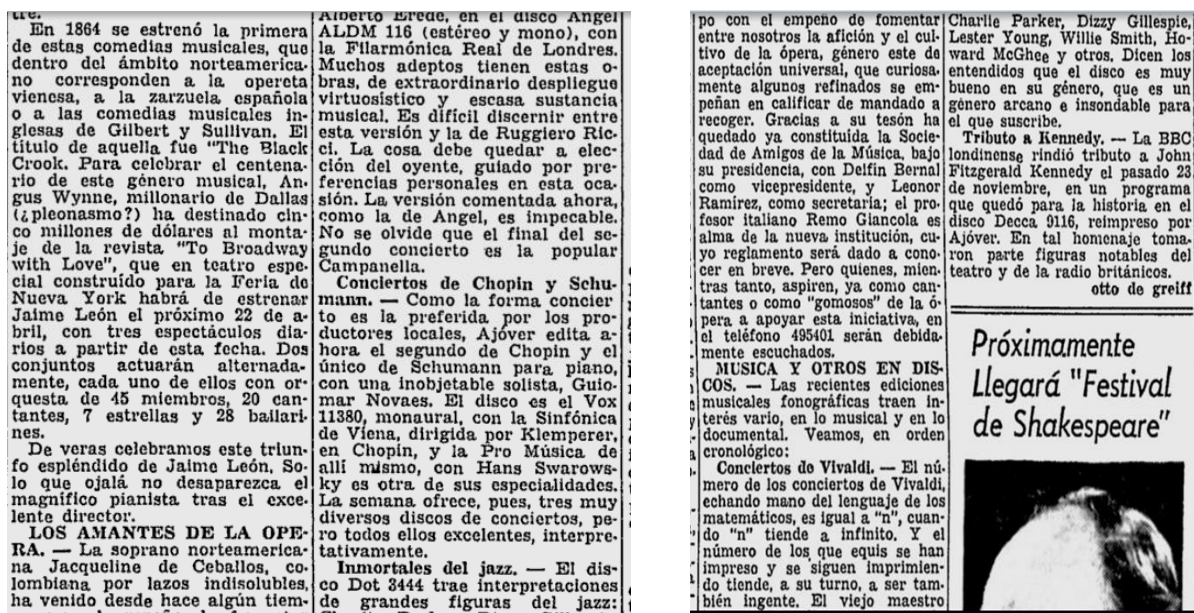


Imagen 4. Reseña del disco los grandes maestros del Jazz, por Otto de Greiff 27feb/1964 periódico el Tiempo

Paradójicamente el jazz, de origen negro y humilde, se había insertado como símbolo de elegancia y vanguardia en los niveles más altos de una sociedad discriminadora incluso del acervo musical nacional. En este sentido se patentiza uno de los lastres heredados del pasado colonial; en el afán de "blanquear" o europeizar sonoridades de extracción popular y a menudo autóctonas.

El tercero, el capital cultural institucionalizado, se observa en la migración de músicos colombianos a los EE. UU., relacionado con los intereses académicos y la búsqueda de creatividad. Para el decenio de los 60, una nueva generación de músicos colombianos salió del país, entusiasmados por las expectativas de aprendizaje y superación que ofrecía la ciudad de Nueva York, por entonces considerada la Meca del género. Sumado a lo anterior la Academia colombiana, encabezada por la directora del museo de Arte Moderno, Marta Traba, organizó cursos sobre "Apreciación" e "Historia del jazz", con el objeto de dar a conocer el género. Cabe anotar que la formalización estaba dada por el hecho de tener un experto como Hernando Salcedo Silva hablando del tema, como se puede apreciar en el artículo publicado por el periódico *El Tiempo*, el 4 de septiembre de 1966.



Imagen 5. "Jazz", Hernando Salcedo Silva. *El Tiempo*, 22 septiembre de 1964, pág.

A partir de la revisión documental sobre el campo del jazz en la Bogotá de comienzos de la segunda mitad del siglo XX, es posible determinar la existencia de un tipo de literatura periodística relacionada con el campo musical jazzístico en los años 60, entendida como una nueva forma de expresión artística, siendo su objetivo analizar su protagonismo en algunos sectores de la sociedad, más allá del solo entretenimiento. Se observa en estos textos como a partir del jazz y su historia se desarrollaron discursos reflexivos en torno a la realidad social atravesada por una tendencia internacionalista. De esta forma, se configuró un tipo de periodismo informativo, con un carácter



“erudito”, donde se insertan a partir del jazz, elementos de tipo sociológico e histórico, además de aspectos políticos y culturales.

Esto se ve claramente en la entrevista realizada al doctor Gilbert Chase, músico y escritor norteamericano, quien realizó una conferencia en Bogotá sobre la importancia del jazz en USA, basada en su libro *America's Music*, publicado en 1945.

**Importancia del Jazz en los Grandes Movimientos Musicales de EE. UU.**

Entrevista con el doctor Gilbert Chase, distinguido musicólogo y escritor.—Su conferencia de ayer tarde sobre “La Historia del Jazz”.

(Por GLORIA PACHON CASTRO, de la Redacción de INTERMEDIO)

Gracias a la magnífica iniciativa del Departamento de Estado de los Estados Unidos, los colombianos hemos tenido oportunidad de tener entre nosotros durante los últimos días, a varios personajes notables de ese gran país, quienes cumplen la misión de establecer un activo intercambio cultural entre su patria y los países latinoamericanos. Entre esos distinguidos visitantes se cuenta el doctor T. Lynn Smith, profesor de sociología de la Universidad de Florida, cuyas conferencias fueron objeto de espléndida acogida dentro

facción la importancia que la música va adquiriendo en el desarrollo cultural de los países latinoamericanos. “Lo que sucede es que las manifestaciones musicales de estos lugares, son completamente desconocidas y de ahí la necesidad del intercambio que impulsará el Centro Interamericano de Washington.”

—Y sobre la música popular en general, ¿qué podría decirnos, doctor Chase?

—La música popular —del pueblo— es un reflejo exacto del carácter musical que caracteriza a cada país y al mismo tiempo, enseña el grado de cultura, las costumbres, etc. Es como el índice para valorar las culturas americanas en formación.

—La música popular es la base de la música en sus grandes formas. En algunos países las expresiones musicales tienen un sentido internacional y a veces universal. Es decir, que se salen del sentimiento nativo, para interpretar el de otros países.

—La importancia de la música popular, puede sintetizarse de la siguiente manera: “Si es demasiado local, carece de importancia. Si demasiado internacional, no tiene raíces.”

**LA NUEVA CRÍTICA EN LOS ESTADOS UNIDOS**

Pero además de sus extensos conocimientos musicales y de los importantes cargos que desempeña, entre ellos la dirección de la Facultad de Música de la Universidad de Oklahoma y la vicepresidencia del

—es un reflejo exacto del carácter musical que caracteriza a cada país y al mismo tiempo, enseña el grado de cultura, las costumbres, etc. Es como el índice para valorar las culturas americanas en formación.

—La música popular es la base de la música en sus grandes formas. En algunos países las expresiones musicales tienen un sentido internacional y a veces universal. Es decir, que se salen del sentimiento nativo, para interpretar el de otros países.

—La importancia de la música popular, puede sintetizarse de la siguiente manera: “Si es demasiado local, carece de importancia. Si demasiado internacional, no tiene raíces.”

**LA NUEVA CRÍTICA EN LOS ESTADOS UNIDOS**

Pero además de sus extensos conocimientos musicales y de los importantes cargos que desempeña, entre ellos la dirección de la Facultad de Música de la Universidad de Oklahoma y la vicepresidencia del

misericordia. Cada representante nacional, será miembro del principal en Washington y tomará parte activa en todos los programas que se desarrollen.

Y sobre la interesante conferencia “La historia del jazz”, dictada ayer tarde en el Centro Colombiano-Americano, el doctor Chase, nos dijo, más o menos, lo siguiente:

—La conferencia “Historia del Jazz” está basada en mi libro *America's Music*, publicado en 1945 —del cual se hará una versión castellana en Buenos Aires, titulada *La música en los Estados Unidos*— y que como su nombre lo dice, comprende el desarrollo musical en mi país, desde tiempos remotos. El jazz, desempeña un papel primordial en esa historia. Usted podría preguntarme que en qué consiste esa importancia y yo le diría que, demuestra el sentimiento del pueblo norteamericano y por eso ha servido de base a otros movimientos musicales, todos ellos de vital importancia. En el libro de que le hablo, dedico un capítulo especial a la música africana.

Centro Interamericano de Música, el doctor Gilbert Chase es un notable literato e historiador. Sus libros —sobre música y otros temas— se han publicado con enorme éxito en los Estados Unidos, llegando a los centros culturales de los principales países del mundo. Entre sus obras más elogiadas podemos anotar el libro de poesías *Ciudades y Almas*; ha traducido al inglés, poemas de José Asunción Silva, Unamuno y Bécquer. El prólogo y las anotaciones de *Poesía Norteamericana Contemporánea*, y que comprende obras de 33 poetas de los Estados Unidos, han estado a su cargo, y según nos ha dicho, hará traducciones de los más conocidos escritores y poetas de habla hispana.

La conferencia que el doctor Gilbert Chase, dictará mañana sábado en la sala José Eusebio Caro, de la Biblioteca Nacional, trata sobre la nueva crítica de los Estados Unidos, tema extraordinariamente novedoso e interesante para nosotros. Se-

Imagen 6. “Importancia del Jazz en los grandes movimientos musicales de EE. UU.”, Gloria Pachón Castro. *El Tiempo*, Lecturas dominicales, 15 septiembre de 1962, pág.13

En este artículo se destaca la mirada internacional que adquiere el jazz como género. Sumado a esto, se debe tener en cuenta la categoría de centro; EE. UU, y provincia; América Latina, que se detecta en la entrevista. Una de las afirmaciones del entrevistado es la necesidad de conocer las músicas locales, y la instrucción sobre el jazz en América latina, para lo cual destaca la importancia de la realización de los centros interamericanos de música, los cuales tendrían sede en lo que Gilbert Case consideraba capitales culturales, siendo su base principal Washington. Por otra parte, en la entrevista se mencionan las características que debe tener una expresión musical para ser valorada culturalmente: “La música para ser objeto de interés, no puede ser tan internacional que se pierdan sus raíces, pero tampoco tan local que no pueda ser escuchada internacionalmente”. Dicha afirmación establece el paradigma cultural norteamericano, y da cuenta de las políticas de internacionalización del arte impulsadas desde EE. UU. que se desarrollaron en América Latina.

Otro de los artículos que da cuenta de la relación de dependencia cultural, es el publicado en el periódico *El Tiempo*, el 9 de mayo de 1966, titulado “Fundamentos religiosos del jazz”. En este Hernando Salcedo Silva, realiza una mirada a los nexos del jazz con la música afroamericana como el góspel, los spirituals y las works songs. Esta amalgama cultural de los cantos espirituales y de las canciones de trabajo con el jazz, muestran un conocimiento más profundo del autor sobre el género y su historia. Si bien Salcedo Silva enclava el jazz en EE. UU., no lo propone como un género colonizante, sino que surge de la mixtura entre lo africano y algunos elementos europeos: “Del encuentro entre los himnos protestantes ingleses que se cantaban en los servicios religiosos y aun familiarmente, y el acervo africano, surgieron los llamados ‘cantos negro espiritual’”.

11.10 Informativo "Hora O".

# Jazz

## Fundamentos religiosos del jazz

Repasemos el noble árbol genealógico del Jazz para insistir en el aporte propiamente religioso a una música aparentemente tan "laica" y hasta pagana. De la primitiva melodía africana y en un proceso que dura más de cien años, al aporte de los "work songs" o "cantos de trabajos" muy influenciados por la estructura musical de la balada inglesa, surgen los "archais blues", los blues arcaicos que, cuando sirven de fondo a letras donde se ruega la intervención divina en la solución de problemas personales, sobre todo como consuelo de la soledad (dejando a un lado pocas variantes ritmicas impuestas por los cantantes), puede asegurarse que estos blues son casi iguales en forma y espíritu, a los bellísimos "spirituals" los seculares cantos religiosos negros.

Del encuentro entre los himnos protestantes ingleses que se cantaban en los servicios religiosos y aun familiarmente, y el acervo africano, surgieron los llamados cantos "negro-espirituales", obras maestras de belleza y unción cuando los interpretan artistas de la categoría de Marian Anderson. Y esta influencia era aún más fuerte si se tienen en cuenta las frecuentes misiones de grupos presbiterianos y metodistas en campos de algodón donde, improvisados templos, bien bajo tiendas de campaña o en aquellos vagones cubiertos con carpas popularizados en las películas de vaqueros, trataban de neutralizar por medios espirituales y cantos, la tremenda vida de los esclavos. Estos, aunque reducidos a la más miserable e injusta situación, no olvidaban sus tradicionales cantos africanos que habían importado de su tierra nativa, pero al mismo tiempo y por sus crueles circunstancias, dóciles a toda

tes misiones de grupos presbiterianos y metodistas en campos de algodón donde improvisados templos, bien bajo tiendas de campaña o en aquellos vagones cubiertos con carpas popularizados en las películas de vaqueros, trataban de neutralizar por medios espirituales y cantos, la tremenda vida de los esclavos. Estos, aunque reducidos a la más miserable e injusta situación, no olvidaban sus tradicionales cantos africanos que habían importado de su tierra nativa, pero al mismo tiempo y por sus crueles circunstancias, dóciles a toda clase de influencias, además de aceptar, hacían suyos y a su manera, los himnos religiosos que los predicadores les imponían a la fuerza.

Así, no resulta sorprendente que al oír ciertos blues profundamente interpretados (Bessie Smith sigue siendo la artista ideal), como "Cemetery Blues", "I o rather be dead and buried in my grave", etc., y aun de tema francamente profano a la manera de "Down hearted blues", "Sobbin' hearted blues", "Back water blues", "Poor man's blues" y muchas por el estilo, se perciba un soterrado y melancólico espíritu religioso. El tema de la soledad que estremece casi todo el acervo de los blues, encuentra su lógica solución, su única salida, en la esperanza de un más allá y en la eterna compañía de Dios.

Al espíritu religioso, es uno de los aspectos más importantes de los blues, base del Jazz. HSS

Imagen 7. "Jazz. Fundamentos religiosos del jazz", Hernando Salcedo Silva. El Tiempo, 9 de mayo de 1966, pág.27.

Lo anterior es un bosquejo de los perfiles en torno al periodismo relacionado con el campo del jazz en la ciudad de Bogotá durante las décadas del 60 y 70, sin embargo, cabe anotar que dichos registros no solo hablan de un género musical, sino que a la vez permiten dar cuenta de un tipo de práctica cultural asociado a la modernización de la ciudad y a la necesidad de ser un enclave cultural y estar al día con el mundo. Otro artículo de Hernando Salcedo Silva da un atisbo de cómo se ve el campo del jazz para los coleccionistas y de cómo se daba la construcción del medio. En el artículo publicado en febrero de 1966 en el diario *El Tiempo*, titulado “Colombian jazz”, Salcedo realiza un análisis de la escena del jazz en Colombia y pone sobre la mesa las pocas oportunidades en este país para obtener discos del género y jazz en vivo. Para los aficionados, es necesario entrar en contacto con la música desde lo que él denomina “discoteca” o la colección personal, en el caso del jazz esta se configuraba como el espacio de mayor importancia si se tiene en cuenta que los lugares de difusión eran escasos y que, sumado a esto, la situación de orden público condicionaba el frecuentar dichos lugares, razón por la que el periodista plantea la necesidad de crear otros espacios como el “club del jazz”.



negocio) de las empresas nacionales de grabar discos de jazz y antes de estimular el nefando vicio del contrabando, es necesario que el "jazzista", a quien por no sé qué secretos del subdesarrollo, se le priva del conocimiento directo con un Louis Armstrong, o Duke Ellington o el Modern Jazz Quartet, por lo menos le quede el consuelo de adquirir nuevos discos. Es lo menos que puede pedirse en nuestro melancólico panorama del jazz.  
**Hernando Salcedo Silva**

*Imagen 8. Colombian jazz", Hernando Salcedo Silva. El*

*Tiempo, 12 febrero de 1966, pág.15*

Los artículos de Roberto Rodríguez Silva, reflejan la construcción social del jazz en el entorno bogotano y establecen una idea de la interdependencia existente entre el campo internacional y la naciente escena bogotana. A continuación, se hablará de ésta a partir de los agentes que intervinieron en ella, sus relaciones y la lectura que se puede hacer del contexto.

### **3.3. El campo artístico del jazz en Bogotá.**

Para la reconstrucción de este periodo, se toma el análisis de los documentos fotográficos y testimonios aportados por el maestro Javier Aguilera, autor de los libros: *30 años, de música en la noche Bogotana* (2010), *Nocturno en mi bemol mayor* (2014) y el texto inédito "Los 12 pioneros del Jazz en Bogotá" (¿?). Si bien la narrativa utilizada por Aguilera es de carácter anecdótico, permite presentar los diversos agentes culturales que dieron forma a la escena del jazz. Cabe aclarar que estos predecesores construirán un legado aún vigente, en cuanto a la apreciación, la distribución y el consumo por un sector del público amante de este género.

En el presente apartado se analizan dos tipos de agentes culturales: el primero son los músicos que, por sus diversos capitales culturales, dieron origen a un agenciamiento de la escena donde confluían dinámicas comerciales y estéticas. El segundo tiene que ver con los lugares; bares, grilles,



restaurantes y centros culturales, que fueron dando forma a los circuitos musicales y a la formación de públicos.

### 3.3.1 Los músicos.

El maestro Javier Aguilera en la entrevista realizada el 19 de enero de 2017, menciona 12 músicos que participaron activamente en la escena del jazz en Bogotá. Esta lista es más extensa, ya que se conectaba con el circuito de la música tropical, de la balada, del rock, además de los ritmos antillanos y brasileños. Cabe destacar que Aguilera los organiza por orden de relevancia y se enfoca en un principio en tres personajes a los que denomina “La Santísima Trinidad del jazz en Bogotá”: Joe Madrid, Gabriel Rondón, Armando Manrique.

A partir de un examen exhaustivo de la historia y la discografía de estos músicos, se hace necesario decir que cada uno de los músicos representa parte de un capital cultural diferente que se yuxtapone para dar forma a una práctica artística y a un *habitus* de consumo cultural entorno al jazz. Para dar cuenta de ello hablaremos de cuatro categorías en la práctica musical que se dan con relación a los músicos: intérprete, promotor, intelectual y melómano. Éstas no son mutuamente excluyentes, sino formas de agenciamiento en el campo cultural.

A continuación, se realizará un semblante y categorización de los tres músicos a los que Aguilera califica como “La Santísima Trinidad del jazz en Bogotá:

Joe Madrid

El pianista cartagenero Joe Madrid<sup>15</sup> nace en Cartagena (Bolívar) en el año 1945, su trayectoria musical se dio a nivel nacional e internacional. Antes de viajar a EE. UU. y unirse a los circuitos del latín jazz y la salsa en Nueva York, fue contrabajista con el trio de Armando Manrique y

---

<sup>15</sup> José Fernando Madrid Merlano (Cartagena, 1945).

Germán Chavarriaga. Su llegada a Nueva York lo llevó a trabajar con Mongo Santamaría, Larry Harlod, Ángel Canales y Ray Barreto, como pianista y arreglista. Regresó a Bogotá en 1976 e inmediatamente empezó a frecuentar los bares Hippocampus y Doña Bárbara (Aguilera, 2014: p.125). La disquera Philips Colombia le grabó 4 discos de larga duración con su orquesta de salsa, en los solos se nota la influencia del jazz de Nueva York, como se puede escuchar en su disco *Ariñaña* (1978). Si se analiza el proceso de ida y vuelta de Joe Madrid, encontramos un elemento fundamental y es la adquisición de un capital cultural en su estancia en los EE. UU. a mediados de los 60 y principios de los 70, y esto lo llevó a conocer los flujos del latín jazz y el rock and roll. Por otra parte, lo encontramos como compositor y creativo comercial, participando en las grabaciones de Jimmy Salcedo y en el show de “Compre la orquesta” en RTI televisión.



Imagen 9. Fotografía, al fondo Gabriel Rondón en la guitarra y al frente en el piano Joe Madrid, 1979 Fuente: Archivo Idartes, digital

### Gabriel Rondón

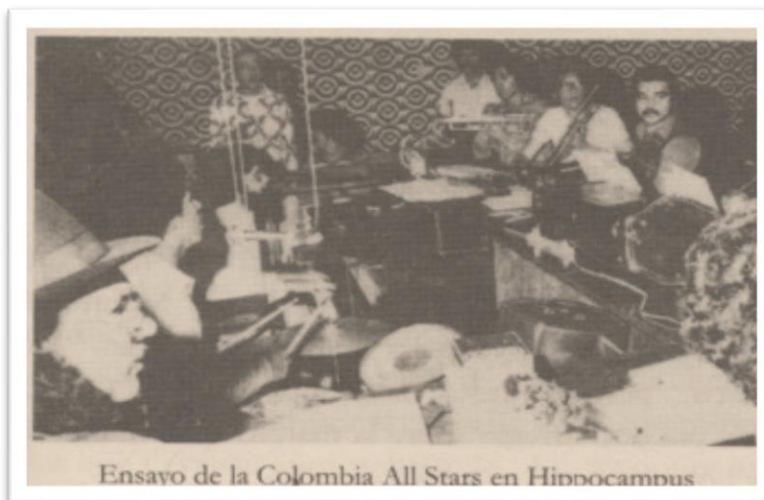
La figura del músico colombiano Gabriel Rondón, nacido en Medellín (Antioquia) en 1942, emerge en el campo musical como uno de los principales intérpretes de Jazz de nuestro país. Sus influencias son el be bop y el rock and roll, adquiridos durante su viaje a los EE.UU. durante la década del 50.

Allí junto con su familia, entabló un diálogo entre las músicas norteamericanas y su capital cultural musical nativo; el bolero y otras músicas populares<sup>16</sup> que interpretaba con su guitarra. Es así como esta suma de experiencias determinarían a su regreso a Colombia, su aporte a la geografía musical de la Bogotá de los años 70.

El bagaje que trae Rondón estaba influenciado por las tendencias musicales del mundo hippie y de la contracultura que dominaba la escena de EE. UU. Al regresar a Bogotá trae un paquete de elementos culturales que comienzan a inundar los ámbitos nocturnos, en donde la música hace parte de los eventos sociales y actividades de entretenimiento. Así mismo, se convirtió en uno de los primeros en posibilitar la entrada de libros, partituras y discos, socializando sus experiencias sobre piezas y pedagogía musical. Además, fue uno de los primeros en dar luz a temas en pauta de jazz a partir de mediados de los años 70. Al igual que Joe Madrid, Rondón participó en programas de televisión y en la composición de bandas sonoras para estos. Músicos como Rondón se encargaron de interpretar la música que el mercado cultural exigía en los diferentes lugares, dejando ver esa carga cultural foránea compuesta por la influencia de lo rockero en relación con lo latino, como impronta de su aporte a la vida cultural capitalina.

---

<sup>16</sup> Página web [jazzcolombia.com](http://jazzcolombia.com)



*Imagen 10. Fotografía de un ensayo de la Colombian All Stars en Hippocampus 1977 Fuente: Aguilera, Nocturno en Mi Bemol, 2014, pág. 34.*

A partir de los testimonios de Javier Aguilera y los registros audiovisuales de este músico en programas de televisión como “El show de Jimmy”<sup>17</sup>, es posible inferir en músicos como Rondón un ambiente sociocultural imbuido de la cultura hippie, en donde las tendencias intelectualistas y religiosas toman un sentido disidente hacia la cultura tradicional cristiana. Es así como Aguilera relata que Rondón comienza a “adoctrinar” a sus músicos más cercanos con el objeto de acercarlos hacia la dianética y la cienciaología (Aguilera, 2014: 54). Las capacidades de Rondón en cuanto a lo que pudo proporcionar a los músicos en la escena bogotana se enmarcaron en un tipo de práctica instructiva que se caracterizó por aportar material escrito que trajo de EE. UU.<sup>18</sup> y su experiencia en diferentes escenarios donde tuvo su lugar su desarrollo artístico<sup>19</sup>. Rondón tuvo en EE. UU. la posibilidad de acercarse, de primera mano, a un tipo de movimiento musical altamente industrializado y moderno, y esto permite dar cuenta también de su dimensión como coleccionista.

<sup>17</sup> “El show de Jimmy “, video del programa, disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=fH\\_IvcD2qgM](https://www.youtube.com/watch?v=fH_IvcD2qgM)

<sup>18</sup> Según afirma Aguilera: Rondón trae a Colombia el primer Real Book, texto que se constituye un compilado de standars de jazz. (2014:49).

<sup>19</sup> A su regreso a Bogotá en el año 1973, Gabriel Rondón tocaba en lugares como el Hippocampus con Armando Manrique y Luego en Doña Bárbara con el Grupo Café (Aguilera, 2014:89).

Además, a partir del estudio musical interpretativo, se configura como un músico ejemplo a seguir por los demás que se encontraban interesados en el jazz, donde se valora altamente la experiencia de quien lo ha cultivado en su lugar de origen y con acceso a amplias fuentes discográficas.



Gabriel Rondón y Luis Felipe Basto en Doña Bárbara

*Imagen 11 Fotografía de Gabriel Rondón y Luis Felipe Basto en Doña Bárbara, 1970. Fuente: Aguilera, Nocturno en mi bemol, 2014, pág. 47.*

### Armando Manrique

El músico Colombiano Armando Manrique nació en Patillal (Guajira) en el año de 1939, desde donde parte a Santa Marta a muy temprana edad y luego de vivir unos años en Cali, llega a Bogotá en el año 1958. A partir de ese momento, se convierte en protagonista de la escena jazzística de la ciudad como intérprete de piano; aunque también había adquirido conocimientos en el acordeón. Manrique tuvo influencia en su estilo interpretativo de músicos norteamericanos como Dave Brubeck y Bill Evans. Sin embargo, su formación musical, a diferencia de Gabriel Rondón y Joe Madrid, fue autodidacta y no viajó al extranjero, motivo por el cual en él se destaca su habilidad auditiva para interpretar estándar de jazz, tomando como única referencia el material discográfico. Además de la actividad artística, Manrique se desarrolló en el terreno de lo comercial, en sociedad con Herman Duplat y Jorge Kruger crearon el *Hippocampus Música Bar*. Este establecimiento se

caracterizaba por tener un formato denominado piano bar, y se constituyó en uno de los principales centros de entretenimiento nocturno, en donde el protagonismo del jazz fue fundamental en la noche bogotana de los años 70.

Es así como a partir del agenciamiento ejercido por músicos como Manrique se fue construyendo una escena local del jazz. Los músicos en esta época pasan directamente de la sala de conciertos al Bar, donde la escucha del jazz si bien está asociada a un ambiente erudito, es mucho más cercana al entretenimiento y al gusto del melómano. En este caso Manrique es el prototipo de gestor cultural y promotor musical que, junto a personajes como Jimmy Salcedo, son músicos pioneros en un nuevo medio de difusión para la música, como fue la televisión.

En las tempranas transmisiones con música en vivo en la televisión, es posible identificar un novedoso tipo de acercamiento entre el músico y su público mediado por la cámara, lo cual, sin embargo, está relacionado con el ambiente de la noche bogotana, lugar en el que las relaciones y procesos de selección entre músicos tienen lugar en medio del trabajo propio de los músicos.



*Imagen 12. Fotografía de la presentación por cadena nacional de Claudia de Colombia, y Armando Manrique en el piano, 1976. Fuente: Archivo Idartes, digital.*

Así mismo, se considera importante señalar que estos músicos coordinaron diferentes grupos musicales, que incluyeron diferentes figuras de la salsa y el jazz de la época. A continuación, se presenta una Tabla de como los músicos iban participando en diferentes ensambles.

### 3.3.1 Grupos

Tabla 1. Grupos de Jazz de la época

Nombre	Formato	Miembros	Periodo de actividad artística	Repertorio y/o discografía	Lugar de ensayos y Presentaciones (bares, casas, etc.)
Orquesta de jazz de Plinio Cordoba	Orquesta	Armando Manrique(piano) Pepe García (Contrabajo) Julio Arnedo (Saxo alto) Carlos Arnedo (Saxo Tenor) Plinio Córdoba (Batería) Willy Salcedo (Conga) Jairo Likasale (Cantante)	Nocturno	Músicaailable y temas de jazz del repertorio del trío Manrique.	<i>Grill La Pampa</i>
Grupo Mondragón	Estilo parecido al del de los Hermanos Castro de México (Cuarteto)	Jimmy Mondragón (Guitarra eléctrica) Armando Escobar (Bajo) Isabel Ortiz (Cantante) Javier Aguilera (Batería)	Grupo Intermedio. (Tocan en los descansos de la orquesta principal nocturna).	Baladas americanas, con arreglos vocales, bossa novas y rock and roll	<i>Grill La Pampa</i>
Trio (Manrique, Pepe y Plinio)	Trio de Jazz	Armando Manrique(piano) Pepe García (Contrabajo) Plinio Córdoba (Batería)	6:00 a 9:00 pm	Standard de Jazz.	<i>Bar El Fredys</i>
Orquesta Tropibomba	Big Band	Diego Bernabé (italiano) Hernando Artuz (Director y arreglista) Jairo Likasale (Cantante) JonhyMacClean Elías Paz "Arabella" (Cantantes)	Nocturno	Arreglos y dirección del italiano Dino Bernabé y el maestro Hernando Artuz	<i>Grill La Pampa</i>

Orquesta de Lucho Bermúdez	Big Band	Lucho Bermúdez (Director)	Nocturno sin ley zanahoria	Música bailable compuesta por Lucho Bermúdez con temas como Fiesta en el Tequendama y Tumbasón En Bogotá	<i>Candilejas Nigth club</i>  <i>Salón Monserrate del Hotel Tequendama</i>
Artistas internacionales con nacionalidades de Argentina, Italia y Aruba	Big Band	Lico Medina, Edmundo Villamizar, Los Caribes, Tomas di Santo, <i>Los cinco de la notte</i> , Cuarta generación.	Nocturno	Música bailable	<i>Salón Monserrate del Hotel Tequendama</i>
Los cinco de Oro	Sexteto de son	Tomas di Santo (piano) Rafael González (bajo) Carlos Manotas (voz) Jimmy Perdomo (vibráfono) German Chavarriaga (batería) El "parcero" (conga)	Grupo Intermedio. (Tocan en los descansos de la orquesta principal nocturna).	Música de todos los géneros	<i>Grill La Pampa Ganadores del premio "la orquídea de plata Phillips" en Bogotá y luego se radican en Aruba</i>
Grupo café	Cuarteto	Gabriel Rondón (Guitarra eléctrica) Jorge Guarín (pianista) Edgar Bernal (Bajo) Javier Aguilera (Batería)	Aproximadamente desde 1976 tocaban de lunes a sábado en la noche.	Salsa, boleros, standars de jazz, electric jazz y fusión.	<i>Restaurante Doña Bárbara</i>
Jorge Kruger	Solista	Acordeón eléctrico	Nocturno	Blues y Bossa-novas	<i>Hippocampus</i>
Onda Tres	Orquesta	Jimmy Salcedo (Director) Cesar Hernández (Guitarra) Arturo Cataño (Bajo) Alberto Nieto (Batería) Casi todos- por no decir todos- los músicos de la base ...fueron integrantes de este grupo en algún momento. Aguilera (2014)	Inicia en 1969. Graban audio los martes y video los jueves.  Contratos nocturnos	Música Bailable Grabación de programas en el estudio cinco de Inravisión Grabación de audio en Suramerican a de Grabaciones	<i>Salones del Hotel Hilton. Fiesta de matrimonio de del alcalde de Bogotá Bernardo Gaitán Mahecha El Miramar El show de Jimmy de Do Re Creativa TV.</i>

vemos en esta tabla la tendencia a la conformación de diferentes plantillas musicales, este intercambio sonoro con fines de tipo comercial no sólo cobija a quienes Javier Aguilera considera como los principales pioneros del jazz en Bogotá, sino también involucra un segundo grupo de



músicos para los cuales la calle y los bares fueron su principal centro de aprendizaje. Entre ellos se encontraban los bateristas Plinio Córdoba, Javier Aguilera, Germán Chavarriaga y Alfonso Erazo. El bajista Armando Escobar, los tecladistas Edgardo Bossio, Jorge Guarín, Jorge Kruger y el saxofonista Julio Arnedo.



*Imagen 13. Fotografía del grupo en ella aparecen de izquierda a derecha: Armando Escobar, Armando Manrique, Marta Patricia Yepes, al fondo Plinio Córdoba, Jorge Kruger. Lugar: Club de Jazz, Hippocampus, año.1978 Fuente: Archivo digital de Idartes*

Es importante señalar la importancia de este grupo de músicos que iniciaron los caminos para el jazz en Colombia y las músicas fusión.

Realmente el grupo marcó una época, hizo una escuela, que luego retomarían los jóvenes músicos de las nuevas generaciones modificando y mejorando el estilo y los patrones. Los excelentes grupos de jazz que hoy existen en Colombia, así sus integrantes sean muy jóvenes y no hayan vivido esas épocas, tienen la influencia, la herencia, de ese grupo de músicos, quienes fueron pioneros del género en Colombia (Aguilera, 2000: 18).

### 3.3.2 El papel de los lugares en la formación de público.

Javier Aguilera en su libro *Nocturno en mi bemol mayor*, señala que la escena del jazz se fue configurando a partir de los flujos musicales producto de los viajes de músicos como Joe Madrid y Gabriel Rondón, quienes conocían la escena internacional, quienes a su regreso trajeron discografía, partituras y bibliografía que eran desconocidas en el país. Por otra parte, la preeminencia de Bogotá estuvo sustentada en el desarrollo de la industria fonográfica y, sobre todo, en la apertura de numerosos bares y clubes donde se tocaba jazz, entre otros ritmos como la salsa, el bolero, el *blues* y músicaailable. Así la asociación de estos músicos en diversos proyectos televisivos y publicitarios fueron dando forma a una escena que, aunque dependiente a los modelos de EE. UU., fue creando sus propias dinámicas en la formación de públicos.

En este caso, se debe anotar que tanto Enrique Luis Muñoz Vélez como Javier Aguilera, coinciden en el hecho de ver los bares y los clubes como los sitios idóneos para la interpretación y aprendizaje del jazz. Esta visión se contrapone a la del crítico Hernando Salcedo Silva, que considera la *Jam Session*<sup>20</sup> bogotanas, como escaramuzas que aún no logran el nivel interpretativo de los clásicos norteamericanos. No obstante, se debe aclarar que para Salcedo el lugar idóneo es la sala de conciertos mientras que, para los músicos de la Bogotá de los años 60 y 70, el bar era el nuevo espacio de culto, donde se intercambiaban discos, de manera espontánea se reunían los agentes culturales que pertenecían a este campo y se podían explorar nuevos sonidos.

Otro elemento fundamental a la hora de comprender la función de los lugares de distribución del jazz, se encuentra en los antecedentes del bar, los populares *grills*. El grill alternaba el entretenimiento musical con la comida. Tales centros operaban como salas de concierto transitorias, siempre amenizadas con bandas de jazz de pequeño formato, aunque se interpretaban

---

<sup>20</sup> *Jam Session*: encuentro informal de improvisación musical.

otros géneros como el rock and roll, la balada y todo tipo de músicaailable, el jazz era la sonoridad más recurrida, pues estaba asociado a la idea de distinción social.

En este punto se puede afirmar que se fue construyendo un circuito de bares y grilles, donde el público empezó a formarse, entre los compases del jazz y la formación de ensambles y tríos. En estos lugares se escucharon por primera vez las ejecuciones de jazzistas locales que marcaron un importante viraje en el quehacer jazzístico colombiano, quienes influenciaron a los jazzistas de la década de los años 80 y 90. Algunos de los precursores del circuito de los bares fueron el baterista Plinio Córdoba, el pianista Armando Manrique, los hermanos Julio y Carlos Arnedo en los saxofones, el contrabajista Pepe García, el guitarrista Jimmy Mondragón, el tocador de congas Willy Salcedo, el vocalista Jairo Likasale, entre otros.



*Imagen 14. Fotografía del grupo en ella aparecen de izquierda a derecha: Armando Escobar, Armando Manrique, Marta Patricia Yepes, al fondo Plinio Córdoba, Jorge Kruger. Lugar: Club de Jazz, Hippocampus, año.1978 Fuente: Archivo digital de Idartes*

Cabe anotar que con la fluidez de la vida nocturna se fueron formando tres tipos de público demandantes de la música de jazz. El primero fue el de los propios intérpretes que iban para escuchar los populares “toques” con el objeto de estar al día con la escena musical, el segundo eran los coleccionistas quienes buscaban el intercambio de discos o mostrar esas piezas raras, este tipo de público alternaba sus gustos con el rock and roll y estaba interesado en el purismo de la música y el virtuosismo de quienes la interpretaban. El tercer tipo de público era el itinerante, quienes estaban enfocados en el entretenimiento, y buscaban tanto los hits de moda, como los *standars* de jazz y temas nacionales orquestados al estilo del jazz o el rock. A simple vista podría parecer que no se observan grandes diferencias con respecto al panorama del jazz de la década de 1950, sin embargo, cuando los establecimientos concluían su programación, los músicos daban rienda suelta a sus expresiones, siendo la práctica del Jam Sesión, la más realizada. Al respecto Luis Enrique Muñoz señala:

Bajo esta premisa de improvisación e intercambio que no aspiraba más que a la liberación emocional y al lucimiento técnico de los intérpretes, comenzó a gestarse una nueva dinámica en el ámbito del jazz. El lenguaje sonoro colocaba en sintonía a los mejores músicos del momento, uniéndolos en la consecución de un hecho de alto valor estético y generando -una vez más- la vía para canalizar aspiraciones identitarias en el campo del arte. Estos momentos de catarsis representaban para la comunidad de jazzistas un instrumento de adaptación y supervivencia ante la cultura dominante en la cual el jazz aún no se insertaba de manera coherente y absoluta (Muñoz, 2010: 172).

La popularidad alcanzada por estos centros en Bogotá donde el jazz formaba parte de un repertorio más amplio trajo como resultado la apertura de nuevos clubes con el propósito específico de dedicarse al consumo y promoción del jazz. Estos lugares para finales de los años 70 y principios de la década de los 80 tomarían el formato del “café concierto”, entre los que figuraban algunos

muy importantes como *La Gata Caliente* y *El Circo*. En su repertorio predominaba la salsa como músicaailable, pero siempre había lugar para el jazz. Para comprender la geografía y los circuitos musicales del jazz se hace necesario presentar una cartografía, teniendo en cuenta los nodos, hitos y mojones y los senderos de circulación en Bogotá, que se presentarán en el siguiente capítulo.

## Capítulo 4

### Geografía del jazz, Bogotá como provincia cultural.

En el presente apartado se pretende cartografiar el medio del Jazz en Bogotá a partir de sus relaciones sociales y espaciales. Lo anterior con el objeto de conectar los elementos que se desarrollaron en el capítulo anterior sobre el campo artístico con las relaciones geográficas que confluyeron para la creación de una escena del jazz. Para esto se toman tres elementos temáticos fundamentales: El primero es la relación entre centro y provincia, en términos de Kubler, a través de las narrativas de los melómanos y los músicos. El segundo, es la elaboración de la cartografía de la ciudad, teniendo en cuenta los elementos sociales, culturales y arquitectónicos que permitieron el desarrollo de esta escena. Por último, se analizarán estos elementos a través de los conceptos de hitos, mojones y nodos culturales que se fundamentan en la geografía de la percepción.

#### 4.1 Diálogos del centro a la provincia.

A partir de la lectura de los textos periodísticos, se logró establecer en el apartado anterior la relación centro–provincia que se desarrolló en la escena cultural bogotana. No obstante, es necesario entrar a desentrañar esta relación para comprender el concepto de provincia cultural, el cual se establece como una categoría que da cuenta en este caso de los procesos de modernización. El concepto de modernización está asociado a la creación de un canon que categoriza y jerarquiza las expresiones culturales, dándoles validez de acuerdo con la crítica y a los discernimientos estéticos imperantes desde el centro o la metrópoli. En este sentido se traza el camino para los seguidores del género que indica el deber ser de esta expresión. Por ende, se puede afirmar que en ese momento las relaciones geográficas del jazz son espejo de las relaciones políticas imperantes

en los años 60 y 70, donde la división norte sur se hizo más evidente y el proceso de afianzamiento de EE. UU. como potencia se extendió a las prácticas culturales y artísticas del continente.

En este sentido, es necesario retomar lo propuesto por Juan Sebastián Ochoa quien establece los rasgos de modernización y cosmopolitismo que se extienden a lo largo de las prácticas culturales que se dan entorno al jazz. Si bien el estudio que realiza Ochoa se centra en los años 90 y en el inicio del siglo XXI, también es cierto que en los hallazgos documentales de las décadas del 60 y el 70 se evidencia esta tendencia, es decir, se puede comprender las prácticas relacionadas con el jazz como un acercamiento de la provincia a la metrópoli. De modo que hablamos de una propensión hacia lo cosmopolita, quienes tocaban, escuchaban jazz y quienes escribían sobre el género, tenían una actitud abierta, asociada con la idea de enclavar sus prácticas en el proceso de desarrollo propuesto por la modernidad. Para afirmar esto Ochoa utiliza los planteamientos del saxofonista finlandés Paul Austerlitz quien propone:

Muchas manifestaciones culturales que se hacen llamar globales toman lugar dentro de comunidades “cosmopolitas” geográficamente dispersas que, mientras atraviesan largas áreas geográficas, son sin embargo grupos insulares por sí mismos (2009: 5).

En este punto cabe aclarar que lo propuesto por Ochoa es un elemento constitutivo para entender la canonización del jazz como música que, desde la reflexión estética, se establecería como “verdadero” arte. Por tanto, encontramos aquí unos locus de enunciación que se corresponden con los elementos geográficos propuestos por Kubler del centro y la provincia, se entiende aquí el centro como punto de origen de la práctica artística y la provincia como extensión que replica dichas prácticas. Desde esta óptica, el reflejo o la réplica está asociado a la cultura de elite, que dio curso en Colombia al considerar el jazz un género académico, asociado a las pretensiones de modernización cultural que se establecieron en nuestro país a partir de los años 60. Ya con anterioridad se citaron algunos de los escritos de Hernando Salcedo Silva y de Gloria Pachón

Castro, quienes enclavan la comprensión del género y su “verdadera” práctica en su relación con la metrópoli. A continuación, se presentan otros artículos que pueden ayudar a discernir la relación centro- provincia e incluir conceptos como insularidad.

Es importante destacar que, entendiendo a Bogotá como una provincia, varios discursos entre ellos el de la modernidad, la modernización y el modernismo, hablan de la necesidad de validar y valorar el jazz, como un componente de la alta cultura asociado a la academia y a la distinción social. El 14 de junio de 1959, una noticia publicada por el periódico *El Tiempo*, reseña la visita de un grupo de estudiantes, la narrativa es anecdótica, se presenta a este grupo como personalidades no sólo de la música sino del deporte, pero se destaca que darán un concierto en el marco de una gira de buena voluntad y que desean establecer contactos con hombres de negocios y con organizaciones estudiantiles.

En un análisis mucho más profundo de la noticia, se observa una tendencia propia de la guerra fría, la presencia simbólica y cultural de los EE. UU en los espacios artísticos y deportivos que daba cuenta de la polarización que existía en todos los campos discursivos. Esta reflexión sobre los programas norteamericanos para toda América Latina los desarrolla la historiadora del arte Andrea Giunta en su texto *Estrategias de internacionalización* (2008), para el caso colombiano el propósito fundamental de estos procesos de intercambio cultural estaban determinados por los acuerdos políticos y eran la materialización de una política que reforzaba el dominio cultural e imponía la teoría de *respice polum* (mirar Hacia el Norte) la cual ha sido la base de la política exterior colombiana.



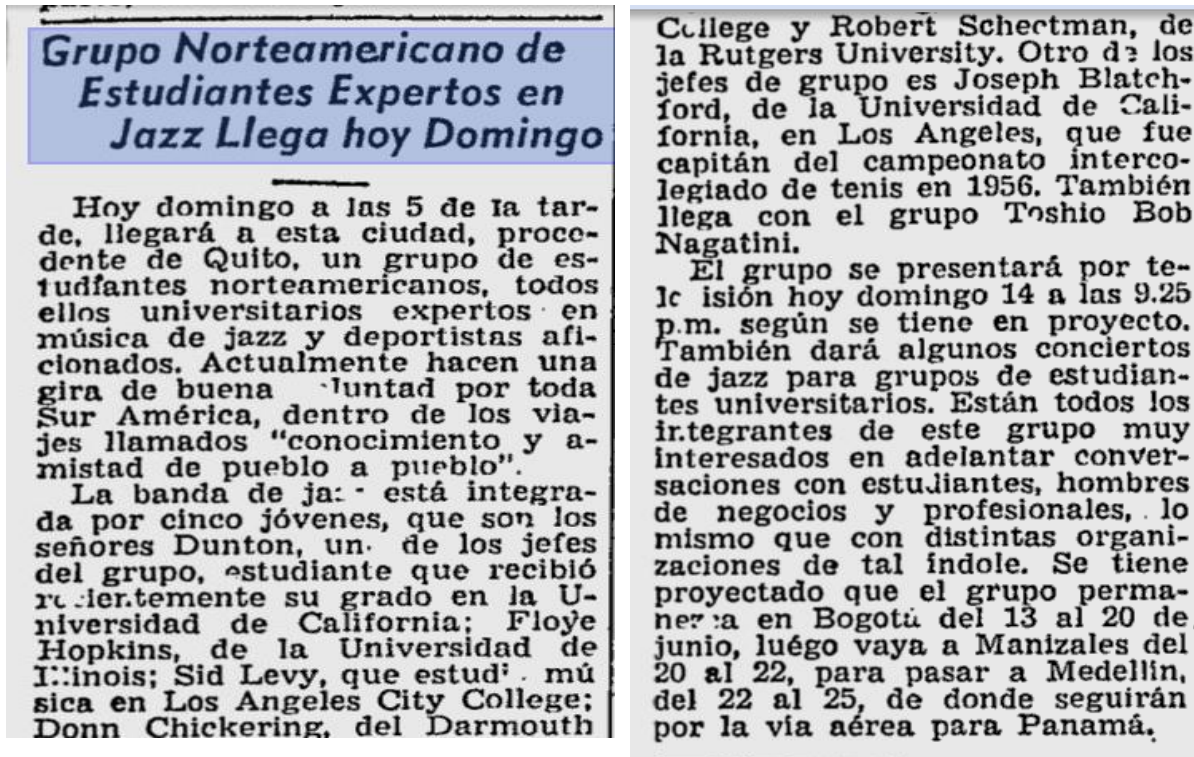


Imagen 15. "Grupo norteamericano de estudiantes expertos en Jazz llega hoy domingo". *El Tiempo*, 14 de junio de 1959, pág. 14

En este sentido, los años 60 aparecen fuertemente marcados por el contexto de la Alianza para el Progreso y por lo que Giunta señala como "la necesidad norteamericana de embarcarse en una iniciativa cultural que atendiera una región del planeta que, después de la Revolución Cubana, amenazaba caer bajo la órbita del comunismo y la Unión Soviética" (2014: 14). En este ciclo encontramos que es frecuente en el país utilizar el jazz como una fuente de alta cultura, asociado al canon del arte. La promoción de conciertos de jazz por parte de la embajada de EE. UU. es un intento por homogeneizar las manifestaciones culturales.

Tal diagnóstico parece dar cuenta de una situación radicalmente nueva en la que América Latina y los Estados Unidos aparecen unidos en el amplio y a la vez restrictivo 'Hemisferio Occidental'. Sin naciones, sin regionalismos ni provincialismos, el arte del continente se define por un confuso aglutinamiento de tradiciones que se unen en un pasado común para

toda América. ‘Un mundo’ que redistribuye las relaciones culturales para compartir, al menos desde el discurso, aquella hegemonía artística que los Estados Unidos habían construido después de la Segunda Guerra mundial. Después de lamentar el escaso conocimiento del arte latinoamericano y de enunciar los problemas que planteaba su difusión, qué debería ser exhibido y cómo y dónde (Giunta, 2014:12).

Elicer Ruiz identifica como durante la década del 60 y con mayor desarrollo en los años 70, instituciones como Colcultura (Instituto Colombiano de Cultura), fueron creadas por el Estado colombiano como entes que a su vez gestionan, orientan y administran la política cultural del país en torno al funcionamiento del campo de producción y a la definición del enfoque comunicativo sobre la cultura y las artes. Ruiz señala cuáles son los componentes históricos, políticos, económicos, sociológicos y antropológicos que definen la relación entre la cultura y la política en Colombia. Por su parte, la UNESCO, como organización que busca orientar el ámbito cultural, científico, educativo y comunicativo de sus países asociados, se preocupaba por mantener la seguridad y paz a nivel mundial luego de la segunda guerra mundial.

Teniendo en cuenta los principios y objetivos de la ONU (Organización de las Naciones Unidas) materializados en la creación de estrategias de control como la UNESCO, es posible encontrar coincidencias con algunos de los principios del plan de desarrollo conocido como la Alianza para el Progreso. Este programa aplicado en Colombia a partir de 1961, a través de su discurso impulsó el desarrollo social del individuo en la región, consistió en una ayuda económica, social y cultural, como estrategia para tener como aliados a los países de América Latina y evitar que siguieran el ejemplo de la revolución cubana. Esta intervención de Estados Unidos en América Latina viene cargada de productos culturales entre los que el jazz se considera como componente de vehículo de ideas y maniobras de control en medio de la Guerra Fría, como se pudo ver en algunos textos periodísticos reseñados.

De manera infructuosa según el análisis de Ruiz (1976) en Colombia se dio un tipo de gobierno que en complicidad con los EE. UU. predicaba un tipo de modelo desarrollista con componentes sociales que buscaban una integralidad que, a partir de pilares como la educación y el bienestar, se proponían democratizar el acceso a los bienes culturales y económicos disminuyendo la brecha económica y cultural entre sectores de la sociedad, para de esta manera asegurar una condición pacífica del orden público. Es así como en medio de un ámbito político democrático y la búsqueda de la equidad en sus principios, gobiernos como el de Carlos Lleras Restrepo (1958-1962) y Guillermo León Valencia (1962-1966), buscaron implementar un proyecto de tipo modernista, donde el concepto de progreso iba relacionado con el mejoramiento en la calidad de vida de las clases menos favorecidas y con ello un crecimiento favorable a nivel económico. Desde el análisis de la historia cultural de Colombia, Eliécer Ruiz afirma:

El hecho es que, durante los primeros cincuenta años del siglo, las clases altas del país y muchos de sus dirigentes vieron en la cultura un simple adorno de su abundancia y un lujo que *a veces* se podía compartir con los de abajo. Esta situación era, entonces, generalizada en Latinoamérica. Nuestro país no podía constituir una excepción, y no la constituyó, porque no era posible dar una dimensión democrática *a* la cultura cuando la pobreza individual y las carencias sociales eran barreras insuperables, aun para los estadistas más preocupados por el bienestar social de sus compatriotas (1976: 27).

A partir de lo anterior se puede deducir que, si bien es cierto que en la década de los años 60 un tipo de establecimientos abiertos al público como lo son los bares ofrecían a su clientela productos como el jazz asociado al campo musical de tipo más erudito o de alta cultura, el acceso a éstos no era para todo tipo de personas, sino por el contrario, en el ambiente cultural de la época existía exclusión para el ingreso y el consumo de determinados productos culturales. Así mismo, a pesar de la existencia de salas de cine con contenido musical foráneo y amplia admisión de públicos, era

limitada la posibilidad de apreciar la música extranjera, en este caso el jazz, en medios como el disco o conciertos.

En el periódico *El Tiempo* del 21 de marzo de 1962, se anunció la presentación de un grupo de jazz norteamericano, patrocinado por la facultad de Bellas artes de la Universidad de los Andes en asocio con la embajada de los EE. UU. El artículo presenta el jazz como música clásica, acorde al espíritu del siglo XX, desde esta óptica también se presentaba la construcción de un canon asociado a la modernización. En este punto es válido acotar que la idea de modernización está ligada al espíritu civilizatorio y cosmopolita que urgía a las naciones latinoamericanas para llegar a insertarse a la cultura global. También llama la atención la forma en la que se presenta el jazz como un género asociado a la juventud, dicha sugerencia expresa su carácter contemporáneo. Si bien el texto expresa el origen afroamericano, lo hace de una manera aislada, dándole mayor importancia a la asociación de este con la búsqueda de “cosas nuevas”.

*Conjunto de Jazz se Presenta en la Universidad de Los Andes*

Patrocinado por la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad de los Andes se presentará en el curso de esta semana en el Teatro de dicha Universidad un magnífico conjunto de jazz que ha sido dirigido por profesionales bogotanos, integrantes de varias conocidas orquestas, quienes a través de los años han venido empeñados en cultivar este arte, elevándolo y dándole la categoría que hoy ocupa en el mundo, ya de música clásica que refleja al espíritu del Siglo XX. Los profesionales del jazz han dirigido y seleccionado los ejecutantes del conjunto de la Universidad para que nuestro grupo pueda competir dignamente con los miembros de las orquestas de jazz norteamericanas de las manifestaciones artísticas, de esta experiencia surgió el jazz, ya no como música para acompañar el baile, sino como válvula de escape de una juventud desorientada, ya con un carácter didáctico, mucho más elevado, como dijimos antes.

La Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad de Los Andes, está dirigida ahora, por un profesional joven, Carlos Dupuy Casabianca, dotado de una profunda cultura y quien, a través de sus numerosos viajes y de las experiencias adquiridas en todos los sitios del mundo, procura desarrollar en sus alumnos una inquietud hacia la cultura, hacia el aprecio de la belleza en todas sus



Imagen 16. “Conjunto de Jazz se presenta en la Universidad de Los Andes”. *El Tiempo*, 21 de marzo de 1962, pág.15.

Otro de los elementos que nos permiten observar la relación centro-provincia que se va construyendo, es como se presenta la historia del Jazz. En el artículo de *El Tiempo*; “Genealogía de Jazz”, de septiembre de 1963, Hernando Salcedo Silva relaciona los orígenes del jazz con el tráfico de esclavos. Si bien lo expuesto por Salcedo es importante, cabe acotar que paradójicamente no se habla de las luchas sociales que la población negra estaba dando en EE. UU. por el reclamo de sus Derechos civiles. Así mismo el artículo muestra un elemento fundamental y es la concepción del jazz como una música “seria” o clásica, equiparando su valor con las composiciones de Vivaldi,



Bach y Händel. En este orden se pueden observar dos elementos: El mito fundacional de EE. UU. como nación de inmigrantes, y el segundo es un flujo del discurso de carácter evolutivo, que establece la canonización del jazz como música culta. Sobre este último elemento es válido aclarar que este tipo de connotación es dada por la crítica especializada, más no por la academia que aún divide profundamente el campo del Jazz y la música clásica europea.



Imagen 17. "Genealogía del Jazz", Hernando Salcedo Silva. *El Tiempo*, 12 septiembre de 1963, pág.22.

Otro elemento para el análisis es la programación de la emisora HJCK, primera estación de radio cultural privada colombiana, la cual muestra las líneas de canonización de la música jazz, como

arte erudito entre los conciertos sinfónicos y la trasmisión de ópera. Es importante señalar que este es uno de los cientos de recuadros encontrados en los archivos documentales de *El Tiempo*, que dan cuenta de la concepción de jazz como alta cultura y como en los procesos de consolidación, esta música pasó de ser un aire popular, de origen afro, a un género académico y ponderado como de la más alta estima para la elite.



Imagen 18. Programación Emisora HJCK. *El Tiempo*, 17 de septiembre de 1963, pág. 33.

Lo expuesto con anterioridad se puede concatenar con lo propuesto por George Kubler, quien se refirió directamente a la sociedad colonial y a su geografía artística como ejemplo de la diferencia entre tiempos rápidos y tiempos lentos que se manifiestan en cadenas o series de eventos (incluyendo eventos artísticos). En el caso del jazz, podemos observar como el país, y específicamente la ciudad de Bogotá, estaba ubicada en un “tiempo lento” donde la cadena de los hechos artísticos, como el conocimiento del jazz y sus orígenes se relacionaba directamente con las políticas norteamericanas de intervención en América Latina en el marco de la Guerra Fría. En este sentido, las colonias culturales latinoamericanas constituyen un ejemplo clásico del fenómeno de extensión. Por lo cual es en el ámbito de lo académico donde se da la lectura del jazz como un

fenómeno de la alta cultura, arrancándolo de su raíz popular; los documentos presentados son ejemplo de ello. En cuanto a las relaciones centro y provincia se puede afirmar que la geografía artística del jazz coincide con la geografía política, así como con el establecimiento de campos discursivos que se establecieron con la modernización, la Alianza para el progreso y la doctrina *Respice Polum*. En el siguiente apartado se observan las relaciones de estos elementos, en la distribución del espacio arquitectónico y los nexos de este con el jazz en la ciudad de Bogotá.

#### **4.2 Geografía Artística de Bogotá**

La dinámica cultural de la segunda década del siglo XX en Bogotá, viene de la mano del proyecto modernista que se manifiesta en la ciudad en la construcción de centros urbanos, grandes edificios y ampliación de vías en pos de una ciudad altamente competitiva en términos de comercio, Así, en la ciudad de Bogotá se pasó de las prácticas religiosas<sup>21</sup> a las prácticas culturales, y en este proceso se abrieron diferentes espacios, como teatros, cabarets, hoteles, centros comerciales, entre otros. No obstante, dichas prácticas estaban atravesadas por la concepción de clase social, por lo que no hubo una democratización de los espacios, sino la configuración de una cartografía donde los nodos culturales estaban asociados geográficamente al poder político y a la expansión económica. Tal vez se puede decir que fue el cine el arte más democrático, ya que se extendieron por toda la ciudad, siendo uno de los factores que marcaron el cambio en la ciudad en relación con la escena cultural<sup>22</sup>. En este punto cabe aclarar que el posicionamiento de los eventos culturales en la ciudad se incrementa de manera notable a partir de la segunda mitad del siglo XX, apoyado en parte por los

---

<sup>21</sup> “Las prácticas religiosas que hasta la última parte del siglo anterior estuvo dedicada la mayor parte del tiempo libre de los capitalinos...” (Solarte, 2009: 12).

<sup>22</sup> Cabe recordar que los teatros del centro fueron importantes, al igual que los del barrio de Chapinero, pero en la década de los 60, localidades como Kennedy contaban con salas de cine, así como el barrio Olaya, entre otros, generando alternativas de entretenimiento a toda la población.



procesos de migración hacia las ciudades capitales de personas provenientes de la provincia, quienes llegaban en busca de oportunidades laborales y de mejoramiento de su calidad de vida.

Desde finales de los sesenta hasta 1990, la ciudad ha ido creciendo rápidamente; el comienzo de la década de los setenta y el cambio de un régimen liberal a uno conservador fueron puntos de cambio en la orientación del país hacia un modelo de desarrollo basado con más fuerza en la economía de consumo y en la concentración monopolística del dinero (...) Esto le dio a la ciudad un panorama diferente, donde el consumo a gran escala es lo que empezó a definir el paisaje de la ciudad (Fúquene, 2000: 136).

En este periodo el aumento poblacional en la ciudad de Bogotá fue significativo, creció de 648.324 en 1950 a 2.560.000 en 1979. En este contexto, también se abrieron diferentes espacios culturales como teatros, los cuales permitieron, por ejemplo, un acercamiento a productos extranjeros a través del cine, y a la vez eran parte de la transformación del espacio urbano, los cuales potenciaron una nueva configuración de la vida urbana. Estos nuevos equipamientos culturales generaron prácticas culturales asociadas al ambiente del jazz y sus distintos escenarios. Es importante destacar así mismo el papel de los Centros Culturales como el Colombo Americano en los años 60 y de la Sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango en los años 70, los que dieron origen a una escena cultural variada y una apertura a la música clásica y al jazz. Esto ofreció al habitante la posibilidad de vincularse de alguna forma al campo musical, atravesado por la novedad del producto musical viajero que traía elementos propios del cosmopolitanismo en la carrera modernizante como modelo de valoración comercial y artística.

Sumado a lo anterior, se debe destacar que no solo era en los teatros, sino en los radioteatros y los teleteatros, donde se disfrutaba, en un primer momento, las voces de los cantantes de moda y se daba a conocer el jazz a la mayoría del público (específicamente al swing, o al be bop).

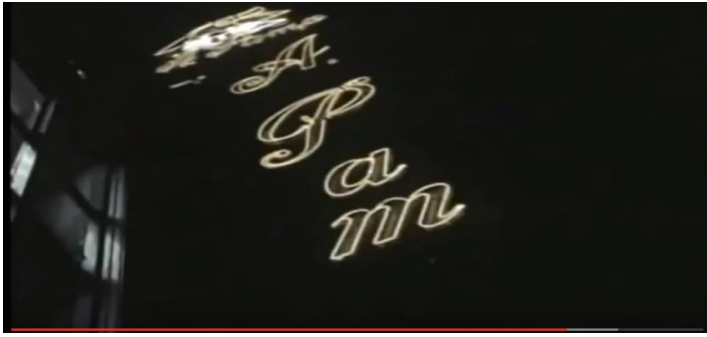


Imagen 19. Fotografía de la presentación en vivo del grupo de jazz de Armando Manrique, INRAVISIÓN, 1968. Fuente: Archivo digital de Idartes

Estos nuevos espacios culturales, se convirtieron en uno de los principales rasgos de distinción en la configuración geográfica de la ciudad de Bogotá en los años 60 y 70. No obstante, se debe recordar que por entonces la elite bogotana disfrutaba de los eventos culturales principalmente en el centro y el norte de la capital colombiana. El cortometraje *Rapsodia en Bogotá*, realizado por el colombo-español José María Arzuaga en el año de 1963, expone claramente esta nueva concepción del espacio urbano, donde se pretende dar cuenta del espíritu de la modernización que embarga a la ciudad. Esto lo realiza a través de imágenes de la noche bogotana con la impronta de las luces de neón, cuyas imágenes muestran una ciudad cosmopolita, y con una agitada vida cultural.



imagen 20. Vista nocturna carrera 13 de Chapinero. Fuente: cortometraje *Rapsodia en Bogotá*, 1963. Dir.: Arzuaga.



*Imagen 21. Vista nocturna carrera 13 de Chapinero. Fuente: cortometraje Rapsodia en Bogotá, 1963. Dir.: Arzuaga*

Por otra parte, durante los 60 y 70, la ampliación y fácil acceso a los medios de comunicación social (radio, cine, televisión y prensa) permitió entrar en contacto con otras expresiones culturales, provenientes de EE. UU., Italia, Francia y México.

*Imagen 22. Fotografía de Armando Manrique Daza. Programa: Espectaculares Jes, ¿1972? Fuente: Archivo digital Idartes*



*Imagen 23. Fotografía de Armando Manrique Daza. Programa: Espectaculares Jes, ¿1972? Fuente: Archivo digital Idartes*

No obstante, el papel de los medios como diseminadores de la cultura extranjera fue ampliamente criticado, esto da cuenta del debate social que se estaba produciendo en torno a las artes, no sólo al jazz. La discusión versaba entre asumir la modernidad bajo la influencia norteamericana, o construir una identidad propia que rompiera con este paradigma.

Los medios de comunicación social representan, dentro del desarrollo cultural, el punto crítico desde el cual puede inducir un cambio que estimule y preserve la identidad nacional. Dentro del respeto y la protección que la Constitución y las leyes les otorgan, la prensa, la radio, la televisión y el cine constituyen los vehículos más importantes de intercambio y difusión en el mundo moderno (Ruiz, 1976: 48).

En el texto “Política Cultural en Colombia”, Jorge Eliécer Ruiz advierte sobre la pérdida de identidad en el ámbito cultural colombiano a partir de un análisis de la historia cultural de Colombia. Uno de los elementos que surgen en dicho análisis es la baja producción en este país en lo cinematográfico en relación con el producto extranjero. Ruiz expone con cifras (número de teatros, casas de Cultura, bibliotecas, producción literaria, prensa, etc.) la producción cultural presente para la década del 70 en Colombia, presentándose además de la problemática identitaria anteriormente expuesta, el problema de la desigualdad en la capacidad de acceso a bienes culturales entre grupos sociales. Es así como el autor denuncia que, a pesar de algunas políticas que posibilitaron el abaratamiento del costo en algunos productos, como por ejemplo los libros a partir de la intervención del Estado, la posibilidad de adquisición de dichos bienes para los grupos sociales más alejados de los centros de producción era muy escasa y radicalmente desigual respecto a la población de las ciudades principales.

Esto trae consigo una apertura a formas distintas de relación entre las personas, en donde se contradice la estructura jerárquica desde movimientos juveniles con dinámicas culturales como la de los Hippismos y sus formas de valorar las relaciones intra e interpersonales. Es importante recordar que estos movimientos también diseminaron su propia versión de los géneros del rock y el jazz, acercándose más a las bases o a las raíces de lo que realmente significaban estas músicas. Músicos como Joe Madrid que estuvieron en los años 60 en Nueva York, concebían el jazz como una música fusión capaz de apelar y combinarse con otras músicas (Muñoz, 2010:.45).

Otro aspecto que caracteriza el entorno social de la época y que surge en contra de dispositivos patriarcales y racistas, son los cruciales movimientos de liberación que dan como resultado la reivindicación de los derechos civiles de los negros y el fortalecimiento del pensamiento feminista, cuyas implicaciones se reflejan no solo en el devenir de lo político, sino también en relación con lo artístico, permitiendo cargar las expresiones artísticas y culturales con estas ideologías. Es importante aclarar aquí que, si bien es cierto que el jazz se movía a nivel internacional como agente de entretenimiento y difusión de la cultura norteamericana, también se encontraba inmerso en medio de discursos liberales y lejanos al ánimo propagandístico o de búsqueda de aceptación entre la masa. Un ejemplo de esto es que, en la propia escena musical bogotana, con la aparición de la pianista Jean Galvis y la cantante Martha Patricia Yepes, se dio apertura a la participación femenina en los ensambles de jazz. Esta generación estuvo marcada por conciertos multitudinarios como el de Woodstock Music, las protestas pacíficas del mayo francés, la Primavera de Praga, fenómenos que proponían desde el arte y la convivencia, nuevas formas posibles de relacionarse en la época.

### **4. 3 Cartografía de Bogotá**

Los cambios antes mencionados se pueden observar en el mapa de Bogotá de 1976 que, a diferencia del de 1958, evidencia un gran número de referencias sobre la existencia de teatros, escenarios culturales de diferentes que se caracterizaron por ser lugares de divulgación para lo que se consideraba como alta cultura y otros que se pueden documentar como divertimento. De allí que en los mapas se evidencie el discurso presentado por los planes de desarrollo, así como la presencia de instituciones y de diferentes espacios culturales.

En el primer mapa se presenta el mapa de lugares del jazz década del 60 y 70 zona centro, en este se observa la concentración de lugares asociados al jazz, los cuales tienen un carácter institucional y político. Las emisoras, los teatros, centros culturales, auditorios universitarios dan cuenta de un

centro que responde al carácter administrativo y político de la cultura, donde la zona de influencia se extiende entre la calle 17 y la carrera 32 a ambos costados de la carrera 7, que ya había adquirido su preponderancia en el entorno urbano de Bogotá, como muestra de progreso y urbanismo. Así mismo se observa la concentración de bares entre la carrera 8 y la carrera 10 y calles 16 y 19, sitios que históricamente estuvieron asociados a la bohemia intelectual de Bogotá, que consideró la carrera 8 como el sitio ideal para la contracultura y la militancia política (Ver Anexo Mapa 1).

Cabe recordar que, en las primeras décadas del siglo XX, la vida cultural nocturna de Bogotá se caracterizó por la existencia de muchos “Cafés” en el centro de la ciudad, estos lugares de reunión de los habitantes de la ciudad eran muy concurridos; largas tertulias acompañadas de poesía y música. Con El Bogotazo acontecido el 9 de abril de 1948, estos escenarios desaparecen. En los años 60 y 70 en la carrera modernizante de Bogotá, será el “Bar”, el lugar privilegiado para los momentos de ocio, y donde el acompañamiento musical es invadido con los nuevos géneros musicales como el jazz. Así se abre paso a una época cuyo símbolo son las luces de neón, como se muestra en el cortometraje *Rapsodia en Bogotá* (1966), donde en varias escenas aparece el grill y el bar como protagonistas en el desarrollo de la vida nocturna<sup>23</sup>.

En concordancia con lo anterior, observamos la consolidación de un nuevo sector para el entretenimiento (Ver Anexo Mapa 2), que presenta la formación cultural del sector de Chapinero, Teusaquillo y Galerías, que para los años 60 constituían el hábitat de nuevas generaciones habidas de experiencias diversas. Se debe recordar que en esta zona se ubicaron los jóvenes (Hippies), por lo cual era un sitio recurrente para la búsqueda de nuevas sonoridades como las del jazz y del rock. Vemos que en este espacio se concentraban lugares de distribución de la música como el Centro

---

<sup>23</sup> Los sitios han sido identificados a partir de la revisión del periódico *El Tiempo* y la información brindada por el maestro Javier Aguilera.

comercial Cosmos 64 (Chapinero) asociado al parque de los Híppies, y el almacén Sears que era el lugar donde se vendían los discos de jazz de varias empresas fonográficas de EE. UU. En este sector se concentraban los grilles los cuales tenían una doble función, ofertar entretenimiento y comida, cabe anotar que estos se ubicaban en la parte central del barrio de Chapinero, al igual que los cines, conformando una oferta variada para la entretención de diversos públicos.

La zona norte de Bogotá (Ver Anexo Mapa 3), entre las calles 75 y 100 a través del cordón neurálgico de la carrera 15. Esta zona se configuró como una de las más exclusivas de la capital, con hitos históricos y políticos como el Gimnasio Moderno, conocida institución educativa por donde pasaron varios presidentes, siendo además una de las zonas bancarias más concurridas. Este sector se caracteriza por la confluencia de Bares que configuraran hoy las llamadas “Zona Rosa”, determinando un uso específico de suelo que en la actualidad se mantiene.

Los mapas y el cuadro dan cuenta de la distribución geográfica de los bares, los grilles y los restaurantes y la academia. La primera tiene su epicentro en la localidad de Chapinero, mientras que la segunda está en relación con la actividad institucional ubicada en el centro de Bogotá, representada por lugares como el Auditorio de La Universidad de Los Andes, la Biblioteca Luis Ángel Arango, y el Auditorio del Colombo Americano, se puede hablar de un centro extendido que incluiría lugares como la Universidad Nacional y el MAMBO (Museo de Arte Moderno de Bogotá). Se pueden identificar dos espacios: el primero es el de los músicos, quienes ejercían sus actividades en Chapinero y en el norte de Bogotá (Usaquén), activo desde mediados de los 60 hasta entrados los años 80, según lo recogido por el historiador del jazz Javier Aguilera. El segundo se circunscribe al centro extendido donde estarían los espacios académicos señalados por Hernando Salcedo Silva.

Así mismo, se destacan dos períodos en la dinámica del jazz, el primero caracterizado por el auge institucional, asociado a la Alianza para el progreso en la década del 60, y el segundo que va de

finales desde los 60 hasta mediados de los años 70, donde el jazz se ubica en los bares, y serán los músicos los encargados de cultivar su gusto por este género (Capítulo 3).

#### **4.4 Hitos, Nodos y Mojonos y del jazz**

En los anteriores apartados de este capítulo se han establecido dos elementos fundamentales a la hora de comprender las condiciones que llevaron al desarrollo de la escena del jazz en Bogotá. El primero es la relación centro-periferia, que equipara la geografía política a la geografía artística, partiendo de la compaginación de tiempos, con procesos ideológicos y culturales. El segundo tiene que ver con la relación arquitectónica y distribución espacial de las prácticas culturales en torno al jazz, en el cual se observa una delimitación de la participación de estos espacios, por condiciones de acceso y distribución geográfica, que llevaron a concebir esta música como parte de la alta cultura o de entretenimiento para las elites. Para culminar este apartado, se presenta el análisis desde el campo de la geografía artística, aplicando conceptos de Kevin Lynch, desde la geografía de la percepción, para construir una cartografía del jazz en Bogotá.

Para Lynch, “No somos solo espectadores sino actores que compartimos el escenario con todos los demás participantes” (1992: 32). Por tanto, es necesario comprender que la percepción del medio ambiente no es continua, sino parcial y fragmentaria. En este caso, la cartografía del jazz como género, teniendo en cuenta su distribución cultural, está construida a partir de fragmentos que se fueron reuniendo a partir de diferentes historias y los cambios que ésta obró en el espacio. Esto permite ver el carácter insular de las manifestaciones del jazz en Bogotá en la década del 60 y 70 que, si bien sientan las bases de las nuevas músicas colombianas y permiten la relocalización identitaria, también muestran la dispersión existente en los mecanismos de divulgación cultural.

Por otra parte, el espacio geográfico, no se puede comprender si no se tiene en cuenta el carácter habitable y por tanto transformable, en este sentido la legibilidad de la ciudad y por ende del modelo



social, también es claro en el establecimiento de lugares como hitos o mojones y nodos. Para Lynch, los hitos o mojones son puntos de referencia que delimitan el espacio y pueden estar circunscritos a hechos históricos o culturales. Para el caso del jazz observamos que los hitos, estarían asociados con lo institucional; centros culturales, universidades, radiodifusoras y cadenas de televisión, forman una cuadratura no solo geográfica (Ver Anexo Mapas) sino simbólica, que asocian las prácticas del jazz con la alta cultura. En este sentido una ciudad legible socialmente, hace que sus distintos sitios sobresalientes o sendas sean fácilmente identificables y se agrupan también en una pauta global.

En el caso de los bares y los grilles podemos hablar de nodos. Un nodo por definición geográfica representa un punto o espacio en que diversos agentes sociales confluyen y se interrelacionan. Por tanto, se puede establecer que, como lugar de confluencia geográfica, estos lugares dieron forma a la escena del jazz, a través del encuentro de lo diverso. Visto de esta manera se convirtieron en lugares que escaparon a la institucionalización, por lo cual en ellos las prácticas musicales fueron más fluidas y sentaron las nuevas bases de las músicas colombianas.

El mapa del jazz no es otra cosa que la representación gráfica de la percepción del espacio urbano, teniendo en cuenta las prácticas culturales y la insularidad de estas, en un momento en que la ciudad estaba asumiendo un proceso de modernización. Es evidente que, si el mapa se extendiera a otras prácticas artísticas y/o culturales, la apreciación de lo institucional sería mucho más fuerte y el trazado de límites sociales daría mayores pistas de elementos segregatorios o de distinción social, así como de otros campos de lucha cultural, como de posiciones encontradas que mostrarían relaciones centro y periferia al interior de la propia ciudad.

Al respecto, Kevin Lynch afirma que parece haber una imagen pública de cada ciudad, y ésta es el resultado de la superposición de muchas imágenes individuales. Desde esta perspectiva se puede concebir que la historia del arte, la geografía artística y la antropología cultural tienen mucho que

aportar para comprender los procesos de espacialización del arte y en este caso de la música, y la importancia de éstos en la evolución de los géneros musicales y las tendencias artísticas.

## Conclusiones

Uno de los problemas fundamentales en el estudio de jazz, es el exceso de trabajos que carecen de fundamentación documental. Por lo cual, en este estudio hubo que construir un archivo periodístico, testimonial, radiofónico y fotográfico, para dar mayor fundamentación a lo estudiado. Es importante decir que sólo se encontraron dos discos de este periodo producidos en Colombia a pesar de haber rastreado diversas fonotecas. Por lo cual se hace recomendable, para el desarrollo de estudios futuros, rastrear otras evidencias como grabaciones de programas de televisión y archivos fonográficos de sellos discográficos entre otros, con el fin de observar tendencias estéticas presentes en las prácticas musicales.

Entre los hallazgos fundamentales en la búsqueda de los antecedentes de los estudios sobre el jazz, en el período 1960-1970, fue encontrar trabajos que hablan de la diseminación del jazz en diferentes ciudades capitales de América Latina. De estos estudios y del material recopilado se logró establecer que las escenas culturales del jazz están asociados a los procesos de modernización cultural y de enclave en la sociedad occidental, por lo cual en un primer momento las prácticas musicales estaban relacionadas a la imitación de los modelos básicos como el estándar de jazz y la big band. Así mismo se logró identificar que la primera oleada del Jazz que va de principios de los años 20 a mediados de los 50, estuvo asociado a las ciudades portuarias y a las músicas caribeñas, este caso es el que se presenta en Colombia, en la cual el primer punto de distribución del jazz es la ciudad de Barranquilla, conocida por ser, no sólo una puerta de entrada de mercancías, sino de diversidad cultural.

En este punto, la constitución de Bogotá como escena del jazz se debe a dos factores: el primero es que, como centro político administrativo, estuvo en la mira de las ciudades que adoptaron los procesos políticos y culturales que trajo el programa Alianza para el progreso. Esto se debe a que

la ciudad se constituyó en el centro de debate también de los modelos sociales, económicos y de desarrollo que pugnaban por unificar el hemisferio occidental. Es así como encontramos que la escena institucionalizada se da temporalmente en concordancia con los movimientos geopolíticos, que intentan cortar los movimientos de izquierda. Por lo que la visión de este género se da a través de una emulación de lo que se concibe como alta cultura, en concordancia con la doctrina *espice Polum* (mirar hacia al norte), el jazz se convirtió en una herramienta para convencer a las élites colombianas de su cercanía con EE. UU. Por ende, se observa un fenómeno de extensión que muestra las relaciones de centro-provincia, siendo Bogotá, una provincia cultural de EE.UU.

A pesar de Bogotá configurarse como una provincia con relación a EE. UU., es necesario destacar el papel insular de estas manifestaciones culturales en la cartografía artística de la ciudad, caracterizado por contradicciones socioculturales. Estas contradicciones se evidencian también en el campo del jazz, ya que se puede determinar que la práctica de la crítica e historiografía del jazz se desarrollaba de forma independiente a la escena local. Esto da cuenta de una insularidad cultural en torno al jazz, que viajaba del extranjero para quedarse en ciudades como Bogotá, pero cuyo desarrollo local no llegó a ser plenamente de una provincia en el periodo de estudio.

En el estudio Teórico de la música, es importante denotar dos líneas de acción: la primera es la que apunta a los estudios de musicología, la cual estudia los componentes estéticos y formales a la luz de la historia. La segunda línea está dentro los Estudios interdisciplinarios, de la sociología del arte, la antropología del arte y los estudios de la cultura. En esta última línea es factible trabajar los desarrollos de la música, así como su espacialización a través de los conceptos de geografía artística. En este sentido, la construcción de una Historia de la música en Colombia debe tener en cuenta estas dos líneas, para lograr un corpus que dé cuenta de los cambios y las estrategias de transformación que se han dado en los ritmos colombianos y su mezcla con elementos de otras latitudes.

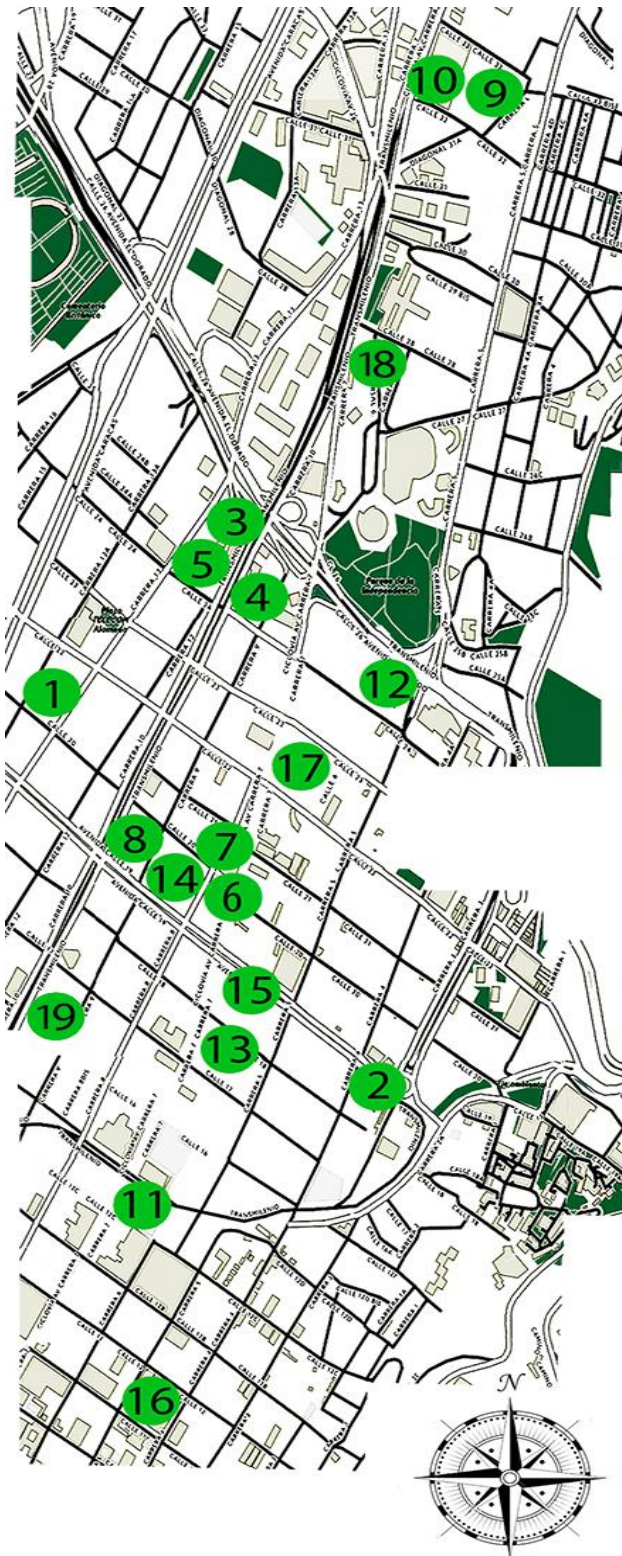
Así mismo, también se pudo concluir la importancia del concepto de capital cultural para comprender la apropiación, utilización y migración de conceptos, géneros y estilos en el arte. Desde esta óptica se establece que el capital objetivado, incorporado, institucionalizado permite comprender cómo fue la llegada y paulatino asentamiento en la noche bogotana de formatos asociados al jazz, además de los criterios estéticos de apropiación y apreciación musical de este género en el país. Esto animado por los medios masivos de difusión y las políticas culturales en favor de la expansión de productos culturales de países como EE. UU. hacia ciudades como Bogotá que, en su búsqueda de cosmopolitismo, encuentra en expresiones como el jazz un objeto característico de lo moderno.

En cuanto al capital incorporado, se observan dos tipos de apreciaciones, el de los músicos y el de los críticos de jazz. En el primer caso observamos los casos de músicos de la escena como Armando Manrique, Joe Madrid y Gabriel Rondón, que manifestaron un conocimiento de la música, a través de la adquisición experimental y formativa de los elementos clásicos del jazz. Por otro lado, se observa, una noción del capital incorporado que presentan críticos como Otto de Greiff y Hernando Salcedo Silva, quienes construyeron este capital cultural a través de la apreciación estética que puede tener un escucha, que ubica el jazz como un elemento contemporáneo de la alta cultura. Esto lleva a contemplar dos escenas diferentes del jazz en Bogotá, una asociada a la cultura institucional y la segunda al del entretenimiento.

En el caso de la escena del entretenimiento, es importante destacar que los testimonios recopilados señalan la búsqueda de discos y partituras en diversos lugares, siendo fundamental los viajes de los propios músicos para traer discografía. De ahí que también se mencione la importancia de la creación de clubes de jazz o de noches de coleccionistas. Esto era frecuente tanto en los lugares de entretenimiento como en los sitios privados de apreciación del jazz.

La política cultural en Colombia durante los años 60 y 70 favoreció un tipo de intercambio con los EE. UU. que en el contexto local se materializa con la realización de conciertos en la ciudad de Bogotá que, aunque no merecieron mayor desarrollo en la crítica escrita, si dan cuenta de la importancia que desde ámbitos como el de la diplomacia y el ánimo intervencionista norteamericana mereció el jazz. Así mismo, el auge del establecimiento en Bogotá de embajadas y teatros durante esta década abre nuevas perspectivas de consumo cultural que, en productos como el cine y la televisión, aceleran el proceso de entrada de nuevas músicas al entorno local.

Mapa 1. LUGARES DEL JAZZ DÉCADA DEL 60 Y 70 ZONA CENTRO



NOMBRE
1. Casa de la Cultura
2. Centro Colombo Americano
3. Salón Monserrate del Hotel Tequendama
4. El Fredys
5. Miramar
6. La gaité
7. La guerra
8. El café de los músicos
9. El templo
10. Cha cha
11. Periódico el tiempo
12. Inravisión (radiodifusora nacional)
13. Emisora Hjck
14. Radio teatro caracol
15. Philips Colombia s.a.
16. Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango
17. Teatro Colombia
18. Chez d' Edy
19. Antigua Embajada de los Estados Unidos

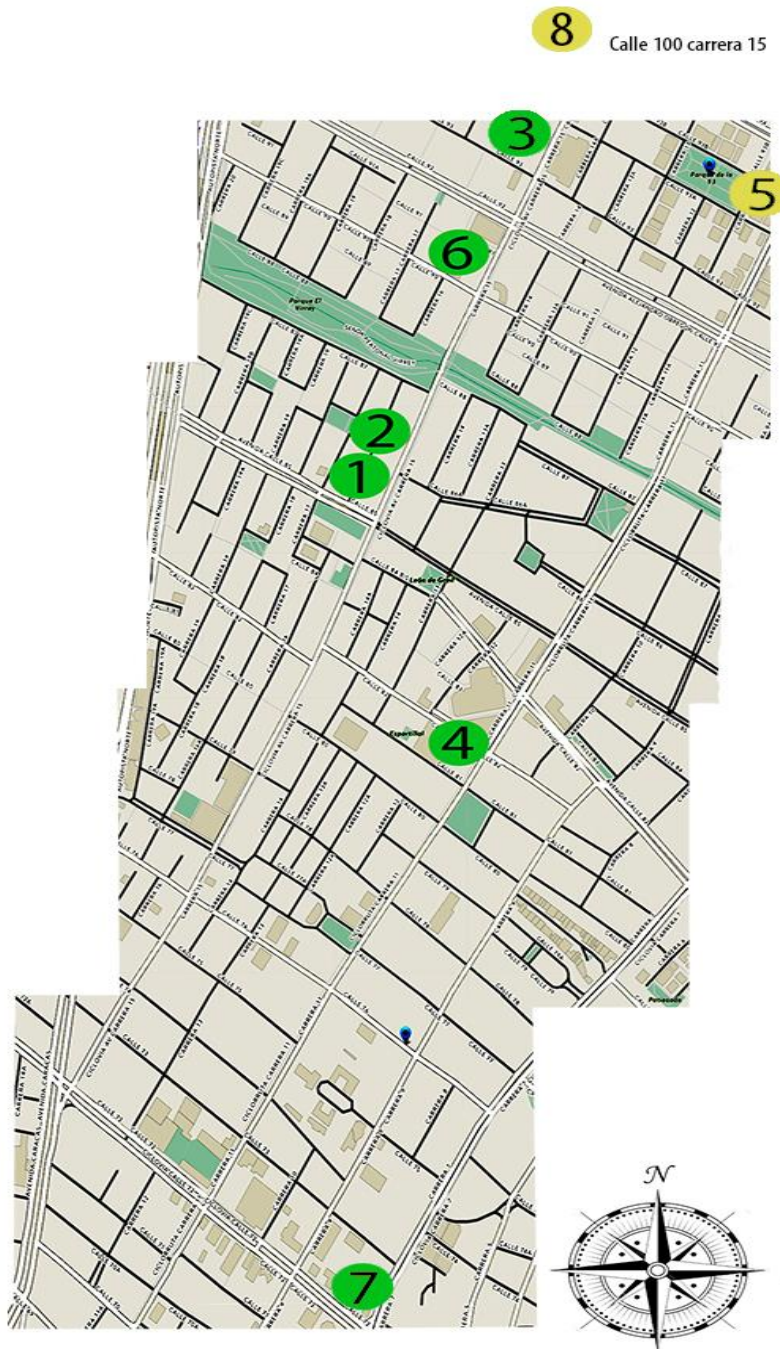
**Mapa 2. LUGARES DEL JAZZ DÉCADA DEL 60 Y 70 ZONA LA SOLEDAD, GALERIAS Y CHAPINERO**



Nombre
1. Almacén Sears Roebuck de Colombia
2. Universidad nacional de Colombia
3. La pampa
4. As de copas
5. Candilejas Night club
6. Parque de los hippies
7. la bomba



Mapa 3. LUGARES DEL JAZZ DÉCADA DEL 60 Y 70 ZONA NORTE



Nombre
1. Hippocampus
2. La cacerola
3. Jazz bar 93
4. Doña bárbara
5. La mirage
6. Latino piano bar
7. Tout va bien
8. La gata caliente y cocoloco

Tabla 2. Lugares del jazz años 60 y 70

Zonas	Nombre	Dirección	Características (horarios, tipos de actividades, tamaño del espacio...)	Periodo de funcionamiento
	1. Casa de la cultura	Cra 13 no 20- 54	Centro cultural conformación del jazz club de Bogotá a cargo de Hernando salcedo silva con sesiones semanales los jueves. Proyección de películas sobre el jazz presentadas por la embajada de los EE.UU. y otras embajadas.	Abril de 1967...
	2. Centro colombo americano	Calle 19 con Cra 3ra	Auditorio. Presentación de grupos de jazz extranjeros traídos por el programa de cultura del departamento de estado de Washington.	
	3. Salón Monserrate del hotel Tequendama	Cra 10 calle 26	“el más elegante de los grilles”. Presentación de todos los artistas que visitan la ciudad de Bogotá.  Contaba con una big band.	Desde 1950 a la actualidad
	4. El Fredys	Calle 24 con 10 (frente al Miramar)	Bar. Músicos extranjeros que traían los hoteles. Con música jazz de 6 a 9 pm.	1966
	5. Miramar	Calle 24 9 -43	“el más famoso” grill del centro.  “era un local relativamente pequeño, comparado con los otros, con decoración <i>art Nouveau</i> , una excelente gastronomía y magnífica música en vivo, manejado por la férrea mano de su propietario don pedro Balaguera, actitud heredada de su anterior socio alemán”.  Aguilera (2000)  Música con Alfredo linares. Horario 6pm. A 4 am	1970
			Uno de los cabarets con horario flexible hasta altas horas de la madrugada, con salones de baile, frecuentado por músicos, trabajadoras sexuales y	Década de los 70

centro	6. La gaité	Calle 8 entre 19 y 20	personaje de la vida nocturna de la ciudad. La orquesta de Benny bustillo (cubano) y otros músicos colombianos interpretaban música cubana.	3224464780
	7. La guerra	Cra 7 con calle 20	Lugar en el que se consumían bebidas alcohólicas por parte de los músicos hasta horas de la madrugada.	Década de los 70
	8. El café de los músicos	Av. 19 con 9 (junto a la entrada de radio caracol)	Era un lugar en el que concurrían músicos, arreglistas y compositores que ofrecían sus servicios musicales. Allí se contrataban músicos para diferentes eventos.	Finales de los 60
	9. El templo	Detrás de la torre del hotel Hilton Cra 7 con calle 33	Especie de discoteca decorada al mejor estilo psicodélico, en la que se presentaban grupos de rock. Allí se consumían sustancias psicoactivas. Éste hacía parte de una de las dos manzanas comunicadas entre sí por pasadizos, puentes y túneles. Allí se encontraban artesanos, diseñadores de moda, mercachifles, pintores, poetas, músicos y jibaros. Se comercializaba ropa, afiches, discos entre otras cosas.	1969
	10. Cha cha	Ubicado en el piso 40 de una de las torres del antiguo hotel Hilton Cra 7 con 33	Lujoso y exclusivo club de música electrónica	Principios de los 70
	11. Periódico el tiempo	Cra 7ma con avenida Jiménez	Medio escrito de prensa con artículos culturales durante mediados del siglo xx que permiten contribuir a la configuración de los inicios del movimiento jazzístico en Bogotá	Desde 1911 hasta la actualidad.

Centro	12. Inravisión (radiodifusora nacional)	Calle 24 # 5-80  (actual biblioteca nacional)	Entidad de carácter estatal, donde se realizaban además de los programas radiales de interés cultural, musicales producidos por punch, caracol, rti, producciones jes, rcn, Jorge barón televisión y colombiana de televisión. Dichos musicales presentaban shows con músicos y bailarines en vivo.	Décadas de los 60,70 y 80
	13. Hjck	Cra. 7 # 17 - 30 Bogotá, Colombia	Lugar de difusión cultural. Transmisión de programas sobre el jazz realizado por Roberto rodríguez silva.  La idea de la emisora surgió entre Álvaro castaño castillo y sus amigos como Eduardo caballero.	La hjck fue fundada el 15 de septiembre de 1950 en un modesto local en puente Aranda, Bogotá.
	14. Radioteatro caracol	Calle 19 con 9	Allí se realizaba el premio la orquídea de plata Philips en el programa radial la hora Philips. El premio de dicho concurso era la grabación de un long play.	Finales de los años 60
	15. Philips Colombia s.a.	Cra 7ma # 18 -37 aviso publicitario en la parte superior del edificio del tiempo.	Empresa que reproduce el primer disco de jazz grabado en Colombia y además comercializa con aparatos como radios y televisores entre otro grupo de productos.	Desde la década de 1940 hasta la actualidad.
	16. Sala de conciertos de la biblioteca Luis ángel Arango	Cl. 11 #4-14, Bogotá	Lugar de importancia como centro cultural, construido por el banco de la república que en la década del 60 comienza un próspero camino en la divulgación de la música “cultura” europea	Inaugurada en 1966 y actualmente en funcionamiento
			Importante escenario que tuvo en las décadas del 60 y 70 la	Construido en 1938 y

Centro	17. Teatro Colombia (actual teatro Jorge Eliecer Gaitán)	Cra. 7 #22-47, Bogotá	presencia de artistas importantes de jazz como Duke Ellington. Su nombre cambió a teatro Jorge Eliecer Gaitán en la década del 70	actualmente en funcionamiento
	18. Chez d' Edy	Cra. 7ma con calle 28	Uno de los primeros bares en que se ofrecía música jazz en vivo interpretada por músicos extranjeros traídos por los grandes hoteles.  Dos colombianos como arando Manrique y Plinio Cordoba tocaron allí	Desde finales de la década del 60. La música jazz sonaba entre las 6 y 9 de la noche. Actualmente -  Te no se encuentra en funcionamiento
	19. Antigua embajada de los EE. UU.	Calle 16 con Cra 10ma	Entidad que auspiciaba eventos culturales en torno al jazz	Embajada con sede en Bogotá desde 1891.
	1. Almacén Sears Roebuck de Colombia	Avenida calle 53 entre carreras 24 y 27	Lugar en el que se comercializaba con discos.	Desde 1953 ahora centro comercial galerías.
	2. Universidad Nacional de Colombia	Calle 45 con 30	Auditorio y aulas de la facultad de arte, 1963, curso sobre la historia del jazz (Hernando salcedo silva, organizado por Martha traba)	Fundada en 1867. En funcionamiento en la actualidad.
	La pampa	Cra. 13 con calle 58	Grill. De propiedad de don Alberto navarro. Aguilera (2014 Pág 63) con la orquesta Tropibomba  Era administrado y dirigido musicalmente por Plinio Cordoba.	1966

La soledad, galerías y chapinero	As de copas	Carrera 13 calle 59	Presentación de música en vivo. Propiedad de Alberto navarro. Aguilera (2014)	1966
	Candilejas Night club	Carrera 13 calle 59	Grill. Noches de baile con las “mejores” orquestas. 4 pm. A 4a.m.?	1970
	Parque de los hippies	Calle 60 con Cra 9	Fue uno de los iconos de la década de los 60. Se comercializaban artículos que identificaban la actitud rebelde y contestataria de la época.	Desde 1960 hasta la actualidad
	La bomba	Cra 10 con calle 60	Fundado por gloria valencia de Cataño y Carlos pinzón. Era una discoteca con tarima giratoria donde tocaba grupos como “los Moon lights” , “ los Speakers” y “ los Flippers”	Década del 60
1. Hippocampus	Cra 15 calle 85	Piano bar fundado por armando Manrique, Herman Duplat y Jorge Kruger.  Luces tenues, mucho humo y músicos iluminados detrás de una barra  Trio de jazz (jean Galvis, armando escobar, Javier aguilera).  Trio (armando Manrique, Gabriel rondón Martha patricia Yepes)  Tony Peñaloza (cantante)  Lugar de ensayo de la Colombia All Stars.	1972 a  1979	
2. La cacerola	calle 86 Cra. 15	Restaurante con decoración al estilo “oeste”. Música en vivo. Gabriel Cuellar pianista abrió el lugar “la cacerola” en la década de los 60, con el propósito de difundir las músicas del jazz en Bogotá.	196...?	
3.jazz bar	Calle 93	Piano bar fundado por armando Manrique.	1982– 1990	

Zona norte	4.doña bárbara	Calle 81 Cra. 11	restaurante con decoración al estilo “oeste”. Música en vivo. Mauricio Vásquez fue el propietario. Idct(2010)	1976
	5.la mirage	A un costado del parque de la 93	El más elegante restaurante de la ciudad con música en vivo. Fundado por Carlos Pizarro, pianista y cantante paisa.	Década de 70
	6.latino piano bar	calle 90 -15	Piano bar. 6 pm a 3 am música en vivo. Carlos Pizarro era el cantante, pianista y anfitrión. Aguilera (2014, pág. 72)	1970
	7.tout va bien	Carrera 7ma con calle 72	bar, restaurante, bailadero, salón de onces, bolos, peluquería, centro de negocios y venta de empanaditas. Gustavo Uribe era el propietario.	Década del 60.actualmente allí se ubica un conglomerado de oficinas.
	8.la gata caliente	Calle 100 con cara. 15	Lugar denominado el primer café concierto en Bogotá. Luego de su funcionamiento en el centro de Bogotá es inaugurado por Fanny Mickey en la zona norte.  El teatro, la danza y la música en escena son características esenciales en este tipo de espectáculo.	Aproximadamente desde 1975 a 1985.

### Referencias Bibliográficas

- ACEVEDO, Óscar (2007). La crisis del disco. *El Tiempo* [en línea], disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2482841>, recuperado el 2 de marzo de 2017.
- AGUILERA, Javier (2000). *30 años de música en la noche bogotana*. Bogotá. Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Nocturno en mi bemol*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Jazz en Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- AGUILERA, Javier (2017). Entrevistado por Gerardo Caicedo. Bogotá, 9 de abril.
- ÁLVAREZ, Rubén Darío (2008). El jazz colombiano empezó en Cartagena. *El Universal*, disponible en: [http://www.eluniversal.com.co/noticias/20080203/spl\\_fac\\_el\\_jazz\\_colombiano\\_empezo\\_en\\_cartagena.html](http://www.eluniversal.com.co/noticias/20080203/spl_fac_el_jazz_colombiano_empezo_en_cartagena.html).
- BERENDT, Joachim (1993). *El jazz: Nueva Orleans a los años ochenta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BERMUDEZ Egberto (1999). Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo? *Colombia Credencial Historia*, No.120, pp. 8-10.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Historia de la música en Santafé y Bogotá. 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música, 2000.
- \_\_\_\_\_ (2008). El jazz colombiano, todavía sin historia. En: *Colombia Ensayos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, No. 14 pp.154-|57.
- \_\_\_\_\_ (2010). *La música colombiana: pasado y presente*. España: Akal Editor.



BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*.

Barcelona: Editorial Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2007). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

\_\_\_\_\_ (2007). *La distinción*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2007). *Cosas Dichas*. Barcelona: Editorial Gedisa.

\_\_\_\_\_ (2007). *Campo del poder y reproducción social*. Córdoba: Ferreyra Editor.

CABRERA, Eugenio (1963). *Geografía del Arte en Colombia – 1960*. Ministerio de Educación nacional. Biblioteca de Autores Contemporáneos. Bogotá. Imprenta Nacional.

CANDELA, Mariano (1986). Rítmica sangre fresca. *El Tiempo* (Lecturas Dominicales), 30/11, pp.16

CASTAÑO, Javier (1989). Duro del Jazz. *El Tiempo* (Lecturas Dominicales), 8/10, pp. 12

COLOMBI, Beatriz (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América latina (1880-1915)*. Disponible en: [goo.gl/mdRWbr](http://goo.gl/mdRWbr)

COPLAND, Aaron (1996). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.

CORTI, Berenice (2006). The feeling of jazz: llamada y respuesta como gramática del discurso jazzístico, Monografía para el Seminario Música y Comunicación, Fac. de Cs. Sociales, UBA, 2006. Disponible en: <http://jazzclub.wordpress.com/2006/07/26/the-feeling-of-jazz-llamada-yrespuesta-como-gramatica>

\_\_\_\_\_ (2011). Lo afro en el jazz argentino. Identidades y alteridades en la música popular. Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura. Buenos Aires: UBA.

\_\_\_\_\_ (2006). “¿Identidad, jazz argentino?, y van...”. Segundas Jornadas de Investigación de Arte y Disciplinas Projectuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

DERBEZ, Alain (2001). *El jazz en México*. México: Fondo de Cultura Económica.

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

\_\_\_\_\_ (2005). *Carambola, vidas en el jazz latino*. México: Fondo de Cultura Económica

\_\_\_\_\_ (2012). *Convergencias. Encuentros y desencuentros en el jazz latino*. México: Fondo de Cultura Económica.

DACOSTA KAUFMANN, Thomas (1999). La geografía artística en América: el legado de Kubler y sus límites. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXI, No. 75. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 11-27.

ESPRIELLA, Alfredo de la. (?). Julia pochet. Primera presidenta del carnaval de 1899. Disponible en: <http://www.carnavaldebarranquilla.com/juliapochet.html>.

FÚQUENE Barreto, Juliana (2000). Las salas de cine 1930-1990. *Memoria y Sociedad*. Revista del Departamento de Historia y Geografía, vol. 4, No 8, pp. 14

GARCÍA, Al. (2010) A History of Jazz-Rock Fusion. Disponible en: <http://liraproductions.com/jazzrock/htdocs/histhome.htm>.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2005). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

GAVIRIA, Guillermo (2007). La radio universitaria en Colombia. En *91.9 la revista que suena*. No. 24. pp.11.

GIUNTA, Andrea (2008). *Vanguardia, internacionalización y política. Arte argentino en los años sesenta*. Argentina: Siglo XXI.

HALL, Stuart y Paul Du Gay (1996). *Questions of Cultural Identity*. Londres: SAGE Publications.

HOBBSAWM, Eric (1999). *Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona: Crítica.

JIMÉNEZ URRIOLOA, Roque (2007). *Hubo una vez un rey del Merecumbé*. Barranquilla: Antillas.

KUBLER, George (1988). *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea.

LOAYZA, Jorge (2008). Mueve, mueve tu cuerpo. *La República*. Disponible en <http://www.larepublica.pe/archive/all/domingo/20080106/1/node/27323/todos/1558>.

MONSALVE, Jaime Andrés (2010). Luis Rovira y el primer disco de jazz en Colombia, *El Malpensante*, No. 133. Disponible en: [http://www.elmalpensante.com/articulo/1699/luis\\_rovira\\_y\\_el\\_primer\\_disco\\_de\\_jazz\\_en\\_colombia](http://www.elmalpensante.com/articulo/1699/luis_rovira_y_el_primer_disco_de_jazz_en_colombia)

MUÑOZ VÉLEZ, Enrique Luis (2007). *Jazz en Colombia. Desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Barranquilla: La Iguana Ciega.

OCHOA, Juan (2011). El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, No. 6 (1), pp. 81-102.

OCHOA, Ana María (2004). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.

OLIVER García, Rafael Ignacio (2009). Travesía, hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local. Tesis de grado en Historia. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

OSPINA ROMERO Sergio (2013). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. Colombia: Universidad Nacional de Colombia Bogotá, vol. 40, n.º 1, pp.299-336.

PRADINES, César (2001). Cómo sobrevive el jazz nacional. *La Nación*, 28/6, Buenos Aires.

- PORTACIO FONTALVO, José (1997). *Carmen tierra mía. Lucho Bermúdez*. Santa Fé de Bogotá; Disformas Triviño.
- PUJOL, Sergio (2004). *Jazz al sur. Historia de la música negra en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- QUINTERO, Rafael (1998). Diálogo con Francisco Zumaqué. *Viacuarenta*. Revista de Investigación, Arte y Cultura., No. 3. pp. 50-53.
- SEMANA (2006), Los 10 mejores discos colombianos del 2006, No. 1285, 16/12. Disponible en: [http://www.semana.com/wf\\_InfoArticulo.aspx?IdArt=100147](http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=100147).
- RUESGA BONO JULIÁN (2013). *Jazz en Español Derivas Hispanoamericanas*. México: Universidad Veracruzana.
- RUIZ Jorge Eliécer y Marulanda Valentina (1976). *La política cultural en Colombia*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001341/134155so.pdf>
- SERRANO ROJAS, Eduardo (1998). Jazz con Carlos flores sierra. *La Palabra*, pp.8.
- SOLANO ALONSO, Jairo (2007). La influencia del arquetipo jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del caribe colombiano. *Huellas*, No. 67 y 68. Barranquilla: Uninorte, pp. 46- 54.
- SOLARTE GARCÍA, Diana Melissa (2009). Escenarios y prácticas culturales modernas en Bogotá, Barrio Las Nieves y rutas culturales de 1910 a 1960. Tesis de grado en Maestría en Restauración de Monumentos Arquitectónicos, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- TRYNKA, Paul y Val Wilmer (1996). *Portrait of The Blues. America's Blues Musicians in Their Own Words*. Nueva York: Da Capo.
- VALENCIA, Juan Carlos (2004). Músicos de jazz colombianos. Disponible en: <http://www.geocities.com/BourbonStreet/Quarter/7014/lz.htm>.

WADE, Peter (2000). *Music, Race and Nation, música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.

WILLIAMS, Martin (1990). *La tradición del jazz*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara

ZAMBRANO, Paula A (2012). *Dialogo Generacional. Memoria del tráiler de grabado de la universidad del Cauca 1987-2012*. Bogotá. Universidad de <Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

### Artículos del Archivo

- *El Tiempo*, 11 de julio de 1931, p.10, avisos clasificados. Radio Anuncio de la programación radial del día con la Jazz Band Santa Fe
- *El Tiempo*, 29 de septiembre de 1933, p. 3, noticias de última hora. Vuelo directo de nueva york a bogota se proyecta ahora.Un músico y aviador que ha transportado dandas de Jazz hacia Bogotá y desea realizar un vuelo directo entre Nueva York y Bogotá.
- *El Tiempo*, 20 de agosto de 1939, p.11, vida social. América sport club.Anuncio de la final de un campeonato de tenis acompañado por música jazz de la Unión Musical.
- *Intermedio*, 31 de agosto de 1956, p.3. Importancia del jazz en los grandes movimientos musicales de Estados Unidos. Entrevista realizada al doctor Gilbert Case, músico y escritor norteamericano, quien realiza una conferencia en Bogotá sobre la importancia del Jazz en USA basada en su libro *America's Music*, publicado en 1945.
- *El Tiempo*, 14 de junio de 1959, p. 23. Grupo norteamericano de expertos en jazz llega hoy domingo. El artículo habla de un grupo de estudiantes norteamericanos que presentaran música Jazz en Bogotá en medio de una gira por Suramérica denominada “Gira de buena voluntad conocimiento y amistad de pueblo a pueblo”.

- *El Tiempo*, 3 de enero de 1960, p. 4, Cartas del tiempo. Concursos y programas Es una carta de queja ante los resultados de un concurso musical donde la Orquesta Sinfónica de Colombia queda por debajo de grupos de Jazz.
- *El Tiempo*, 21 de marzo de 1962, p. 23. Conjunto de jazz se presenta en la universidad de los andes. Anuncio de la realización de un concierto de Jazz organizado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de los Andes y que además se encuentra en sintonía con la Embajada de los Estados Unidos.
- *El Tiempo*, domingo de febrero de 1964, p.15. Música por Otto de Greiff
- *El Tiempo*, 1 de septiembre de 1964, p. 19. El mejor floklor del Brasil, en carnaval de rio hoy en Bogotá.
- *El Tiempo*, 7 de noviembre de 1965, p. 12. Música por Otto de Greiff.
- *El Tiempo*, 30 de enero de 1966, p. 2, Lecturas dominicales, poesía. Resignación de enero.
- *El Tiempo*, 6 de febrero de 1966, p. 13. Colombian jazz. Hernando Salcedo silva.
- *El Tiempo*, 13 de febrero de 1966, p. 12. Jazz Sophie Tucker. “El cable... informó la muerte de una cantante de Jazz llamada Sophie Tucker”.
- *El Tiempo*, 21 de febrero de 1966, p. 15. Genealogía del jazz. Por Hernando salcedo silva.
- *El Tiempo*, 27 de febrero de 1966, p. 15. Programación de la emisora HJCK
- *El Tiempo*, 5 de marzo de 1966, p. 16. Programación Radio Nacional
- *El Tiempo*, 20 de marzo de 1966 p. 10. Jazz Bechet the New Orleans.
- El tiempo 28 de marzo de 1966, p. 14. Anuncios, “los be bops”. Anuncio publicitario de un grupo de música tropical cuyo nombre está muy relacionado con el Jazz.

- *El Tiempo*, 3 de abril de 1966, p. 11. Jazz. Discos editados en Colombia. Anual Por Hernando Salcedo Silva.
- *El Tiempo*, 2 de mayo de 1966, p. 22. Jazz, un regalo del negro a la cultura. por Hernando Salcedo Silva. “Una atmósfera donde el individuo puede expresarse libremente, de acuerdo con su finalidad y talento, trabajando con los demás con el fin de alcanzar un concepto común de armonía”.
- *El Tiempo*, 9 de mayo de 1966, p. 16. Fundamentos religiosos del jazz. Por Hernando Salcedo Silva.
- *El Tiempo*, 30 de mayo de 1966, p. 16. Hegemonía de la verdad. Por Hernando salcedo silva
- *El Tiempo*, 30 de mayo de 1966, p. 16. Personalidades del jazz.
- *El Tiempo*, 26 de junio de 1966, p. 28, Jazz Índice de Popularidad Anual. Hernando Salcedo Silva.
- *El Tiempo*, 17 de julio de 1966, p. 16. Jazz, discos editados en Colombia. Por Hernando Salcedo Silva.
- *El Tiempo*, 4 de septiembre de 1966, p. 16. Jazz. Por Hernando salcedo silva.
- *El Tiempo*, 12 de septiembre de 1966, p. 12. Jazz. Por Hernando salcedo silva.
- *El Tiempo*, 18 de septiembre de 1966, p. 13. Viaje cultural a estados unidos de 10 semanas
- *El Tiempo*, 9 de octubre de 1966, p. 16. Rusia da carta de ciudadanía al jazz.
- *El Tiempo*, 30 de octubre de 1966, p. 13. Casa de la cultura de Bogotá, hará semana cultural en Medellín.

- *El Tiempo*, 4 de noviembre de 1966, p. 17. En la moneda de oro se revive el antiguo Bogotá
- *El Tiempo*, 6 de noviembre de 1966. Lecturas dominicales. Jazz para una misa negra por el alma de André Breton. Por Gonzalo Arango.
- *El Tiempo*, 13 de noviembre de 1966, p. 13. Por Otto de Greiff en comentarios musicales.
- *El Tiempo*, 20 de noviembre de 1966, p. 11. Por Otto de Greiff en comentarios musicales.
- *El Tiempo*, 20 de noviembre de 1966, p. 5. Lecturas dominicales. Del frenesí a la melodía Historia del Jazz. Por Julia Brociner.
- *El Tiempo*, 24 de diciembre de 1966, p. 7. Lecturas dominicales. El sonido explosivo de Les Brown.
- *El Tiempo*, 2 de abril de 1967, p. 26. Hoy se inaugura el jazz club de Bogotá. de Hernando Salcedo Silva
- *El Tiempo*, 8 de junio de 1967, p. 27 noticiero cultural. África en Colombia.
- *El Tiempo*, 17 de junio de 1967, p.24. Mañana jazz, en el Colombo – americano.

#### . Otros artículos sobre jazz en el tiempo

Jazz como parte de la Alta Sociedad febrero de 1929. Disponible en:

<https://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19290223&id=1XscAAAIAIBAJ&sjid=0FAEAAAIAIBAJ&pg=5011,4093121&hl=es>

1960 Proyecto de Casa de la Cultura de Bogotá. Disponible en:

<https://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19600110&id=BAAsdAAAIAIBAJ&sjid=K34EAAAIAIBAJ&pg=4595,1122964&hl=es>

Apertura casa de la cultura 1966. Disponible en:



<https://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19660605&id=p-chAAAAIIBAJ&sjid=2cEAAAAIIBAJ&pg=1019,725169&hl=es>

Información de lugares nocturnos en Bogotá diciembre 1968. Disponible en:

<https://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19681223&id=siQhAAAAIIBAJ&sjid=NmgEAAAAIIBAJ&pg=2727,5056504&hl=es>

Bogotá nocturna octubre de 1968. Disponible en:

<https://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19681005&id=fZ0cAAAAIIBAJ&sjid=E2gEAAAAIIBAJ&pg=4184,858590&hl=es>

## Videos

Arzuaga José María (1963) Rapsodia en Bogotá. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=y1Uz68vbKes>

Entrevista radial W Radio: Perdomo Jimmy Y Mendoza Armando (2016). Disponible en:

[http://www.wradio.com.co/escucha/archivo\\_de\\_audio/armando-escobar-jimmy-perdomo-javier-aguilera-jaime-perdomo-plinio-cordoba-musicos-de-jazz-evocan-epocas-de-actuaciones-en-tabernas-y-bares-de-los-anos-70/20090414/oir/794502.aspx](http://www.wradio.com.co/escucha/archivo_de_audio/armando-escobar-jimmy-perdomo-javier-aguilera-jaime-perdomo-plinio-cordoba-musicos-de-jazz-evocan-epocas-de-actuaciones-en-tabernas-y-bares-de-los-anos-70/20090414/oir/794502.aspx)