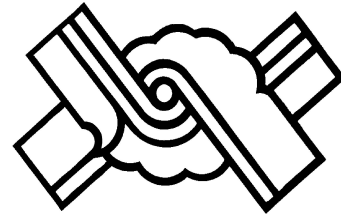


Universidad Nacional Autónoma de México

Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filosóficas



Reflexiones en torno a la crítica que Adorno hace
del jazz en tanto música popular

TESIS

Que para obtener el grado de
Maestro en Filosofía

Presenta

Lic. Alejandro Javier César Rivero

Tutor de tesis: Dr. Carlos Oliva Mendoza

México, D.F. 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Krishna,

*A mi hermana y su eterno cariño,
A mi madre y su eterna paciencia,
A mi padre y su eterna preocupación,*

A Estefanía por su instante de amor,

*A los que se fueron,
A los que permanecen,
A los que llegaron,*

A Octavio, a Toño y a Cor, mi nueva familia,

Eternas gracias,

Námaste.

Índice

Introducción.....	4
1. Crítica de Adorno al jazz en tanto música popular.....	9
1.1 El jazz como paradigma de la música popular controlado por la industria cultural	
1.2 Arte autónomo: disonancia vs. entretenimiento	
1.3 División entre <i>cultura popular</i> y <i>alta cultura</i>	
1.4 El jazz: novedad aparente, rebelión ilusoria	
2. Estados Unidos: El ritmo de la Industria Cultural que lo unifica todo.....	21
2.1 Historia Universal como temporalidad que homogeniza al estado moderno	
2.2 Ferrocarril y rascacielos: música de la ciudad que marca el ritmo de todos los individuos que la componen	
3. El elemento negro del jazz.....	28
3.1 El jazz: hijo de la heterogeneidad musical, la simpleza armónico-melódica y la influencia africana	
3.2 El negro: un ritmo sin identidad, sin tiempo, sin lugar y sin historia	
3.3 El blues y el gospel: de la miseria a la colectividad y la desjerarquización	
3.4 Formación del sonido y fraseo: la subversión al ideal y la inmediatez de lo concreto	
4. Improvisación vs. composición.....	40
4.1 Recuperando la improvisación bajo la influencia negra	
4.2 Improvisación como la identidad improvisador-compositor-intérprete y la relación individuo-colectividad	
4.3 Trascendencia vs. Inmanencia: de la división social del trabajo al “encuentro” de multiplicidades	
4.4 Árbol y rizoma: el baile desjerarquizado	
5. El ritmo como esencia del jazz y su caracterización en la cultura popular.....	56
5.1 El ritmo y su doble articulación, el <i>beat</i> y el <i>off-beat</i>	
5.2 La oscuridad del <i>swing</i>	
5.3 La síncopa <i>off-beat</i> : articulación de un ritmo extensivo y un ritmo intensivo en dos planos temporales distintos	
5.4 El <i>swing</i> como diagonal sobre la que se desarrolla el bloque sonoro	
5.5 El <i>swing</i> como <i>sentido</i> del <i>acontecimiento</i> que articula por síntesis disyuntiva	
5.6 Doble concepción temporal (Cronos-Saturno) y los simulacros	
5.7 Cronos vs. Aión: la articulación rítmica de dos planos temporales	
Conclusiones.....	79
Bibliografía.....	86

Introducción

Cuando se habla de arte popular, generalmente se hace en referencia —y oposición— a aquél considerado como serio, ese mentado gran arte occidental inserto en una rígida tradición cultural y estética. Ya el adjetivo *popular* denota desdén y rechazo, restándole valor en el campo estético y condenándolo a una inferioridad que a lo mucho llega a ser *ingenua* y *vivaz*, pero que no va más allá de un mero producto de las clases bajas que merece la atención más por cuestiones sociológicas, psicológicas y antropológicas que por un verdadero valor y carácter filosóficos.

Desde tiempo inmemorial, junto con las manifestaciones artísticas llamadas sabias y eruditas, se ha desarrollado un tipo de expresión cultural ingenua, espontánea, directa y vivaz, nacida generalmente en los estamentos inferiores de la sociedad o en medios rurales y que hasta épocas recientes no ha merecido la atención de los estudiosos y, con ella, carta de ciudadanía entre las vivencias espirituales de un país: nos referimos al arte popular, que en la variedad musical ofrece un sinfín de interrogaciones, cuestiones y problemas, especialmente en lo que atañe a su origen y estimación.¹

Es en este contexto que encontramos los estudios, las críticas y las objeciones que el filósofo alemán Theodor Adorno hace con respecto a la cultura popular, enmarcada dentro de la gran sociedad industrializada —la industria cultural— y definida básicamente por un carácter de facilidad y gratuidad en oposición a la complejidad y dificultad de la alta cultura. “Adorno mide los productos del nuevo arte de masas con un rasero frente al cual no pueden parecer sino primitivos, cínicos o majaderos.”² Éstos son los productos de una industria cultural cuya función —según el filósofo de la teoría crítica— es reprimir y dominar a los individuos del estado moderno capitalista a través del entretenimiento —el cine y la radio principalmente. Es aquí mismo donde inserta Adorno la música industrializada —popular—, que parece ser englobada y caracterizada dentro del concepto general de *jazz*. Así, para el filósofo alemán, el jazz resulta ser paradigma de la música popular en general y la crítica que le lanza resulta avasalladora.

¹ VALLS GORINA, Manuel, *Aproximación a la música*, Navarra, Salvat Editores, 1970, p. 132

² WELLMER, Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad*, trad. José Luis Arántegui, Madrid, Ed. Visor, 1993, p. 47

Ahora bien, ¿se puede generalizar la música popular en la forma específica del jazz como Adorno sugiere, o incluso, es el jazz mismo una música meramente popular? ¿Qué es lo que tiene de particular este tipo de música que acarrea el odio y el desprecio de nuestro filósofo? ¿Cuáles son sus posibilidades y potencialidades dentro del ámbito estético, político y social? En nuestros tiempos difícilmente haríamos una generalización como la que el filósofo de la Escuela de Frankfurt pretende y, aunque “[...] todos nos entendemos cuando en abstracto hablamos del arte, y de la música, popular, [...] las posibilidades de acuerdo se reducen sensiblemente en el momento en que intentamos aprisionar la noción de su esencial entidad en los angostos y concretos lindes de una definición.”³ En la actualidad nos enfrentamos a una concepción muy distinta de la que Adorno tuvo con respecto al jazz, concepción que lleva en sí misma la ambigüedad acerca de su lugar en el ámbito de la cultura —algunos, incluso, lo ubican dentro de un sector de la alta cultura y la intelectualidad con respecto al cual se necesita un gran bagaje musical y cierta preparación estética para poder apreciarlo. “Cuando los productos de la cultura popular alcanzan el umbral en el cual sobrepasan el lugar que la división social les asigna y se imponen más allá de toda frontera de prejuicios, es un señuelo casi irresistible el de intentar sancionarlos desde el punto de vista crítico.”⁴ Es por este motivo que el siguiente trabajo intentará dar respuesta a las interrogantes planteadas partiendo precisamente de la devastadora crítica que Adorno le hace al jazz como arte popular —crítica que consideramos infundada y, en gran medida, llena de prejuicios—, tratando de refutar sus ideas para poder dilucidar qué tanto de popular tiene esta expresión artística y cuál es su posible ubicación dentro de la cultura occidental contemporánea.

De este modo, en el primer capítulo abordamos de manera general la caracterización y crítica a la industria cultural por parte de Adorno, así como su noción de arte autónomo y la forma en la que se contrapone al arte ligero en tanto antítesis social de la sociedad. Esto para ubicar el lugar y la función del jazz como música popular —música ligera— según Adorno y analizar los argumentos que presenta en su contra. A grandes rasgos consideramos que la crítica adorniana se basa en el supuesto de que el jazz, además de ser paradigma de la música popular y de entretenimiento, es una música que no sólo permanece idéntica desde sus orígenes sin aportar nada nuevo ni

³ VALLS GORINA, Manuel, *Op. Cit.*, p. 133

⁴ PARDO, José Luis, *Esto no es música: Introducción al malestar en la cultura de masas*, Madrid, Galaxia-Gutenberg, 2007, p. 83-84

original a la música de la tradición europea, sino que ayuda a perpetuar el orden social establecido —basado en la lógica del capitalismo y la división de clases— contribuyendo a la alienación y la mecanización del individuo dentro del estado moderno. El jazz se muestra ante los ojos de nuestro filósofo como música de esclavos que aparenta subversión —al igual que novedad y originalidad— pero que en el fondo termina acatando las normas —así como en el fondo no es más que un tinglado de lo mismo. Por esto, lo novedoso y subversivo que pudiera tener, es decir la síncopa, no es más que un recurso ya de antaño utilizado en la misma música europea que no logra ni siquiera romper con el ritmo fundamental al cual termina sometándose. Sin embargo, aunque algunas de sus ideas tienen fundamento, consideramos que Adorno pasa por alto las características esenciales del jazz —aquellas que lo definen en cuanto tal y que lo distinguen tanto de la tradición musical europea como de otros géneros de música popular, si no es que de la música popular misma— conduciéndolo a interpretaciones erróneas y juicios críticos que podrían aplicarse a otros géneros de música popular, pero no al jazz. Por esta razón consideramos de vital importancia realizar una reconstrucción histórica y un análisis conceptual que nos permitan encontrar aquellos rasgos esenciales que definen a este tipo de música para confrontarlos con los argumentos de Adorno e intentar una refutación.

Así, en nuestro segundo capítulo realizamos una breve caracterización de los Estados Unidos como estado moderno que mejor representa las características propias de la industria cultural; estado en el que surge el jazz y que, al estar constituido casi en su totalidad por inmigrantes —fragmentos heterogéneos de otros países—, busca la homogenización y la expulsión de toda diferencia a través del mito del éxito y de la *identidad nacional*, teniendo como fundamento una concepción del tiempo y de la historia en particular: la historia como Historia Universal. Para tal propósito, nos hemos basamos en las interpretaciones que el filósofo español José Luis Pardo hace de los Estados Unidos y su heterogeneidad en tanto ritmos —explícitos o implícitos— que deben sincronizarse con el ritmo —*beat*— principal del estado, marcado sobre la *estampa moderna de la historia*.

Una vez sentadas las bases del contexto del lugar en el que surge, dedicamos el tercer capítulo de este trabajo al análisis conceptual de lo que denominamos “el elemento negro” del jazz y que consiste básicamente en aquellos elementos musicales que la cultura negra trajo consigo al nuevo continente —las *blue notes* en cuanto armonía, el *blues*, los *sprirituals* y el *gospel* en cuanto formas musicales— y que

repercutieron de manera esencial en la formación de la música que nos concierne —la formación del sonido y el fraseo, en específico, que constituyen un nuevo modo de entender el *ideal* de la música y su arraigo en la materialidad. Para esto realizamos una breve semblanza de cómo fueron incorporados los negros, traídos de África como esclavos, a la cultura estadounidense, qué tuvo de específico dicha incorporación y cuáles fueron sus repercusiones en el ámbito musical. Creemos que aunque Adorno menciona el elemento negro en su crítica, no le da la importancia ni le dedica el estudio que merece, pues consideramos dicho elemento como fundamental y pasarlo por alto sería pasar por alto la esencia misma del jazz.

Ahora bien, el jazz en tanto música heterogénea no se constituye exclusivamente por el elemento negro, de ahí que en el cuarto capítulo abordemos algunos aspectos que —además de la armonía y la melodía— se inclinan más hacia lo que podríamos denominar “elemento blanco” —que en su encuentro y choque con el elemento negro dará lugar a lo que posteriormente denominaremos *swing* y será tema del quinto y último capítulo. Bajo la influencia negra se recupera en la música occidental una tradición que parecía haber quedado en el olvido a causa del *ideal* y de la manera en que se estructuró la música compuesta —especialmente sinfónica— bajo la influencia del romanticismo: la improvisación. A partir del ideal romántico surge un rechazo y un desdén hacia la improvisación al grado de que ésta y la composición parecen contraponerse y hasta excluirse. El jazz aparece, entonces, como un tipo de música improvisatoria que se opone a la música compuesta tradicional tanto en su ejecución como en su estructuración —surge una concepción tripartita del músico de jazz como improvisador-compositor-intérprete. Por ende, en este capítulo abordamos todo lo concerniente a la improvisación y su relación de oposición con la composición. Para tal motivo utilizamos algunas interpretaciones sobre la música compuesta como estructura arborescente en la que impera la división social del trabajo de Elías Canetti —con su análisis crítico de la orquesta y del director— y algunas de las ideas musicológicas del economista francés Jacques Attali —ideas que se asemejan en varios aspectos a las propias de Adorno. En este punto queremos aclarar que, cuando nos referimos a la música clásica o culta —o cuando hablamos de la tradición musical europea— en contraposición a la forma musical del jazz, lo hacemos tomando en cuenta principalmente el ideal romántico del que hablábamos anteriormente; y más que querer meter en un mismo saco a Beethoven, a Mozart o a Bach —por mencionar algunos—, nuestra intención es realizar una crítica de la música europea en tanto música académica

y conservadora cuya rigidez de cánones no permite legitimar otro tipo de expresiones musicales en tanto artísticas. Por esto mismo, cuando hablamos del jazz como forma musical que se opone a la arborescencia de la música sinfónica romántica, utilizamos la noción deleuziana de *rizoma* —así como otros conceptos propios del filósofo francés—, en un intento de fundamentar nuestro análisis en una filosofía que consideramos más abierta y acorde a este tipo de expresión que la misma filosofía de la teoría crítica adorniana.

Por último, en el quinto capítulo abordamos toda una serie de cuestiones relativas a lo que consideramos lo verdaderamente esencial del jazz: el ritmo. Aquí retomamos la caracterización de los diferentes fragmentos que componen a los Estados Unidos en tanto ritmos y la incidencia específica del elemento negro en tanto ritmo *off-beat* o tiempo no pulsado —utilizando la expresión que Deleuze retoma de Pierre Boulez—, que se opone a la mera síncopa de la tradición europea —intentando, de igual manera, salvar al jazz de la crítica que Adorno hace en este punto. Esto nos conduce a lo que algunos musicólogos consideran una doble concepción rítmico-temporal cuya articulación en el caso del jazz se caracteriza bajo el nombre de *swing*. Qué sea el *swing* y la dificultad de su estudio nos llevarán, a su vez, a caracterizar ambos planos rítmico-temporales desde la estructura deleuziana del *acontecimiento* y su concepción de Cronos y Aión. Ahora bien, para entender plenamente el concepto de *swing* y la incidencia e importancia del elemento negro en el jazz es necesario abordar —junto y de manera complementaria a las cuestiones de Cronos y Aión— la teoría de los simulacros que esboza el filósofo francés en su *Lógica del sentido*. Sin embargo, dado que un profundo análisis exigiría más tiempo —y espacio— del que disponemos, dicho esbozo se hará de manera breve y general, apuntando únicamente hacia nuestro cometido, que es el de caracterizar al jazz desde sus fundamentos y esencia para salvarlo de la terrible crítica que le asesta el filósofo alemán Theodor Adorno.

1) Crítica de Adorno al jazz en tanto música popular

1.1 El jazz como paradigma de la música popular controlado por la industria cultural

En su estudio y diagnóstico sobre la cultura de masas Adorno tuvo un especial interés por el llamado “arte popular”, en especial, la música. “Para Adorno, la actual música ligera es sólo ideología, un muladar cultural, un producto de la industria cultural lo mismo que el cine. El juicio de Adorno respecto al jazz es devastador.”⁵ Sin embargo, es interesante observar, de entrada, qué es lo que el filósofo de la Escuela de Frankfurt entendía por jazz y cuáles son sus objeciones, partiendo del hecho de que para Adorno el jazz es paradigma de la música popular.

Para empezar, pareciera como si nuestro filósofo no hiciera una distinción substancial entre el género de música jazz y toda la demás música popular de entretenimiento. Su uso del término resulta un tanto ambiguo y poco convencional en referencia a lo que actualmente podríamos entender por tal. Es más, podríamos decir que para Adorno el jazz es todo aquello que no se encuentra dentro de la llamada música “cultura” o “clásica”, inserta en la gran tradición académica occidental. “To emphasize his disagreement, Adorno frequently classifies *all* nonclassical music as jazz, evidently based on the dubious belief that jazz was the dominant and paradigmatic form of popular music during his lifetime.”⁶ Así, tanto Charlie Parker como Bill Haley deben catalogarse como música jazz de entretenimiento.

Ahora bien, ¿qué es lo que tiene de particular este tipo de música que acarrea el odio y el desprecio de nuestro filósofo? Más allá de una interpretación psicoanalítica en la que las masas responden inconscientemente a una simbólica de la castración, pues

[...] el objetivo del jazz es la reproducción mecánica de un momento regresivo, una simbólica de la castración que parece decir: abandona la reivindicación de tu masculinidad, cástrate *como* proclama y ríe el eunucoide sonido de la *jazzband*, y serás

⁵ WELLMER, Albrecht, *Op. Cit.*, p. 47

⁶ GRACYK, Theodore A., *Adorno*, “Jazz and the Aesthetics of popular music” on *The Musical Quarterly*, Vol. 74, No. 4 (Winter 1992), p. 527

premiado con la admisión en una asociación de hombres que participará contigo del secreto de la impotencia, entrevistado en el instante del rito de iniciación.⁷

Más allá de esto, tenemos que, “por mucho que el jazz esté controlado, no tendría tanta resonancia si no respondiese a una necesidad social; mas esto ha sido causado a su vez por el estado de desarrollo del progreso técnico.”⁸ Es este progreso técnico el que le proporciona a las masas tiempo libre, el cual paradójicamente está controlado y dirigido por aquellos que sustentan el poder. De aquí que la sociedad moderna desarrolle toda una “industria cultural” cuyo propósito es rellenar y “decorar” el tiempo muerto. Un tiempo que se despliega del tiempo laboral, que le es subsecuente y que, por tanto, debe ser utilizado de tal forma que no se le oponga sino que se transforme en una extensión del trabajo en el “descanso.”

Por el tono en el que Adorno escribe sus ideas sobre la “industria cultural” pareciera como si se tratara de una especie de “entidad metafísica” proveniente de la falsa conciencia y de la explotación del proletariado; que se manifiesta —se *realiza*— a través de la razón instrumental y la dominación de los que sustentan el poder para someter no sólo la naturaleza mecánica, sino la naturaleza misma del espíritu humano al socavarlo con la ilusión del espectáculo y de la diversión. Esta “entidad” muy bien podría caracterizarse como una especie de “esfera parmenídea”, totalmente cerrada y en la que no hay espacio para el cambio ni el movimiento, aun cuando se produce la ilusión de “lo nuevo”, de “lo diferente.” Todo está minuciosamente controlado para que no pueda darse la emergencia de lo nuevo, de lo distinto, de lo discorde. “Es como si una instancia omnipresente hubiese examinado el material y establecido el catálogo oficial de los bienes culturales que presenta brevemente las series disponibles. Las ideas se hallan escritas en el cielo de la cultura, en el que fueron ya dispuestas por Platón, una vez convertidas en entidades numéricas, más aún, en números, fijos e invariables.”⁹ Se trata de la repetición eterna de lo mismo en la que no hay lugar para la novedad; una repetición enmascarada de cambio y progreso —incluso a veces de rebeldía y subversión (como en el caso del jazz)—, pero que al final no es más que la lógica propia de esta instancia totalizadora que crea necesidades falsas para “satisfacerlas” ella misma

⁷ ADORNO, Theodor, *Prismas, la crítica de la cultura y la sociedad*, Trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ed. Ariel, 1962, p. 137

⁸ ADORNO, Theodor *Disonancias / Introducción a la sociología*, Trad. Gabriel Menéndez Torrellas, Madrid, Ed. Akal, 2009, p. 401

⁹ HORKHEIMER, Max y Theodor, Adorno, “La Industria Cultural” en *Dialéctica de la Ilustración*, Trad. Juan José Sánchez, Madrid, Ed. Trotta, 1994, p. 181

bajo el dominio de la producción y del mercado, manteniendo así el control de todo el aparato económico, político y social.

Los productos de la “industria cultural” no pasan de ser mercancías que llevan en su concepto el sello de la dominación y del control. Están hechos de tal forma que se excluye la calidad y la posibilidad de causar algún efecto que conduzca a un pensar distinto, autónomo, individual; pero por su misma característica inmanente hace creer que se está “eligiendo” desde la autonomía, creando la ilusión de la individualidad, cuando en el fondo es una mera pseudo-individualidad que mantiene apaciguados a todos los sujetos que constituyen su totalidad. Por eso el “arte” de la industria de la cultura no es más que un “pseudo-arte” que no logra cumplir con su labor social, la de ser una antítesis social de la sociedad, y va por la cultura clamando para sí el logro de una universalidad que no es más que ilusoria. “Su triunfo es doble: lo que extingue fuera como verdad, puede reproducirlo a placer en su interior como mentira [...] Es la mala conciencia del arte serio. Lo que éste tuvo que perder de verdad en razón de sus premisas sociales confiere a aquél (el arte ligero) una apariencia de legitimidad”¹⁰ Así, este arte ligero, producto de la industria cultural, es el paradigma de lo que ella quiere para sí, una falsa universalidad, una ilusión que mantenga las cosas en su estaticidad.

1.2 Arte autónomo: disonancia vs. entretenimiento

El arte “autónomo”, dice Adorno, se opone al arte ligero precisamente por pertenecer al reino de la libertad y de la verdadera universalidad. Pero, ¿en qué consiste este arte “autónomo”? La obra de arte autónoma se muestra en su inmanencia como una antítesis social de la sociedad, como un espejo que, en su aparente unidad, se opone y desenmascara con dicha oposición la verdadera imagen de la sociedad. “In *Aesthetic Theory*, Adorno claims that the structure of artworks always mirrors that of the social process surrounding.”¹¹ En este sentido, la labor social del arte autónomo sería condenar y oponerse a la falsedad y la ilusión que la industria cultural impone a la sociedad contemporánea. Pero esto no puede lograrse desde una posición “pasiva” y de mera contemplación. De ahí que la obra de arte sea esencialmente dialéctica, “[...] driven by the paradox that they ‘pretend’ to achieve a total unity among their contributing

¹⁰ Ibid, p. 182

¹¹ GRACYK, Theodore A. *op. cit.*, p., 528

elements, yet no such unity can be achieved.”¹² La esencia del arte es la ilusión de la coherencia y del significado, sin embargo, toda obra fracasa en algún sentido, ya que la sociedad misma, de la que se erige como su antítesis, se descubre como escindida.

La obra de arte está ahí con su aparente unidad, pero en su inmanencia se descubre una tensión dialéctica que no se logra superar. Materialmente aparece como mercancía para la sociedad contemporánea, pero se rehúsa a ello y trata de escapar de la cosificación. En tanto reflejo de los procesos sociales, la obra arremete contra aquello que intenta alienarla y se le contrapone, se vuelve su antítesis, de tal forma que pone de manifiesto la escisión existente en la sociedad y clama por su unidad, por su realización.

La obra de vanguardia no se produce con la intención de ser interpretada sino con la finalidad de producir un *impacto* y de agotarse en ese choque, al tiempo que rechaza cualquier otra consideración y, especialmente, cualquier tipo de recepción basada en su “belleza” y asociada al “placer” o a la fruición, por una parte, así como, por otra, toda pretensión de quedar o permanecer más allá del instante de su emisión como algo duradero, parte de las “obras eternas” coleccionadas en los Museos.¹³

Por eso la obra de vanguardia lo que intenta es la realización del arte en la vida, en una vida donde ya no exista la división de clases, ni división de ningún tipo. Y lo intenta hacer a través del choque, del dis-gusto, o como gustaba Adorno de caracterizar, a través de la *disonancia*. “La verdad sobre la armonía es la disonancia. Tomada la armonía en sentido estricto, es inalcanzable si se la juzga por su propio criterio.”¹⁴ De ahí que el paradigma adorniano del arte musical es el sistema dodecafónico de Schoenberg, en el que de alguna manera logra disolver cualquier tipo de jerarquías tonales, reduciendo la armonía tradicional de la tónica, dominante y sub-dominante a un sistema desjerarquizado en el que cualquiera de las doce notas tiene el mismo valor.

Es en el sentido de la disonancia en el que se puede hablar de un contenido de verdad en el arte; y es dicho contenido el que le da su verdad y a través del cual se puede resolver el conflicto interno de la obra.

¹² Ibid, p. 530

¹³ PARDO, José Luis, “Prólogo”, en Debord, Guy, *La sociedad del Espectáculo*, Valencia, Ed. Pre-Textos, 2009.

¹⁴ ADORNO, Theodor, *Teoría Estética*, Trad. Fernando Riaza, Madrid, Ed. Taurus, 1971, p. 148

El contenido de verdad de las obras de arte es la solución objetiva del enigma de cada una de ellas [...] pero ésta sólo puede lograrse mediante la reflexión filosófica. [...] El contenido de verdad no es lo que se ejemplifica en las obras, ni su frágil lógica [...] Tampoco es la idea, como tanto agrada a la filosofía tradicional, por más que ésta puede aparecer con las tensiones de lo trágico, del conflicto entre lo finito y lo infinito [...] La reflexión más sencilla muestra lo poco que coincide el contenido de verdad con la idea subjetiva, con la intención del artista. [...] No hay verdad en las obras sin negación determinada; hoy la estética tiene que exponerlo. El contenido de verdad no es algo que pueda identificarse inmediatamente. Como únicamente es conocido por mediaciones, es mediato en sí mismo.¹⁵

No confundiendo con la mimesis ni con la intención del artista el contenido de verdad permanece negativo, esperando que la reflexión y la crítica filosóficas lo completen. Ahora bien, dicho contenido converge con la verdad social y es, digamos, la cualidad estética de la obra misma. Por eso las producciones más altas niegan las normas sociales establecidas.

Las obras de vanguardia buscan un choque, un impacto, una disonancia y no es a través del placer ni del gusto que intentan transmitir su “verdad”, de ahí que no cualquier tipo de espectador puede comprenderlas. “El arte serio se ha negado a aquellos para quienes la miseria y la opresión de la existencia convierten la seriedad en burla y se sienten contentos cuando pueden emplear el tiempo durante el que no están atados a la cadena en dejarse llevar.”¹⁶ La sociedad contemporánea se encuentra escindida de tal manera que la clase inferior, completamente alienada, difícilmente puede acercarse al arte autónomo de una forma que no sea “burlesca”; y esto sucede por su mismo ritmo de vida inmerso en la cadena de la producción y “mecanizado” por el mismo proceso de trabajo. El verdadero arte, como lo considera Adorno, necesita — exige— de un conocimiento previo y de una sensibilidad estética que los espectadores de las sociedades industriales, en especial las masas, han perdido y les es imposible recuperar. “La pureza del arte burgués, que se hipostasió como reino de la libertad en oposición a la praxis material, fue pagada desde el principio al precio de la exclusión de la clase inferior.”¹⁷ El reino de libertad y el contenido de verdad del arte parecieran quedarles vedados a las masas, quienes únicamente pueden ver el lado burdo, el lado

¹⁵ Ibid, p.171-173

¹⁶ HORKHEIMER, Max y Theodor, Adorno, *op. Cit.* p. 180

¹⁷ Ibid, p. 180

“ligero” de eso que llaman arte. El obrero que se desloma todo el día trabajando lo último que quiere es someterse al “impacto” de la obra de vanguardia, al choque y al dis-gusto ocasionado por una obra que supuestamente lo va a hacer pensar y lo va a des-alienar. Lo único que quiere es relajarse y descansar de la monotonía y mecanicidad que lo cosifica y automatiza diariamente. Y precisamente de esto es de lo que se agarra la industria cultural para producir sus “obras de arte”.

Es en la distracción en la que reciben las masas los productos artísticos y culturales de la sociedad contemporánea. En este punto aparece la *diversión* como categoría de la funcionalidad del arte y como nueva forma receptiva de las masas. “La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo.”¹⁸ La industria cultural o del entretenimiento busca la forma de ordenar y consumir el tiempo total de las personas, no le basta el tiempo laboral, sino que ahora quiere manejar el llamado “tiempo libre” de tal forma que no sea más que una extensión del laboral. Cuando el trabajador se divierte, lo hace de tal forma —mediante los productos de la misma industria del entretenimiento— que reproduce en el ocio la mecanización y automatismo que vive en la jornada de trabajo. Su percepción se vuelve meramente pasiva y sus sentidos sufren una especie de regresión que le imposibilita participar activamente en los procesos sensitivos, viviendo el arte como un simple espectador y tomando dicho arte como un mero espectáculo.

El placer se petrifica en aburrimiento, pues para seguir siendo tal no debe costar esfuerzos y debe por tanto moverse estrictamente en los raíles de las asociaciones habituales. El espectador no debe necesitar de ningún pensamiento propio: el producto prescribe toda reacción, no en virtud de su contexto objetivo (que se desmorona en cuanto implica al pensamiento), sino a través de señales.¹⁹

Aburrimiento y diversión pasan a formar parte de la forma en la que se percibe el nuevo arte de entretenimiento —en el que Adorno ubica al jazz— por lo que todo pasa a ser parte del espectáculo. Todo, hasta la guerra. Es en este sentido en el que Adorno proclama la estetización de la política en la sociedad contemporánea del entretenimiento.

¹⁸ Ibid, p. 181

¹⁹ Ibid, p. 182

1.3 División entre *cultura popular* y *alta cultura*

Diversión, distracción, aburrimiento, todo está condicionado a los medios sociales de producción que reproducen la vida de una forma automática y mecánica siempre atada a la producción misma. El hombre ya sólo responde a sus instintos más básicos, incluso cuando del arte se trata: huye del aburrimiento y se refugia en la diversión, a través de la cual ya todo está mediatizado, todo es espectáculo. Y todo se percibe desde ahí —la forma en la que los candidatos de la “mala política” intentan ganar los votos de los ciudadanos lo demuestra—, desde la estatización burda, meramente contemplativa, divertida. Todo se mide ya desde el negocio, desde el éxito producido. Y es este éxito el que resuena en los corazones de las masas. El hombre pequeño, mancillado, sin ninguna posibilidad de dignidad, lo único que tiene es la falsa esperanza de poder alcanzar el éxito desde la fábula del milagroso giro del destino que la industria cultural implanta en todos los corazones con las vidas ilustres de las estrellas, con los cuentos mil veces contados de las cenicientas que terminan llegando a la cumbre prácticamente sin haber hecho nada. Pero es aquí, también, donde se ve con más claridad la división existente entre la “cultura popular” y la “alta cultura”. División que se entiende, de un lado, por la complejidad y elevación del arte autónomo, y del otro, por la simplicidad o “gratuidad” del arte que podríamos llamar popular.

El mito del éxito es para las masas un consuelo que, reforzado por el arte de la industria cultural, los mantiene en una especie de ensoñación y los incita a su vez a seguir reproduciendo mecánicamente los modelos que la industria misma les impone bajo la consigna de *llegar a ser alguien* o *llegar a hacer algo grande*. La lógica del “corporativismo dominante”, representado perfectamente como forma piramidal en los enormes rascacielos de las grandes ciudades, se basa en el proceso gradual que lleva a un individuo —mediante el esfuerzo, el trabajo duro y la dedicación— desde la planta baja, hasta el último piso del edificio corporativo —y esto no sólo en el aspecto físico, sino en el *profesional* o *laboral*, esto es, pasar de la clase dirigida a la clase que dirige.

Si este trayecto merece ser considerado él mismo como una fábula propia de la cultura popular no es, obviamente, porque presente el éxito o el logro del objetivo final de una vida (la llegada al puesto de mando) como algo fácil o gratuito, sino porque disimula una

dificultad social objetiva [...] presentándola como un simple proceso gradual y ocultando la ruptura de clase que separa ambas orillas.²⁰

Esta “ruptura” responde a la discontinuidad misma que subyace a la naturaleza de la “cultura popular” en oposición a la “alta cultura” —que se define la una a la otra por su relación simbólica de conflicto—, y que caracteriza a la primera por cierta “facilidad” y “gratuidad” en antagonismo a la “dificultad” y “complejidad” de la segunda.²¹ Por su misma naturaleza es imposible dar el salto de una orilla a otra de manera progresiva — como sería absurdo suponer que complicando gradualmente eso que la cultura popular tiene de fácil, de gratuito, podría elevarse a la alta cultura o viceversa— sin que en el fondo parezca más bien producto de un milagro.

Esta escisión es la que lleva en su inmanencia la obra de arte autónoma, y es la que se impone en su tensión dialéctica interna ante la ilusión de la industria cultural por la totalización de la cultura, que pareciera querer eliminar las diferencias de ambos ámbitos artísticos al elevar el arte popular y degradar el arte autónomo. “La escisión misma es la verdad: ella expresa al menos la negatividad de la cultura a la que dan lugar, sumándose, las dos esferas. Y esta antítesis en modo alguno se puede conciliar acogiendo el arte ligero en el serio, o viceversa. Pero esto es justamente lo que trata de hacer la industria cultural.”²² Y lo trata de hacer mediante lo que podría llamarse lo *cómico*, lo *absurdo*, el *gag*, del que gustan mucho los exponentes de la industria del entretenimiento. De lo que se trata es de eliminar toda conexión lógica que requiera de un mínimo esfuerzo, subordinando el todo a la parte y recurriendo a la gratuidad situacional, incorporando el absurdo, para dar el efecto buscado. No por nada en nuestros tiempos son las comedias de situación —las famosas *sitcom*— las reinas del éxito y del negocio en la industria del entretenimiento televisivo. Este género de la comedia es esencialmente lo que predomina en la industria cultural. “La tendencia del producto a recurrir malignamente al puro absurdo, en el que tuvo parte legítima el arte popular, la farsa y la payasada hasta Chaplin y los hermanos Marx, aparece de modo más evidente en los géneros menos cultivados.”²³ Y este es el ambiente en el que Adorno sitúa a la música popular como un género menos cultivado, como un mero

²⁰ PARDO, José Luis, *Op. Cit.*, p. 17

²¹ Cf. *Ibid.*, p. 15

²² HORKHEIMER, Max y Theodor, Adorno, *op. Cit.* p.180

²³ *Ibid.*, p. 182

producto de la industria cultural que intenta sonorizar a sus escuchas para tenerlos controlados y manipulados.

1.4 El jazz: novedad aparente, rebelión ilusoria

La monotonía del jazz genera un adormecimiento y un letargo que recubren el aburrimiento y la ansiedad de las masas. Y, por la pasividad que implica, escuchar este tipo de música es ideal para la actividad diaria y para el condicionamiento de las personas. “The result, Adorno claims, is a false consciousness; it delights in the process of killing time, which is a substitute for confronting our social reality.”²⁴

Es este proceso técnico el responsable de la producción de música popular como forma de control del tiempo libre y de la destrucción de la individualidad. “El monopolio del jazz se basa en la exclusividad de la oferta y en la prepotencia económica que hay detrás de ella.”²⁵ La meta de la industria de la música popular es vender un producto que apacigüe el tiempo libre de las masas, por lo que requiere de un interminable catálogo de música que sea “en apariencia” nueva, diversa y original, pero que en el fondo es lo mismo, siempre idéntico. Adorno recurre a la pseudo-individualización, en la que mínimos cambios tonales y pequeñas modificaciones en el ritmo atraen al consumidor, para explicar este fenómeno.

[La pseudo-individualización] engaña sobre lo predigerido. Un caso extremo de pseudo-individualización son las improvisaciones del jazz comercial, de las que se alimenta el periodismo jazzístico. Ponen de relieve intencionadamente la invención del instante, aun cuando estén circunscritas a límites tan estrechos y a esquemas métricos y armónicos, que ellas mismas se dejan reducir una vez más a un mínimo de formas básicas. De hecho, la inmensa mayoría de lo servido como improvisación fuera de los círculos más estrechos de expertos del jazz podría haberse probado ya previamente.²⁶

En este punto surge una de las premisas que resultará fundamental en la crítica de Adorno: el jazz es una forma musical que ha permanecido esencialmente idéntica desde sus orígenes.

²⁴ GRACYK, Theodore A. *op. cit.*, p., 529

²⁵ ADORNO, Theodor, *Prismas, la crítica de la cultura y la sociedad*, p. 137

²⁶ ADORNO, Theodor *Disonancias / Introducción a la sociología*, p. 210 Las corcheas son más

Su técnica [...] sigue siendo esencialmente la misma, a pesar de todas las sutilezas de los historiadores propagandistas. El jazz es una música que, con simplicísima estructura melódica, armónica, métrica y formal compone en principio el decurso musical con síncopas perturbadoras, sin tocar jamás la monótona unidad del ritmo básico, de los tiempos siempre idénticos.²⁷

Así, el jazz viene siendo una música que no contiene ninguna innovación genuina. Lo que podríamos llamar vitalidad rítmica, los aspectos de la improvisación o incluso las experimentaciones tonales no tienen nada de nuevo ni de fascinante ya que, “la música sería, desde Brahms en adelante, había descubierto mucha antes que el jazz todo lo que en éste puede llamar la atención.”²⁸ Incluso cuando intenta llegar a una cierta atonalidad, las condiciones sociales e históricas en las que esto sucede sólo ponen de manifiesto que las masas ya tienen un cierto condicionamiento que les permitiría recibir dicha atonalidad desde el punto de vista de la pasividad y la regresión auditivas. Para Adorno, por muy “subversivo” que pueda llegar a ser el jazz, no deja de ser una máscara impuesta desde fuera por la industria cultural para hacer creer que quien lo escucha puede llegar a tener una cierta autonomía, cuando en realidad no es así.

Adorno le niega cualquier cualidad estética de calidad al jazz, por lo que la única manera en la que él puede dar cuenta de su éxito es a través de las cualidades sociológicas y psicológicas que están acordes con las que emplea la industria cultural para sus fines. Un factor que recalca es la subordinación de toda pieza jazzística al metro fundamental; aún con la aparente disolución sincopada de dicho metro, “[...] la síncopa no puede quebrar el metro fundamental.”²⁹ Esto pondría de manifiesto la ilusión de la subversión, la apariencia de la autonomía. Si algo caracteriza al jazz es su distanciamiento y su contraposición a la música tradicional europea; sin embargo, de acuerdo con lo que nos dice Adorno, toda esa rebeldía termina sometiéndose al ritmo originario, al ritmo impuesto por la misma industria cultural, que es el ritmo de la dominación, el ritmo de la historia universal que late al unísono del mercado y del poder y del cual ni los más “subversivos” pueden escapar porque terminan sometidos. Además, el jazz es una música nacida de la sumisión y la esclavitud, por lo que en ella domina la función, su *para qué*, y dicho para qué es el baile; “el género es dominado

²⁷ ADORNO, Theodor, *Prismas, la crítica de la cultura y la sociedad*, p. 126

²⁸ *Ibid*, p. 129

²⁹ ADORNO, Theodor, “Sobre el jazz” en *Escritos musicales IV*, Trad. Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Ed. Ariel, 2008, p. 84

por la función y no por una ley formal autónoma. Parece reclamar para sí mismo el uso como música de baile.”³⁰ Esto es: de entretenimiento, de diversión. Refuerza la alienación al contribuir con el adormecimiento de las masas y se asume completamente como mercancía, pues no sólo se somete al mercado, sino que se le opone únicamente de manera ilusoria. “En cuanto efecto superficial y de distracción, aunque no en cuanto ritual serio de diversión, el jazz atraviesa toda la sociedad, incluido el proletariado.”³¹

Según Adorno, otra de las críticas que deben hacerse al jazz es su contribución al mantenimiento del *statu quo* y su reforzamiento de la existencia de jerarquías y clases sociales. Esto se debe a que la producción y reproducción jazzística opera bajo el esquema de la famosa división del trabajo, que en lugar de promover un colectivismo real, se mantiene tan sólo en las necesidades comerciales del productor. “Uno tiene una ‘ocurrencia’ o lo que pasa por tal; un segundo la armoniza y la elabora; luego se escribe un texto, luego el resto de la música, y se sazona rítmica y armónicamente, quizá ya por el arreglista; finalmente el especialista lo instrumenta todo.”³² De esta manera todos aquellos que participan en la producción jazzística se encuentran, de alguna manera, sometidos y alienados en dicho proceso y sus facultades creativas aparecen nulificadas. Aunque en la realidad parezca lo contrario.

El modelo que describe perfectamente al sujeto del jazz, según las interpretaciones de Adorno, es el del *excéntrico*. En estricto antagonismo con el *payaso* —cuya inmediatez no logra adaptarse a la vida burguesa y ante la cual aparece como algo ridículo, pero a su vez ridiculizándola a ella misma—, el excéntrico se sale del ritmo de la vida burguesa, de su regularidad, de su convención. Siendo tan solitario como el payaso, pareciera que raya también en lo ridículo pero su marginación se manifiesta más bien como una aparente superioridad. Su risa es sofocada por el impacto que causa y con ella desaparece tanto su ridiculez como la de la sociedad misma. Aparenta ruptura, aparente estar fuera, pero al final, a pesar de su diferencia, termina obedeciendo a la ley.

Las artes malabares de los percusionistas, el cambio de instrumentos a la velocidad del rayo, las improvisaciones que en el primer compás suenan como ejecuciones ridículamente erróneas y el último demuestra ajustadas; los tropiezos planeados, los

³⁰ Ibid, p. 85

³¹ Ibid, p. 88

³² Ibid, p. 96

sensatos-absurdos giros sobre sí mismo: todo eso tiene en común la praxis más virtuosista del jazz con la de los excéntricos.³³

La síncopa no es más que mero capricho, no expresa fuerza subjetiva ni subversión, como lo demuestra su completa sumisión final al ritmo básico. En el fondo el individuo del jazz sufre de un enorme miedo ante la sociedad. Ha sido demeritado, menoscabado y la forma que tiene para escapar a tal escarnio es la de asumirse una personalidad que falsea dicha sumisión y la convierte en una aparente superioridad. Conoce tan bien las reglas del juego que se puede dar el lujo de no atenerse a ellas sin salirse completamente. El excéntrico es aquél cuyo centro difiere del centro establecido, pero no se sale completamente, ya que de hacerlo resultaría un centro propio y autónomo. Pero tanto el excéntrico, como el jazz, de lo que carecen es de autonomía.

³³ Ibid, p. 107

2) Estados Unidos: el ritmo de la Industria Cultural que lo unifica todo

2.1 La Historia Universal como temporalidad que homogeniza al estado moderno

La industria cultural, la industria del entretenimiento, se estructura en el interior del estado capitalista moderno como una instancia que pretende la homogenización y totalización no sólo de los productos culturales, sino del tiempo que se despliega del tiempo laboral, es decir, un tiempo “muerto”, “desperdiciado” —en cuanto a producción concierne—, tiempo denominado “libre” que necesita ser encaminado y subsumido dentro de la misma lógica del capitalismo para sus maquiavélicos fines de dominación. Esta instancia, como vimos en el apartado anterior, se erige como una especie de entidad metafísica, como la totalidad de lo dado que pretende expulsar de sí la diferencia excluyendo cualquier tipo de autonomía en los individuos, así como cualquier posible emergencia de algo “nuevo”, distinto o discordante. Es el reino eterno de lo Mismo, y su lógica aparentemente intenta reproducir su mismidad en lo que Adorno considera una falsa universalidad.

Ahora bien, esta falsa universalidad se levanta y se extiende por todos lados en una pretensión radical por homogenizar todo lo que se encuentra dentro del Estado Moderno, cuyo emblema y símbolo es la ciudad misma. Enormes rascacielos que se erigen en un afán por mostrar la magnanimidad y el dominio de la técnica, con la doble función de habitar en vertical y patentizar las jerarquía existentes —no por nada los magnates viven en los penthouses y trabajan en oficinas que sobrevuelan las alturas citadinas—; viviendas y tugurios de diversión y entretenimiento; teatros, cines; miles de personas de distintas razas y condiciones sociales se mezclan y conviven diariamente —la mayoría sabiendo muy bien cuál es su papel dentro de este “espacio” que los define y los homogeniza de alguna manera—; y la forma en la que se pretende lograr esa homogenización es mediante la ilusión de una cierta “igualdad” —unidad, mismidad— junto con el mito del éxito del que hablábamos en el capítulo anterior, cuya consigna es *llegar a ser alguien o llegar a hacer algo grande* —y que se pretende llegar a la cima o al penthouse mediante la ascensión gradual—, todo esto para labrar lo que sería la *identidad nacional*. “Para un inmigrante, <<llegar a ser alguien>> en la nación

implicaba necesariamente aportar su esfuerzo a esa construcción, ganándose así la identidad nacional (la nacionalidad estadounidense).”³⁴

Estados Unidos —estado moderno cuyas características mejor representan la lógica del capitalismo y la industria cultural de la modernidad tardía, y cuna de la música popular que tanto aborrecía Adorno— es una nación constituida casi en su totalidad por inmigrantes, es decir, por fragmentos de otros países y otras culturas que en su diversidad tuvieron que forjarse una *identidad nacional* para ganarse así su lugar dentro de la totalidad del estado. *Llegar a ser alguien* es lo mismo que adquirir la mismidad —es decir la identidad con uno mismo y con la nación a la que pertenece— que borraría cualquier diferencia que llegara a desentonar, cualquier disonancia que se opusiera al himno nacional que exige el estado sea cantado al unísono por todos sus miembros. “[...] Representa el modo como es posible llegar a ser un individuo en una ciudad que se compone, como necesariamente se componen todas las ciudades, con material sobrante de otros lugares (oleadas de inmigración), sin que ninguno de esos ‘materiales’ pueda considerarse demasiado indigno como para entrar en la composición.”³⁵ La industria cultural pretende una universalidad de este mezclado de elementos, universalidad falsa dada la naturaleza discontinua entre las clases —cultura popular y alta cultura.

Sin embargo, ¿cómo es que se lleva a cabo este intento de homogenización de la diversidad que coexiste en el interior del estado moderno? Ya hemos visto cómo éste, recurriendo al mito del éxito y de la identidad nacional, despliega toda una industria del entretenimiento para absorber y subsumir el tiempo que se despliega del tiempo laboral —tiempo este último que lleva ya de suyo la marca de la homogenización por las relaciones de producción, teniendo como valor y símbolo la mercancía. Ahora bien, ¿cuál es este tiempo laboral y tiempo libre que reclama la industria cultural como suyo y a través del cual quiere someter y subyugar a todos los individuos, a toda la diversidad que la conforma? ¿No es a través de esta temporalidad que busca la repetición monótona de lo mismo y que excluye cualquier novedad, cualquier diferencia? ¿A qué tiempo resuenan los latidos de este monstruoso ser que regula y domina todo lo que se mueve en su interior sin permitir que nada se salga de control? El tiempo al que nos referimos es el tiempo de la Historia Universal. “‘La estampa moderna de la historia’. Según una observación de Kant, la temporalidad moderna o la experiencia moderna del

³⁴ PARDO, José Luis, *Esto Op. Cit.*, p. 19

³⁵ *Ibid*, p. 20

tiempo se caracteriza precisamente por imaginar la historia como un camino de progreso hacia un final culminante, que a menudo tiene un comienzo adverso.”³⁶

2.2 Ferrocarril y rascacielos: música de la ciudad que marca el ritmo de todos los individuos que la componen

En oposición a la “estampa antigua” en la que por definición todo pasado fue mejor y el por venir no es más que decadencia, la “estampa moderna de la historia” ve en el futuro el desenlace o final supremo de los hechos que van aconteciendo. Como si todo ocurriera en aras de un desenlace culminante —como los capítulos de una novela que son llevados y jalados por un final previamente establecido. “La modernidad es de suyo una temporalidad histórica rápida y acelerada, pues tiene prisa por superar la adversidad y llegar a lo mejor tan pronto como se pueda (ya que, por definición, cualquier tiempo futuro será mejor).”³⁷ El comienzo es adverso —no hay más que mirar los filmes “western” en donde se ilustra el agreste comienzo de las ciudades norteamericanas y del que tanto gusta la industria cinematográfica—, cada uno tiene que poner de lo suyo, cada fragmento, cada inmigrante debe encontrar su lugar —llegar a ser alguien— y sumarse al todo para construir el progreso que inevitablemente habrá de venir junto con la recompensa de tanto esfuerzo —el trabajador logra escalar los peldaños del sistema corporativo y se convierte en un ejecutivo gracias a su propio esfuerzo.

Por eso la figura del ferrocarril —junto con la del rascacielos— llega a ser tan emblemática bajo esta estampa de la historia. La locomotora es aquello que jala, que arrastra consigo toda una diversidad de materiales y personas que se encuentran en su interior hacia un destino común. En los inicios de los Estados Unidos como nación, miles de personas forjaban la identidad nacional erigiendo rascacielos y montando vías ferroviarias que conectarían diversos puntos espaciales en un solo sistema de locomoción, que no sólo acortaría las distancias sino ahorraría grandes cantidades de tiempo —tiempo que sería fijado y marcado con los distintos destinos de cada una de las líneas del ferrocarril.

En el caso de los ferrocarriles, hay que convenir en que ellos mismos son, además de un modo de medir el espacio (acortando las distancias) colonizándolo, integrándolo en el

³⁶ Ibid, p. 33

³⁷ Ibid, p. 36

mapa de la nación, un modo de medir el tiempo (acortando el que se tarda en recorrer las distancias), de *sincronizar* los relojes en todos los lugares de recorrido de tal modo que las horas suenen en todos ellos al unísono (o, cuando esto no es posible, permitiendo medir los retrasos y los adelantos con exactitud) y de conseguir que todos sus habitantes vivan al mismo ritmo, el del traqueteo de los vagones cuya línea de sentido continuo —indicado por el puesto ocupado por la locomotora en la cabeza del convoy— va siendo puntuada por las paradas en las estaciones sucesivas igual que las campanadas puntúan la llegada de la manecilla del reloj a la hora —nunca mejor dicho— en punto.³⁸

Lo que se intenta es convertir el tiempo simple en historia nacional —y más aún en Historia Universal. Así como el ferrocarril marca un mismo tiempo de desplazamiento en horizontal, los rascacielos no sólo conquistan las alturas, sino que marcan a su vez un tiempo en vertical, el tiempo del ascensor. Cada piso tiene su número y se asciende rítmica y acompasadamente un piso a la vez —cabe notar que no es gratuita la metáfora de la ascensión en el mundo corporativo como la ascensión real en un rascacielos. Es así como surge lo que podríamos denominar la “música” de la ciudad, con su armónica en vertical (rascacielos) y su melódica en horizontal (ferrocarril), que se desarrolla bajo un mismo *ritmo* y que intenta hacer bailar a la más variada diversidad al mismo tiempo. Un tiempo común en el que todos los individuos vivan siguiendo el mismo acontecer, el mismo *ritmo* —o por lo menos que se atengan a él, que al final del día le den cuerda al *mismo* reloj, en el *mismo* horario.

Ya [...] Heidegger decía también que el reloj —respecto del cual el tren no parece ser más que una máquina subsidiaria— concentra la manera corriente y vulgar como los hombres accedemos al pensamiento del tiempo, y que tal acceso común nunca ha consistido en otra cosa que ir siguiendo el desplazamiento de un móvil (la manecilla del reloj, el grano de arena o la gota de agua) e ir diciendo, cada vez que éste llega a un “punto” señalado de su itinerario, *ahora* (ahora está aquí, ahora aquí, ahora aquí, de tal modo que los <<ahoras>> correspondientes a los puntos ya rebasados por el móvil se convierten por sí solos en <<antes>> —y los respectivos <<aquís>> en <<allís>>: antes estaba allí— y los que aún no han sido alcanzados se prevén como <<después>>: después estará allá).³⁹

³⁸ Ibid, p. 52

³⁹ Ibid, p. 52-53

De tal modo que se puede contabilizar y medir el movimiento al distribuirse en paradas homogéneas —las estaciones del ferrocarril y los pisos del rascacielos. Además de que dicho movimiento se encuentra orientado en la unilateralidad de un principio y un final. Sus ocupantes comparten un destino común —no importan sus diferencias ni sus intenciones pues todos alcanzarán el mismo punto de llegada.

De esta forma el tiempo se va unificando y va marcando el ritmo de todos los integrantes de la ciudad y de la nación entera. Las fábricas siguen esta misma lógica al organizarse de acuerdo a la pirámide burocrática en la que las etapas sucesivas de producción se encuentran representadas por las fases de la producción de la cadena de montaje tayloriano-fordista —montaje que incluso será utilizado en el cine para “ensamblar” las etapas y secuencias sucesivas que conducen al destino final de la trama. No es por azar que incluso la guerra “como vehículo privilegiado que encabeza el convoy de la historia, también tiene señaladas sus etapas (las plazas que el ejército ha de ir conquistando a su paso hacia la toma final de la sede central del poder enemigo, que señalará la victoria)”⁴⁰

Así tenemos que la guerra se presenta como una doble articulación en la homogenización y estructuración de la nación como nación moderna y como Historia Universal. Por un lado es una de las formas más “directas” de llegar a ser alguien y ganarse la dichosa identidad nacional —alistarse significa dejarlo todo por la nación, perder la identidad personal para adquirir la identidad nacional. Por otro lado, la guerra sirve como medio para someter otros territorios no sólo bajo el dominio espacial, sino incluso temporal; significa imponerle un *ritmo* a la nación sometida —¿no es el bombardeo un tipo de ritmo que marca las etapas de la guerra; el ritmo del imperio cuya expansión pretende introducir todo en un solo tren, el sonido del redoble de las marchas que incitan a los soldados a avanzar siempre hacia delante, hacia el progreso? Los tambores de la guerra resuenan con la armonía de los rascacielos y la melodía del ferrocarril para poner a todo el mundo —literalmente— a bailar al mismo son. Esta es la marca de la estampa moderna de la historia que ya el mismo Hegel observaba en la enigmática figura de Napoleón,

verdadero forjador de las naciones modernas y asentador de la historia en su nueva estampa, [...] estaba conquistando y modernizando, ocupando en nombre de la política (y de su continuación natural, la guerra), que desde ese momento usurparía a los poetas su

⁴⁰ Ibid, p. 53

viejo monopolio de la imaginación [...] Gracias a sus tambores de guerra, Europa comenzaría entonces a latir por primera vez con un solo pulso, que un siglo después sería el pulso del mundo, el corazón vivo que distribuiría la sangre de la historia universal en sus sístoles y diástoles.⁴¹

Pero Estados Unidos no es Europa y durante su construcción y configuración se enfrentó a una diversidad y heterogeneidad de individuos —en su mayoría inmigrantes proveniente del viejo continente— que querían llegar a ser alguien, querían forjar la identidad nacional pero traían, de suyo, ritmos distintos que no necesariamente concordaban con los de la nación en constitución —aunque tampoco se le oponían de manera rotunda. Y esto porque no había *un* ritmo que se considerara como propio, no había una manera única y homogénea de ser americano sencillamente porque América se había estado edificando con los materiales sobrantes de otros países —sin contar con la participación (muchas veces disidente) de sus propios nativos. “A diferencia de lo que sucedía en Europa, los inmigrantes italianos, por ejemplo, no tenían que <<desitalianizarse>> para americanizarse [...] sino que, al contrario, italianizaron (parcialmente) Estados Unidos construyendo una Little Italy, del mismo modo que los franceses construyeron una Nueva Orleáns, los ingleses una New England y los chinos una Chinatown.”⁴² Así Estados Unidos fue capaz de crear en su interior Alemanias, Francias y Chinas profundamente americanas que intentaba homogeneizar con un ritmo, si no único y común para todos, sí por lo menos *explícito*. “Precisamente por eso, no había un solo pulso latiendo en el país, sino muchos, pero a todos se les exigía una sola cosa: que fueran pulsos *explícitos*, que marcaran el paso de su *beat* de una forma métrica y contable.”⁴³ Para poder llegar a ser alguien había que hacerlo en un tiempo pulsado, en un *beat* regular y explícito que de alguna forma se sometía a lo que podría considerarse un ritmo más amplio marcado por las necesidades del mercado y por la lógica de dominación de la industria cultural, que no deja que nada se le salga de control, que en su catálogo de bienes culturales tiene contemplados a los italianos, a los franceses, a los ingleses, a los chinos, y los domina mediante el mito de la ascensión y el de una falsa igualdad, pues todo ritmo es permitido *mientras* sea explícito, es decir, mientras termine sometándose al ritmo del progreso y de la historia universal. Y ese ritmo se introduce incluso en el llamado “tiempo libre”, el cual es marcado por la

⁴¹ Ibid, p. 182

⁴² Ibid, p. 73

⁴³ Ibid, p. 74

industria del entretenimiento que, aparentemente, tiene a la música popular — específicamente al jazz— bajo su dominio.

3) El elemento negro del jazz

3.1 El jazz: hijo de la heterogeneidad musical, la simpleza armónico-melódica y la influencia africana

De la misma manera en la que Estados Unidos late al ritmo de diversos pulsos explícitos que forman el único pulso de la identidad nacional y que la industria cultural pretende dominar y marcar con su eterno retorno de lo mismo —que intenta excluir la diferencia homogenizándolo todo—, su música se configura a su vez por la mezcla de los materiales más diversos que

llega a desembocar en una música de características inconfundiblemente norteamericanas, no tanto por el hecho de que posea rasgos propios que le proporcionen un aspecto de uniformidad y de integración definitivas, sino por ser esa música, precisamente, tan diferenciada y tan saturada de elementos absurdamente heterogéneos, distinta de toda manifestación sonora universalmente conocida y conceptuada como tal.⁴⁴

No es en el mero nivel de la metáfora que hablábamos hace rato de los diferentes *ritmos* que llevaban consigo los inmigrantes que constituyeron la nación americana, literalmente traían sus propios *ritmos*, sus propias formas musicales y su propia manera de interpretarlas. “En efecto, los elementos indígenas, los salmos de la Iglesia protestante, las baladas irlandesas, la contribución hispano-americana y por último la corriente vital procedente de África, serían suficientes como pruebas demostrativas de la ausencia de cohesión espiritual y de continuidad tradicional orgánica.”⁴⁵ Será en este contexto de pluralidad y diversidad de elementos que surgirá el jazz como tal, no sólo como una vertiente más de la música popular norteamericana, sino específicamente como el paradigma de música que Adorno otorgará el título de “popular” y que estará, según él, subordinada a los fines de dominación y alienación de la industria cultural. Que esto sea o no cierto está por verse.

Como ya hemos visto, Adorno considera al jazz como un producto de la industria cultural que es mera ideología y que no sirve más que para adormecer y alienar a las masas, imponiéndoles la monotonía de un ritmo que reproduce el automatismo del

⁴⁴ PAZ, Juan Carlos, *La música en los Estados Unidos*, México, D. F., FCE (Brevarios), 1952, p. 13

⁴⁵ *Ibid*, p. 14

tiempo laboral dentro del estado capitalista. En cuanto forma musical no hace más que repetirse de acuerdo a ciertos estándares y no contiene a lo largo de su historia ninguna innovación genuina. Todo lo toma prestado —lo copia— de los modelos musicales anteriores a él y provenientes de los diversos países de donde los inmigrantes llegados a los Estados Unidos venían —como por ejemplo las marchas de guerra, las polcas, los himnos españoles y franceses que se cantaban en Nueva Orleans de finales del siglo XIX. Debemos admitir que, como música nacida en Estados Unidos, el jazz se conforma de una multiplicidad de elementos que le dan un carácter propio, siendo en su mayoría elementos externos tomados como préstamos y a los cuales pareciera no modificar mucho. En este sentido Adorno está en lo cierto cuando acusa a esta música de tomar la armonía y la melodía de la tradición europea sin aportar gran cosa.

En la música de jazz no pueden encontrarse muchos elementos revolucionarios en lo que respecta a la melodía y la armonía [...] Por paradójico que suene, la diferencia entre música de jazz y música de concierto radica precisamente en esto. Lo revolucionario y novedoso en el campo de la cultura musical tradicional lo es siempre en primer término con referencia a sus melodías y armonías. Pero el jazz, que pertenece a lo más revolucionario que se ha producido en el ambiente artístico en nuestro siglo, es relativamente conservador en su melodía y armonía [...] Casi lo único nuevo y original en el aspecto armónico del jazz son las *blue notes*.⁴⁶

Es más, el lenguaje armónico del jazz es idéntico al de la música de baile y de entretenimiento, de modo que Adorno no estaba tan errado al calificar a todo este tipo de música como un mezclado de lo mismo. Sin embargo, aunque su evolución “corre paralela y ‘sincronizada’ con el desarrollo armónico de la música popular de diversión, desde la polca hasta los sonidos sutilmente instrumentados de la música de una película hollywoodense,”⁴⁷ tenemos razones para creer que el jazz no se reduce a eso. Es cierto que su armonía es un producto de préstamos, pero no resulta ser algo negativo si consideramos que lo específico del jazz se encuentra en otra parte. Los músicos de jazz tomaron prestada —o copiaron, si se quiere— la armonía y la melodía de la vieja tradición europea —una tradición en sus orígenes muy precaria si tomamos en cuenta que, a su vez, el jazz surge de un híbrido de la música popular de los inmigrantes que

⁴⁶ BERENDT, Joachim E., *El Jazz: de Nueva Orleans a los años ochenta*, Trad. Jas Reuter, México, D.F., FCE (Colección Popular), 2002, p. 310

⁴⁷ *Ibid*, p 311-312

llegaron a los puertos norteamericanos, principalmente Nueva Orleans— porque lo verdaderamente novedoso no estaba en ese campo; eso novedoso que decidieron explorar en detrimento del sentido armónico y melódico; eso novedoso que provenía incluso de otro continente que no era el europeo y que Adorno mismo no supo apreciar en su amplitud. Esa novedad resultaba oscura y punzante como el continente del que provenía y como el color de la piel de los que la representaban: “por otro lado, no había nada en la música europea que pudiera compararse ni de lejos con el poder expresivo de la formación ‘negra’ del sonido y con la vitalidad de la tradición rítmica del África.”⁴⁸

Ciertamente, en el jazz nos encontramos con un singular fenómeno que no tiene precedentes: el fenómeno de la influencia africana en la música occidental, o mejor dicho, del elemento de la cultura negra proveniente de África —particularmente los esclavos que fueron llevados a Estados Unidos. Dicho fenómeno surge del choque cultural entre lo que podríamos denominar el elemento “negro-africano” y el elemento “blanco-europeo” reunidos específicamente en el sur de Estados Unidos, donde el encuentro fue más intenso. Así, la música propiamente negra que se gesta en el nuevo continente surge principalmente de una dificultad: “del problema que enfrentaron los negros llevados desde África hasta el Nuevo Mundo al tener que adaptar los sistemas tonales conocidos de su propia música, en su mayoría pentatónicos a nuestra escala musical heptatónica, construida sobre siete sonidos.”⁴⁹ Desde los sencillos y arcaicos cantos que entonaban los negros durante sus duras jornadas en las plantaciones —*worksongs* y *field hollers*— que desembocarían en el blues, hasta sus profundos ritos y cantos religiosos —los *spirituals* y el *gospel*— se puede apreciar la impronta de un carácter y una expresividad negros no conocidos anteriormente por la música occidental. Ahora bien, esta impronta, esta marca propia de la música negra se funda en una ambigüedad que raya en la paradoja —y que tiene que ver con el modo en el que proliferó la propia cultura negra en el nuevo continente—, de la cual, creemos, Adorno sólo pudo ver uno de sus lados: “ya los *negro spirituals*, preformas del *blue*, enlazan seguramente, como música de esclavos que son, el lamento contra la ilibertad con la servil confirmación de la misma.”⁵⁰

⁴⁸ Ibid, p 312

⁴⁹ Ibid, p. 286-287

⁵⁰ ADORNO, Theodor, *Prismas, la crítica de la cultura y la sociedad*, p. 127

3.2 El negro: un ritmo sin identidad, sin tiempo, sin lugar y sin historia

Adorno sólo pudo observar el aspecto negativo del elemento negro en el jazz, es decir, el aspecto de la esclavitud y la sumisión.

Pero por indudable que sea la presencia de elementos africanos en el jazz, no menos lo es el que todo lo irrefrenado en él se adaptó desde el primer instante a un esquema estricto, y que al gesto de rebelión se asoció siempre en el jazz la disposición a una ciega obediencia, al modo como, según la psicología analítica, ocurre al tipo sadomasoquístico, que se subleva contra la figura paterna pero la sigue admirando secretamente, querría imitarla y disfruta aún en última instancia la odiada sumisión.⁵¹

Ciertamente, la situación de los esclavos negros traídos de África fue sumamente desfavorable como para que hubiera podido surgir un tipo de expresión cultural propiamente autónoma y libre de cualquier atadura. Ya desde un primer momento tuvieron efectivamente que adaptarse a los esquemas melódicos y armónicos —y como ya mencionamos su aporte a dichos esquemas fue prácticamente nulo. Dado su contexto histórico es evidente que las formas musicales de los negros estuvieran fundadas en la esclavitud y la servidumbre. Por la forma en la que fueron arrancados de su lugar de origen y llevados a tierras extrañas bajo el sometimiento y la dominación, difícilmente podían esperar fundar algo así como una *identidad* para contraponerse y rivalizar con el opresor, como había sucedido con los nativos americanos en la época de la colonización —pues éstos contaban con una identidad previa y un ejército guerrero con el cual se representaban a sí mismos como *nación*, frente a la *otra* nación que se conformaba a su alrededor mediante la razón instrumental y la violencia. Sin nación, sin identidad y en una tierra extraña y hostil, los negros que trabajaban como esclavos —ya fuera en las plantaciones, en la construcción del ferrocarril o en las minas— utilizaban la música como consuelo y estímulo —y tiempo después como algo que podría granjearles una identidad y un lugar en las nuevas comarcas, algo con lo cual pudieran *llegar a ser alguien*—, “cantaban porque con el ritmo de la canción el trabajo se hacía más fácil que sin él [...] y porque el ritmo ejercía cierta coacción en aquellos que cantaban, y bajo esa coacción trabajaban hasta los que de otro modo no hubieran trabajado o lo hubieran

⁵¹ Ibid, p. 128

hecho de una forma insatisfactoria.”⁵² Por eso no era raro que los terratenientes blancos tuvieran el lema: “un negro que canta es un buen negro”.

Es cierto que la música negra surge principalmente del dolor y la necesidad de sobrellevar la esclavitud. Y también es cierto que muchos de los esclavos encontraban en la música la posibilidad de escapar de las labores físicas de la colecta de algodón o la construcción de líneas ferroviarias, o lo que fuera el caso, para *entretener* a los “señores” con sus cantos y sus bailes. Sin embargo, en un análisis más profundo tanto de las características de la música negra en sí como de las condiciones de sus creadores, podríamos encontrar que este elemento negativo que tanto critica Adorno —que considera meramente como un intento y un deseo frustrado por parte de los esclavos para sublevarse pero que termina en el sometimiento voluntario mismo— contiene el germen de una positividad que le da a la música un verdadero carácter subversivo, no sólo en lo social, sino también en el ámbito estético. De ahí que la ambigüedad, o paradoja, de la que hablábamos anteriormente resulta de cómo este carácter subversivo se gesta precisamente ahí en donde el fundamento mismo es la esclavitud —como podremos ver más adelante, el jazz estará constituido sobre una serie de paradojas o *tensiones* que serán su especificidad misma.

Como se mencionaba anteriormente, las condiciones de existencia de los negros en Estados Unidos fueron *sui generis*. No compartían una identidad nacional, es decir que no estaban destinados a integrarse a la nación, pero tampoco habían llegado como otros tantos cientos de inmigrantes en busca de oportunidades —con ritmos propios para sincronizar y explicitar, en vistas de un futuro común, en un ritmo más amplio, tan amplio como el tren de la Historia Universal. En otras palabras, no tenían ni un pasado ni un futuro en la nueva nación que se construía a su alrededor.

El modo como habían sido arrancados de sus lugares de origen hacía que no pudieran vivir en un tiempo antiguo, añorando un pasado pleno a partir del cual comenzaría la decadencia, porque la mayoría de ellos no tenían recuerdos claros de semejante pasado, pero el modo como habían sido implantados en el presente de Estados Unidos hacía que tampoco pudieran someterse al imperio del futuro, puesto que el porvenir de plenitud no contaba para nada con ellos.⁵³

⁵² BERENDT, Joachim E., *Op. Cit.*, p. 293

⁵³ PARDO, José Luis, *Op. Cit.*, p. 51

No eran material sobrante de otros lugares con el cual se pudiera edificar el nuevo estado, y lo más terrible es que su experiencia temporal se encontraba desencajada, fuera de quicio, su referente del pasado y del futuro no estaba ni en una estampa antigua de la historia ni en una moderna. No había lugar para ellos en el gran tren de la Historia que conduce hacia el progreso y, sin embargo, estaban ahí, existían, y pese al más arraigado intento por acallarlos traían su propio ritmo —como todos los demás—, pero era un ritmo diferente, *arrítmico e implícito*, que marcaba —literalmente— un compás distinto, fuera de sus goznes, como su concepción temporal.

Aunque explotados durante la época de la esclavitud, los negros no carecían de trabajo ni de techo para ellos y sus familias. Ya vimos que una de las maneras de escapar a las labores diarias era entreteniéndolos a los señores blancos con sus cantos y sus bailes. Además, aunque ínfima, recibían de alguna forma una paga que les permitía disponer de sus responsabilidades adultas y mantener —aunque precariamente— sus condiciones de vida. Sin embargo, a causa de la emancipación de los esclavos, “cientos de miles de varones negros son literalmente arrojados a las calles y a los caminos, a los ríos y a las carreteras: había habido dinero para pagarles (es un decir) como esclavos, pero ahora no había dinero para pagarles como asalariados. Así, los negros varones se vieron condenados a una adolescencia perpetua: sin trabajo, sin techo, sin hijos y sin familia.”⁵⁴ Esto trajo como consecuencia que fueran las mujeres quienes se dedicaran a mantener enormes familias por unos cuantos centavos. De esta manera surgió lo que se conoce como familia matrifocal, donde dichas mujeres tomaban toda la responsabilidad mientras se involucraban con parejas masculinas pasajeras. Para no ser una carga, cuando los hijos varones alcanzaban la pubertad huían de sus casas y repetían el patrón de sus desconocidos padres, aceptando temporalmente trabajos miserables y mal pagados, “robando, peleando y asesinando, intentando seducir a trabajadoras negras para ser mantenidos una temporada, irresponsablemente desinteresados de todo lo que fuera trabajo estable, hogar, matrimonio permanente y paternidad.”⁵⁵ Si no contaban con una identidad propia, después de la emancipación no contarían siquiera con un lugar al cual pertenecer, aunque fuera miserablemente. Arrancados primeramente de su lugar de origen, ahora se veían despojados de lo poco que tenían, que era prácticamente nada —si acaso su cuerpo, sus voces y algunos su manera de hacer música. Por lo que su existencia dentro del país del progreso y de la estampa moderna de la historia se

⁵⁴ GIL CALVO, Enrique, *Los depredadores audiovisuales*, Madrid, Taurus, 1985, p. 49

⁵⁵ *Ibid.*, p. 49-50

mostraba en cierta forma como una irrealidad que buscaba, de alguna manera, hacerse real. Para esto contaban con la “vía oficial” que sería la del ejército, “pero por tratarse de una vía —para los negros— extremadamente estrecha (cabían muy pocos de ellos), la mayor parte de los <<adolescentes desgarrados>> tuvieron que tomar un atajo clandestino y oblicuo, precisamente porque esa inmensa mayoría no desempeñaba ningún papel en la historia nacional.”⁵⁶ Siendo el principal de estos atajos la música.

3.3 El blues y el gospel: de la miseria a la colectividad y la desjerarquización

Como ya hemos podido apreciar, el *blues* —que junto con el *gospel* y el *spiritual* conforma lo más representativo de la música negra en Estados Unidos— nace de lo más pobre y mísero de las comunidades negras de esclavos. Vinculado principalmente a un sentimiento de tristeza —pero cuya estructura musical lleva más bien a una ambigüedad emocional—, resulta ser la expresión de un proletariado primero rural y luego —después de la emancipación— también urbano al que “le va mal en la vida”. Por su manejo pentatónico del sistema tonal europeo “se producen combinaciones disonantes que pueden interpretarse diciendo que existe un roce entre dos sistemas armónicos distintos: la estructura correspondiente a la tradición europea y las *blue notes* en la línea melódica, que proceden de la música africana.”⁵⁷ Estas *blue notes* —junto con la *flatted fifth* del Bebop que luego se contará entre ellas— son, tal vez, el único aporte de los negros a la armonía y la melodía occidentales. Por la forma en la que tuvieron que adaptar los dos grados que le faltaban a su sistema pentatónico —el tercero y el séptimo—, no hacían distinción entre las tonalidades mayor y menor de dichos grados, lo que ocasionaba la mencionada ambigüedad emocional y una peculiar tensión que se resolvía inmediatamente y que será uno de los fundamentos del jazz.

Con una estructura de acordes de 12 compases sobre la base de la tónica, la dominante y la subdominante, la estrofa blues consta de tres frases de cuatro compases donde en los primeros cuatro se hace una “afirmación” que se repite en los siguientes cuatro —aquí sobre armonías distintas— para “concluir”, finalmente, en los últimos cuatro. Esto se conoce como el esquema del “llamado-respuesta” proveniente de África y cuya manifestación se dio principalmente en los ritos religiosos y en la forma en la que trabajaban los negros en las plantaciones durante la época de la esclavitud, donde

⁵⁶ PARDO, José Luis, *Op. Cit.*, p. 52

⁵⁷ BERENDT, Joachim E., *Op. Cit.*, p. 295

alguien tomaba la voz principal y el resto le respondía en coro. Esto, de alguna forma, pone en evidencia el carácter “colectivo” de este tipo de música; carácter que va a definir no sólo al blues y a la música negra, sino a toda la tradición musical norteamericana.

Desde los lejanos días de la importación del canto religioso protestante, con sus marcadas características de manifestación social, cual es exigir la participación directa de la comunidad de los feligreses [...] la música de los Estados Unidos de América tiende a la colectividad. [...] Pero sea cual fuere el origen, la procedencia o la aplicación, el carácter y las transformaciones que las distintas corrientes culturales muestran en su desenvolvimiento y adaptación al paisaje y circunstancias de la vida, un hecho que se realiza en toda la vasta región del país es, como decíamos, la concepción y el cultivo de la música como arte colectivo: desde el canto coral salmódico hasta el disco, la radio y el cine sonoro.⁵⁸

Así, la modalidad del “llamado-respuesta” se observa claramente en las liturgias de las iglesias de las comunidades negras, donde lo que prevalece es el gospel en tanto “[...] forma moderna del spiritual, la canción religiosa negra [...] en el que a veces todavía se siente la cercanía de la música sacra europea y, ante todo, la cercanía de los viejos spirituals blancos del siglo pasado.”⁵⁹ Aunque casi siempre eran piezas compuestas distribuidas por varias editoriales, los *gospelsongs* se utilizaban de manera libre —no tan libre como luego utilizarán sus *temas* los músicos de jazz, pero sí como para ser el germen de dicha libertad—, de tal forma que sobre lo escrito el predicador iba tejiendo sus sermones mientras la concurrencia le respondía y lo incitaba con el fervor del momento. Es interesante ir señalando que esta forma del “llamado-respuesta” en la que todo un grupo —o coro— se subordina a la voz principal —el predicador— se va a ir modificando con el surgimiento y la evolución del jazz al grado de que las jerarquías entre coro-predicador cambiarán, e incluso se eliminarán, hasta alcanzar una cierta especificidad dentro del ensamble de jazz. Esto por la relación misma entre el blues y el gospel que se puede definir de la siguiente manera: “El blues es la forma profana del spiritual y del gospel song. O, a la inversa, el gospel song y el spritual son la forma religiosa del blues.”⁶⁰ Muchos de los músicos de blues —e incluso de jazz— provienen

⁵⁸ PAZ, Juan Carlos, *Op. Cit.*, p. 13-15

⁵⁹ BERENDT, Joachim E., *Op. Cit.*, p. 303

⁶⁰ *Ibid*, p. 305

de las iglesias, su formación musical es religiosa. E incluso hay quienes aseguran que la vertiente del gospel es todavía más importante dentro de la gestación y la evolución del jazz que el blues —cantantes como Sarah Vaughan o Dinah Washington derivan directamente del gospel—; pero sea cual fuere la interpretación más exacta, el hecho es que el jazz incorporará de manera inmanente estos elementos de “colectividad”, de “religiosidad” y, lo más importante, de “desjerarquización” gradual, y los desarrollará a lo largo de su historia.

3.4 Formación del sonido y fraseo: la subversión al ideal y la inmediatez de lo concreto

Si algo caracteriza a la música negra es su expresividad. Ya desde el modo tan peculiar de cantar de los negros —con sus modulaciones y sus potentes y extendidos *vibratos*— hasta la manera en la que se acercaron a los instrumentos musicales europeos —que puede compararse con la forma como se vieron enfrentados repentinamente a hablar las nuevas lenguas y que influyó sobremanera en el acento tan melodioso que se observa particularmente en el sur de Estados Unidos— denota una particularidad que resultará esencial para poder apreciar al jazz y su diferencia con la tradición musical occidental. Dicha particularidad refiere a una cierta “inmediatez” entre lo que el negro pretende tocar —o cantar— y lo que efectivamente toca con su instrumento. Esto tiene que ver con la manera en la que el sonido se forma dentro de la música negra —y que influirá sobremanera en la formación del sonido del jazz mismo. Cuando los ejecutantes de color comenzaron a utilizar instrumentos europeos para sus fines musicales, poco les preocupaba ajustarse a alguna norma estandarizada de sonido, como en la tradición europea, donde

En una orquesta sinfónica los miembros de, digamos, la sección de cuerdas, tendrán la ambición de tocar sus pasajes en la forma más homogénea posible. Pondrán mucho empeño en que, dentro de lo que cabe, cada miembro del grupo instrumental en cuestión tenga el mismo ideal en cuanto al sonido y en que sepa cómo lograrlo. Este ideal responde a una norma estética que ha sido heredada en realidad. Un instrumento debe sonar “hermosamente”.⁶¹

⁶¹ Ibid, p. 262

El sonido que producen —o deberían producir— los instrumentos de la tradición europea se encuentra mediado por este ideal de belleza que, en gran parte, responde al hecho de que la susodicha tradición se fundamenta en la “composición”. Cuando el músico compone tiene en mente este ideal y trata de representarlo en lo que escribe para cada uno de los instrumentos. No así en la vertiente negra, donde el ejecutante busca la forma más inmediata de expresarse, independientemente del ideal de belleza que pueda concebirse en el instrumento que toca. Por eso en este tipo de música podemos hablar de que tal músico tiene un sonido determinado, “propio”. El sonido se independiza y adquiere características específicas que refieren directamente, no ya al autor de la pieza, ni al ideal —ni siquiera a la partitura escrita— sino al músico mismo que lo toca — como por ejemplo el *vibrato* lento y expresivo de Coleman Hawkins, la “elegancia” de Benny Goodman en el clarinete, el sentimiento de desolación de Miles Davis o la trompeta triunfante de Louis Armstrong. “En la formación del sonido no estandarizada de los grandes improvisadores de jazz se refleja de la manera más inmediata y directa el músico mismo.”⁶² De ahí que uno de los rasgos distintivos del jazz —en oposición a la composición— sea la improvisación, donde el ejecutante puede expresarse de forma más directa e íntima que ajustándose a lo que se encuentra pre-escrito en una partitura.

Junto a la formación del sonido y bajo la influencia de la manera en la que los negros se enfrentaron a la música europea, surge dentro del jazz un elemento que tendrá estrecha relación con la melodía —e incluso con el ritmo— y que se irá desarrollando a lo largo de su historia: el fraseo jazzístico. Así, tenemos que la formación del sonido podría remitir casi por completo al ideal o al canon europeo, pero la manera en la que se estructura la frase —la manera en la que se “habla”— referir directamente al jazz —por ejemplo Stan Getz, cuyo sonido no se encuentra muy alejado del de los saxofonistas sinfónicos. “En la medida en que el fraseo jazzístico aumentó en importancia se produjo por sí sola una influencia en las líneas melódicas en el sentido de este fraseo —a tal punto que la manera de frasear alteró y estructuró finalmente la fluidez melódica—, con lo que surgió algo así como una ‘melodía jazzística’.”⁶³ De esta manera, un jazzista podría darle a un fragmento de concierto de música europea el sentido del jazz sólo mediante la formación del sonido y el fraseo, aún siguiendo las notas de la partitura con total fidelidad. Esto no quiere decir —como piensa Adorno que hace un jazzista cuando

⁶² Ibid, p. 263

⁶³ Ibid, p. 318

toca una pieza de música seria⁶⁴— que existan fórmulas fijas para “jazzear” una melodía o que la mera síncopa lleve consigo el sentido del jazz, sino que dicho sentido surge de otro lado, de una concepción más sutil en donde, valga la redundancia, son las sutilezas las que proyectan el jazz. “Como el instrumento y, a través de éste, el propio músico se ‘proyectan’ en la melodía, los *attaca*, *vibrati*, la acentuación, el emplazamiento de los puntos rítmicos de gravedad y muchos otros detalles están tan ligados a la melodía jazzística que ésta puede perder su sentido sin tales elementos.”⁶⁵ De aquí la noción común de que el jazz no es lo que haces, sino que está en *cómo* lo haces.

Del *qué* al *cómo*, del ideal al sonido concreto, el jazz se nos muestra como una música que arraiga —más que otras— directamente en lo material. No se puede separar al ejecutante de lo ejecutado so pena de perder el sentido mismo —más adelante veremos el problema de la *composición*—, ni la melodía del instrumento que la realiza —y menos aún del músico que le proporciona su sonido propio. Por esto, a diferencia de la música europea, el jazz se caracteriza por *sentirse* desde el instrumento. “Los compositores de la tradición europea conciben una frase en sí misma y la adaptan después a las necesidades del instrumento indicado. Pero el improvisador de jazz sólo es creador en relación directa con el instrumento que toca.”⁶⁶ La melodía existe en relación directa y concreta con el instrumento, que viene siendo como una parte del músico mismo. Esta es la razón principal por la que generalmente resultan insatisfactorios los intentos de escribir y notar las improvisaciones de jazz. “Las últimas sutilezas del fraseo, los *attacca*, la formación del sonido, la acentuación, la expresión y el concepto no pueden fijarse en la estructura musical, y puesto que lo que verdaderamente importa son estas sutilezas, la notación pierde todo sentido.”⁶⁷ El jazz aparece como una música viva que depende completamente de la ejecución y del instante en el que se ejecuta, así como del ejecutante mismo.⁶⁸ No resulta extraño, pues, que este tipo de música haya nacido en el contexto de la gran reproductibilidad técnica del sonido. No puede representarse en una partitura porque su naturaleza es otra, tiene en sí misma algo que

⁶⁴ Cf. HORKHEIMER, Max y Theodor, Adorno, *Op. Cit.*, p. 173

⁶⁵ BERENDT, Joachim E., *Op. Cit.*, p. 320

⁶⁶ *Ibid*, p. 320

⁶⁷ *Ibid*, p. 320

⁶⁸ No es que la música europea carezca de esta peculiaridad, pero la manera en la que la música sinfónica y de concierto cobran vida es distinta que en el jazz, donde el músico aparece como el autor-ejecutante y donde lo que verdaderamente importa es la interpretación viva —ya sea “en vivo” o en “estudio”— de aquello que de otra forma no puede escribirse y que al ser interpretado por otro resulta ser otra pieza muchas veces distinta.

no se deja apresar en la notación, algo que escapa a lo meramente musical. Lo propio de ella es su representación en vivo o a través de la grabación en disco— en donde la representación deja de ser tal para convertirse en re-producción, en repetición, en copia.

Hasta ahora, podríamos caracterizar la influencia negra en la música occidental como la subversión al ideal o la inmediatez de lo concreto. Por la manera misma en que arraigaron en Estados Unidos, los negros —que no estaban contemplados en el tren de la Historia y cuyo ritmo no lograba sincronizarse con el de la nación entera —vivían, de alguna forma, en lo inmediato, en lo urgente. Al no tener un pasado glorioso ni un futuro prometedor sólo les quedaba el presente —pero un presente subvertido, un presente distinto del presente nacional e, incluso, internacional— y la presteza del ahora. Y es en dicha presteza que concibieron sus expresiones musicales. Más que someterse al ideal europeo —ideal representado primordialmente en la armonía y la melodía— se dedicaron —ya sea conciente o inconscientemente— a subvertirlo: liberaron al sonido y a la melodía del ideal de representación en el que habían caído en la música compuesta. Las fronteras entre el ejecutante y el autor se van disolviendo así como entre los integrantes de un mismo ensamble —y luego veremos que también se disuelven en la audiencia. La experiencia musical comienza a ser verdaderamente colectiva y desjerarquizada y es la materialidad misma —lo concreto del instrumento musical o del sonido producido— la que comienza a cobrar importancia, en lugar de una “idea” o “concepción” musical abstracta.

4) Improvisación vs. Composición

4.1 Recuperando la improvisación bajo la influencia negra

Al igual que Estados Unidos se constituye por una multiplicidad de culturas —chinos, italianos, franceses, ingleses, etc., que sincronizan sus ritmos propios con los tambores de la nación—, el jazz es una música heterogénea que lleva en su origen la marca de dicha multiplicidad —marchas de guerra, himnos, canciones populares y folclóricas, música circense, blues y gospelsongs, entre otras. Con la armonía y la melodía propias de la tradición europea, de un lado, y la influencia de la cultura negra proveniente de África en la formación del sonido, el fraseo y el ritmo —hablaremos de este último más adelante y con detenimiento—, del otro lado, tenemos que el jazz se origina básicamente por el encuentro de lo “blanco” y lo “negro”. Ahora bien, en dicho encuentro hay algo común —como lo es en casi todas las tradiciones musicales, desde la barroca europea hasta la tradición de la *raga* en el norte de la India—: la improvisación.

Pese a lo que diga la opinión popular, el jazz no es una música exclusivamente improvisatoria —puede haber piezas jazzísticas en las que no se improvise y no por eso dejan de ser jazz—, aunque éste sea uno de sus elementos fundamentales —en clara oposición al concepto de composición dentro de la tradición occidental— y haya estado presente desde sus orígenes. Al igual que los grandes maestros de la música europea como lo fueron Bach y Beethoven, la improvisación en el jazz se hace apoyándose en estructuras armónicas. En este punto es curioso notar cómo, justamente, es bajo la influencia misma de la música negra que se recupera la forma improvisatoria que el ideal del Romanticismo había parecido —o querido— desterrar por completo. “Desde el principio del siglo pasado, se ha ido atrofiando la improvisación en la gran música europea, a tal grado que hoy muchas veces ni siquiera los solistas más sobresalientes son capaces de llenar con una improvisación las cadencias que todavía en muchos conciertos del romanticismo se dejaban libres para ello.”⁶⁹ Mientras en las academias y conciertos de la llamada música *culta* la figura del autor se alza como una instancia casi trascendente dominando y sometiendo todo a su alrededor, socavando y condenando lo que se aparte de su dominio creador como lo sería una cadencia improvisada, el

⁶⁹ BERENDT, Joachim E., *Op. Cit.*, p. 268

rudimentario y burdo *bluesman* “decora” y “ornamenta” sus típicas canciones de 12 compases con la libertad de la improvisación.

El cantante de blues por lo general sólo llena estas frases de tres compases hasta el principio del tercero, del séptimo y del decimoprimer compás. El resto de la frase se pone a disposición para improvisar, a lo cual se le llama *break*: una breve secuencia de tonos en cadencia con que se contrasta la frase precedente de la subsecuente. En este compás y medio del clásico *break* de blues se encuentra la célula germinadora de toda improvisación jazzística, con la fascinante tensión que se produce en el juego de fuerzas entre la libertad absoluta del solista y su sentido de responsabilidad frente a la colectividad de los coejecutantes.⁷⁰

Además de esta forma de blues de doce compases, la mayoría de las veces —excepto en las formas avanzadas y experimentales del *free jazz*— el jazz utiliza la estructura de la canción popular de 32 compases (AABA), en los que la idea principal de ocho compases se repite, siguiéndole una nueva idea —la llamada parte central— de otros ocho compases y finalmente se regresa a los ocho del principio. “El músico de jazz traza por encima de las armonías dadas de la canción o del blues nuevas líneas melódicas.”⁷¹ La frase improvisada puede ser simplemente un “ornamento” de las melodías de la canción o del blues sin alterarlas demasiado, o pueden crearse líneas melódicas totalmente nuevas sobre las armonías dadas (paráfrasis y frase de coro⁷²).

En este punto podemos escuchar los ecos de la crítica que Adorno arroja contra el jazz, argumentando que la improvisación es una mera repetición de esquemas y patrones previamente aprendidos y ensayados y cuya complejidad no sobrepasa la complejidad y simpleza de la canción popular en la forma que hemos mencionado (AABA).

[...] Lo que se presenta en público como improvisación espontánea ha sido aprendido cuidadosamente, con mecánica precisión. Pero incluso en los insólitos casos en que se dio improvisación, y en los conjuntos inconformistas o de oposición que acaso aún hoy la cultiven por gusto propio, el material único es la canción trivial comercial y de éxito. Por

⁷⁰ Ibid, p. 290

⁷¹ Ibid, p. 271

⁷² Cf. HODEIR, André, *Jazz: its evolution and essence*, Trans. David Noakes, New York, Grove Press Inc., 1956, p. 144

ello las llamadas improvisaciones se reducen a paráfrasis más o menos pobres de las fórmulas básicas, bajo cuya máscara se adivina el esquema a cada momento.⁷³

Sin embargo, podemos contra-argumentar —en un primer momento— que, aunque se basan en dicha estructura, no se quedan en lo identitario. Charlie Parker, por ejemplo, hizo variaciones y utilizó estándares preestablecidos para sus ejecuciones de la misma manera en la que Beethoven recurrió al uso de la forma *sonata-allegro* para sus sinfonías. “The effect is the very antithesis of entertainment; regarding Parker’s assault on ‘Cherokee’, another critic notes that ‘Ko Ko’ is not the kind of music one wishes to hear often. It is disturbing, in the way that some of Schoenberg is disturbing.”⁷⁴ Ahora bien, para poder salvar al jazz de dicha crítica será necesario profundizar en el análisis de la improvisación, su lugar dentro del jazz y su relación con la composición.

4.2 Improvisación como la identidad improvisador-compositor-intérprete y la relación individuo-colectividad

Es cierto que en el jazz muchas veces los temas principales se vuelven recurrentes como la base para las improvisaciones, pero esto no demerita de forma alguna la creatividad ni la expresión de los solistas. Después de tocar la misma pieza noche tras noche el solista va “componiendo” sus solos de manera que puede recurrir a ellos como algo ya establecido durante sus ejecuciones o incluso hacer variaciones improvisatorias sobre ellos como algo ya fijo. “Sería un contrasentido referirse a algunos de los solos más grandiosos de la música jazzística diciendo que ‘no son jazz’ sólo porque se tocan repetidas veces del mismo modo en que llegaron a ser famosos. Un rasgo de la improvisación es pues, evidentemente, aquello que se improvisó sobre un original y que, una vez improvisado, se repite en una forma que ha demostrado ser efectiva.”⁷⁵ Además, como en todas las formas musicales donde subsiste la improvisación, la melodía se nos presenta únicamente como “materia”, por lo que se puede hacer con ella lo que se quiera —cosa que no sucedía en la música romántica, donde la melodía, al ser un fin en sí mismo, se volvía casi sagrada. “Todavía Juan Sebastián Bach tuvo este sentido. El papel principal no lo desempeña la melodía, como en la música romántica,

⁷³ ADORNO, Theodor, *Prismas, la crítica de la cultura y la sociedad*, p. 128

⁷⁴ GRACYK, Theodore A., *Op. Cit.*, p. 532

⁷⁵ BERENDT, Joachim E., *Op. Cit.*, p. 273

sino lo que se hace de ella [...] Y puesto que para Bach la música era materia, pudo tomar melodías de otros maestros de su época —por ejemplo Vivaldi— y utilizarlas para sus fines, muchas veces sin señalar su procedencia.”⁷⁶ Lo mismo ocurre con la melodía de jazz. A lo largo de la historia podemos ver cómo la mayoría de los jazzistas tocan e improvisan sobre los mismos temas, al grado de que, paulatinamente, la melodía de dicho tema deja de ser lo importante. “El músico de jazz no improvisa sobre un tema, sino sobre armonías, y así, la variación jazzística se convierte en una ‘variación sobre ningún tema’.”⁷⁷

De la ornamentación se ha ido pasando a la creación de nuevas melodías, es decir, de la paráfrasis a la frase de coro. En el jazz de antaño podemos observar que la improvisación se basa en la disgregación de las armonías, es decir, en la distribución horizontal de los sonidos que están superpuestos en los acordes fundamentales. En el jazz moderno las melodías se vuelven mucho más densas. Lo que interesa es la tensión no la mera interpretación del acorde, por lo que se le contraponen una línea melódica independiente creando la buscada tensión entre las líneas horizontales y verticales. Esto puede apreciarse al escuchar tomas diferentes de una misma pieza, por ejemplo, de Louis Armstrong, donde la melodía difiere muy poco y hasta llevan el mismo nombre, en contraste con Charlie Parker cuya diferencia entre tomas de la misma pieza era tal que salían al mercado con diferentes nombres, pues casi no se parecen entre ellas —las tomas de *Cool Blues*, grabadas el mismo día, fueron tomadas como piezas distintas: *Blowtop Blues*, *Cool Blues* y *Hot Blues*.

Sea jazz antiguo o moderno lo importante no es la melodía en sí misma, sino lo que se hace con ella. Dos jazzistas pueden improvisar sobre el mismo tema —o sobre las mismas armonías— y no tocar lo mismo —o incluso tocar algo radicalmente distinto. Desde esta perspectiva, lo improvisado queda ligado tan estrechamente a quien lo improvisó que perdería todo su sentido si se separara de él y se le entregara transcrito a alguien más para que lo tocara. Es en este punto donde surge la diferencia entre improvisación y composición.

La música europea, en tanto música compuesta, puede ser reproducida sin limitaciones por cualquiera que posea la habilidad técnico-musical y la capacidad para captarla. El jazz sólo puede reproducirlo quien lo ha producido. El imitador puede tener una técnica mejor

⁷⁶ Ibid, p. 324-335

⁷⁷ Ibid, p. 323

o una superioridad espiritual, pero no puede reproducirlo: una improvisación jazzística es siempre una situación musical emocional y espiritual.⁷⁸

De esta forma tenemos que el concepto de “improvisación” resulta impreciso. El jazzista que crea un solo se vuelve simultáneamente improvisador, compositor e intérprete, sin importar que dicha creación sea libre o sometida a algún arreglo previo. En la música europea se puede separar al intérprete del autor —y generalmente así sucede— sin detrimento de la obra —muchas veces el autor resulta ser un mal intérprete de su propia obra—, no así en el jazz. En su primera época Miles Davis dejaba mucho que desear sobre la manera en la que se desempeñaba en la trompeta, sin embargo, nadie interpretaba a Miles Davis mejor que el propio Miles, es decir, los solos y las interpretaciones —tanto por la formación del sonido, como por el fraseo y la fuerza emocional y espiritual— que realizaba sonaban bien porque él las tocaba, lo cual no hubiera ocurrido si las hubiera transcrito para alguien más. Es más, sus improvisaciones han ejercido una enorme influencia en trompetistas cuya técnica supera la suya.

Cuando hablamos de improvisación en jazz debe entenderse, más que un arrebato espontáneo de creación en el que casi no se tiene preparación previa, *la identidad entre improvisador, compositor e intérprete*; identidad a la que el pianista holandés Misha Mengelberg se refiere cuando habla de la improvisación como un procedimiento de “composición instantánea” y que no está muy lejos de la concepción de Stravinski de la composición como una “improvisación selectiva”. De ahí que se pueda hablar del “arreglo” como un elemento que entra dentro de la misma improvisación de jazz, ya que el arreglista mismo debe saber perfectamente el arte de la improvisación. A este respecto Shorty Rogers afirmaba: “en mi opinión todos los músicos de jazz son compositores. En mis arreglos los he usado como tales al componer partes en que sólo escribí algunas instrucciones. El resto lo dejé a la capacidad espontánea de composición de la gente y a un mutuo sentimiento de estilo como nexo que nos relacionaba a todos.”⁷⁹ Por su parte Jack Montrose, uno de los principales arreglistas del West Coast Jazz dice: “El arreglista o compositor de jazz representa una prolongación directa de una capacidad previamente adquirida para poder tocar jazz. Estoy convencido de que la música de jazz que presenta el sello de la autenticidad sólo

⁷⁸ Ibid, p. 273

⁷⁹ Ibid, p. 274-75

puede ser escrita por los compositores que han aprendido primero a improvisar en jazz.”⁸⁰

Aunque pudiera parecer que existe una contradicción entre el arreglo y la improvisación, en realidad aquél resulta ser de gran ayuda para ésta, ya que se llegan a tener posibilidades más libres cuando el solista sabe qué es lo que están haciendo los demás músicos, y eso lo sabe justamente cuando alguien ha hecho el arreglo. Éste viene siendo la conveniencia o acuerdo sobre cualquier detalle que se quiera precisar antes de comenzar a tocar, puede ser meramente de palabra o por escrito. Así, la contradicción no surge entre improvisación y arreglo, sino más bien entre éstos y la composición. Por muchos arreglos que haya en una pieza de jazz su “composición” nunca está terminada del todo como en la música europea —por lo menos después del romanticismo— donde, por su estructura composicional, no hay lugar para la improvisación.

El concepto “compositor de jazz” es, así, una paradoja: “jazz” significa improvisación, y “compositor” significa, al menos en Europa, exclusión de la improvisación. Pero la paradoja puede aprovecharse: el compositor de jazz estructura su música en el sentido de la gran tradición europea y deja sin embargo un espacio libre para la improvisación jazzística y, ante todo: escribe en forma de jazz lo que estructura en el sentido de la tradición europea. No cabe duda de que el jazz es inferior a la música europea por lo que toca a su estructura formal, y que por lo tanto sólo puede haber ganancia cuando esta estructura y dominio de la forma se hacen posibles también en el jazz, con la condición de que no se pierdan por ello los elementos que conforman la singularidad del jazz: vitalidad, originalidad, inmediatez de la expresión... en una palabra: lo jazzístico.⁸¹

De esta manera tenemos que, desde los orígenes del jazz, los músicos se veían en la necesidad de escribir temas de blues o de la canción popular de 32 compases para poder improvisar con quienes tocaran con ellos. La idea era tener una base —con ciertos lineamientos— para poder improvisar sobre ella, para que cada uno de los integrantes —o solistas— hicieran su más íntima aportación en una improvisación colectiva donde la “composición” se iría tejiendo desde dentro, desde cada uno de los músicos, en un tejido común, y no como la telaraña que resulta ser obra de un solo tejedor. “For one thing, improvisational jazz repudiates ‘reproducing’ in favour of following or indeed creating. Whereas a classical symphony orchestra merely reproduces in performance

⁸⁰ Ibid, p. 275

⁸¹ Ibid, p. 281

what the composer has already created and written down in the score, jazz bands intentionally depart from what is already known in order to improvise and create something new.”⁸² En el jazz, el arreglo funge como lineamiento, como guía y —aunque lo haya hecho sólo uno de los integrantes de la banda— el tejido surge desde dentro, resulta immanente al proceso de estructuración y realización de la obra. No así en la música sinfónica compuesta, en la que un elemento trascendente es quien estructura la obra para que los músicos de la orquesta —sometidos a su voluntad— la realicen.

De aquí va a surgir uno de los rasgos fundamentales del jazz que tiene que ver con el problema del arreglo y la improvisación: la relación entre el individuo y la colectividad.

Ambas cosas se han dicho: que el jazz es ‘la música de la colectividad en masa’, y que es ‘la música de un individualismo ilimitado’. Pero en la orquesta sinfónica se da en medida mucho mayor lo colectivo, pues en ella tienen que someterse cien músicos a una sola voluntad hasta el límite de tener que abandonar su propia personalidad. Y en un individualismo ilimitado debería entrar en todo caso la falta de observancia de reglas, normas y leyes. Y esto no se da en el jazz; en todo caso, con muy pocas excepciones dentro del free jazz más radical.⁸³

Dave Brubeck alguna vez dijo que “el jazz es probablemente la única forma artística de hoy en la que existe la libertad del individuo sin que se pierda el sentimiento de comunidad.”⁸⁴ Surge, entre individuo y colectividad, una tensión que se va a resolver en el acontecimiento mismo de lo musical. Ya habíamos visto que, tanto por parte de la música negra —con los spirituals, el gospel y la forma del llamado-respuesta— como por parte de la tradición blanca —con los cantos religiosos protestantes que exigían la participación de toda la comunidad de feligreses—, el jazz va a heredar un cierto carácter colectivo. Sin embargo, la manera en la que dicha colectividad surge —y se relaciona con la individualidad— en el jazz, resultará muy distinta a las formas musicales previas.

⁸² HOLLAND, Eugene, “Studies in Applied Nomadology: Jazz Improvisation and Post-Capitalist Markets” on *Deleuze and Music*, Eds. Ian Buchanan and Marcel Swiboda, Edinburgh, Edinborough University Press Ltd., 2004, p. 26

⁸³ BERENDT, Joachim E., *Op. Cit.*, p. 282

⁸⁴ *Ibid*, p. 283

4.3 Trascendencia vs. Inmanencia: de la división social del trabajo al “encuentro” de multiplicidades

Recordando una de las tantas objeciones que le pone Adorno al jazz, tenemos que lo considera una música que refuerza la existencia de jerarquías y clases sociales dado que opera con la misma lógica del capitalismo, es decir, bajo el esquema de la división del trabajo y, en lugar de promover un colectivismo real, se mantiene tan sólo en las necesidades comerciales del productor —como mencionamos en el primer capítulo, Adorno cree que el jazz se produce con una ocurrencia que alguien armoniza, otro escribe el texto y la música, los cuales son “sazonados” rítmica y armónicamente por el arreglista y al final se instrumenta todo. Sin embargo, ya vimos cómo el arreglo es un mero lineamiento para la improvisación colectiva y tanto el músico como el arreglista deben cumplir con la característica de ser simultáneamente improvisador, compositor e intérprete. Cada uno de los integrantes de la banda de jazz se encuentra en el mismo nivel jerárquico que los demás. Podrá haber una división *técnica* pero no *social* del trabajo, ya que es posible que alguien —y no todos— se encargue del arreglo, alguien más de la sección rítmica o de la sección melódica, pero no se manifiestan jerarquías ni estatus que involucren distinciones de prestigio o poder —como en la división social del trabajo— y a la hora de la ejecución —ya sea en vivo o en estudio— cada quien proporciona exactamente lo mismo de sí a la obra que los demás. De esta manera, los que participan en el proceso de producción del que resulta el jazz, más que sometidos y alienados a dicho proceso, se encuentran liberados por las facultades creadoras que ponen en práctica colectivamente, pues, aunque tienen la limitante de su responsabilidad para con los demás integrantes del grupo, no se encuentran sometidos a ninguna voluntad externa —trascendente— que los obligue a tocar o interpretar de tal o cual manera, como de hecho ocurre en la música de orquesta sinfónica llamada *clásica*.

En esta última podemos observar no sólo una división *técnica*, sino una verdadera división *social* del trabajo al puro estilo capitalista. Ya desde la enorme distinción entre composición e improvisación nos encontramos ante el quid de la división del trabajo que descalifica el trabajo manual en favor del intelectual. “This is the ordering which places composition clearly above performance in term of importance to the process of music-making, implicitly maintaining a rigid separation between the two: a product of the capitalist division of labour virtually unknown prior to the advent

of European modernity and still quite alien to many living traditions of musical practice.”⁸⁵ Pero esta división social del trabajo en música no sólo privilegia al autor del ejecutante, al *compositor* del *intérprete*, sino que mantiene una rígida jerarquización y estratificación en la que sí, como apuntaba Adorno, se mantiene el *statu quo* y se refuerza la existencia de las clases sociales. Esto se pone en evidencia en la manera de hacer música que inauguró el romanticismo, donde el director aparece como el representante del compositor, como una especie de Papa representando al Dios de la creación, de la autoría. “Capitalism’s division of labour and its roots in the division between mental and physical labour is nowhere more manifest than in the divisions between composer and performer, so impermeable that it requires a third specialist — the conductor— invested with absolute authority to mediate between them.”⁸⁶ Pero esta división se observa no sólo entre el autor-director y los ejecutantes, sino entre los ejecutantes mismos —hay toda una jerarquía dentro de la orquesta, desde el primer violín hasta las diferentes especializaciones entre los músicos y sus instrumentos—, y entre la orquesta entera y la audiencia. Ya Elías Canetti, en su obra *Crowds and Power*, observa esta jerarquización de la orquesta y analiza el poder de que se inviste la figura del director.

The immobility of the audience is as much as part of the conductor’s design as the obedience of the orchestra. They are under the compulsion to keep still. [...] The presence of the players disturbs no-one; indeed they are scarcely noticed. Then the conductor appears and everyone becomes still. [...] While he is conducting no-one may move and as soon as the finishes they must applaud. [...] During a concert, and for the people gathered together in the hall, the conductor is a leader. He stands at their head and with his back to them. It is him they follow, for it is he who goes first. [...] His eyes hold the whole orchestra. Every player feels that the conductor sees him personally, and still more, hears him. The voices of the instruments are opinions and convictions on which he keeps a close watch. He is omniscient, for, while the players have only their own parts in front of them, he has the whole score in his head, or on his desk. [...] His attention is everywhere at once. [...] He is inside the minds of every player. He knows not only what

⁸⁵ GILBERT, Jeremy, “Becoming-Music: The Rhizomatic Moment of Improvisation” on *Deleuze and Music*, Eds. Ian Buchanan and Marcel Swiboda, Edinburgh, Edininburgh University Press Ltd., 2004, p. 120

⁸⁶ *Ibid.* p. 128

each *should* be doing, but also what he *is* doing. He is the living embodiment of law, both positive and negative. His hands decree and prohibit [...]⁸⁷

Esta visión del director y de la orquesta sinfónica había pasado desapercibida — según Canetti— ya que la música que se evocaba en el momento de la interpretación era lo único que se tomaba en cuenta, no la posibilidad de que dicha actividad tuviera otro significado: un significado no musical. El director como la instancia trascendental que coordina y que permite —con un poder absoluto— que el acontecimiento musical de la orquesta se produzca. Es él quien tiene el poder —simbólicamente— de la vida y muerte de las voces, de los sonidos, de las melodías. Sin él ninguno de los miembros de la orquesta sería nada —lo mismo para la audiencia que acata órdenes ante la batuta del director—, todo se disgregaría y se colapsaría y lo musical no tendría lugar. “The willingness of its members to obey him makes it possible for the conductor to transform them into a unit, which he then embodies.”⁸⁸ En esta forma y estructura musical podemos observar una marcada división del trabajo en la cual algunos meramente ejecutan partes discontinuas de lo que otros conciben, crean y dirigen.

Similar a Canetti, el economista francés Jacques Attali considera que las formas musicales contribuyen a la organización de lo social como parte intrínseca de la música misma. “Attali takes music to be not just a reflection but what he calls a *herald* of modes of social organization, and this is because music provides society with the most efficient manner of generating structure out of differences.”⁸⁹ Así, al igual que la sociedad se fundamenta sobre la estructuración de las diferencias —diferencias de géneros, de religiones, de personas, de clases sociales, de *ritmos*—, la música estructura las diferencias entre los sonidos, transformándolos en música. Y como lo hace con suma facilidad, Attali da un paso más allá de Canetti y considera a la música como profética, de manera que lo que ella estructura será la forma en la que la sociedad misma se conformará en el futuro. “Thus as Attali puts it, the orchestral music of Mozart and Bach —including ‘the manner in which [it] contributes to the organization of the social field,’ that is, with the mediation of a transcendent leader and the subordination of players’ activity to his command— embodies the bourgeois dream of a harmonious yet hierarchically-structured social totality ‘better than and prior to the whole nineteenth-

⁸⁷ CANETTI, Elias, *Crowds and Power*, Trans. C. Stewart, London, Phoenix Press, 1962, p. 395-396

⁸⁸ *Ibid*, p. 396

⁸⁹ HOLLAND, Eugene, *Op. Cit.*, p. 28

century political theory.”⁹⁰ De sus cuatro estadios, por los que atraviesan las relaciones músico-sociales a través de la historia —siendo el primero la sociedad pre-moderna en donde la música acompaña el ritual sacrificial y su función es la de hacer a la gente olvidar la violencia y mantener el orden social; y el segundo estadio (*era de la representación*) es la sociedad moderna temprana, en donde la función social es hacer a la gente creer en la armonía social bajo la tutela de un líder (espíritu de la música compuesta romántica)—⁹¹, son los últimos dos los que más nos interesan por tener profunda semejanza, tanto con las ideas que ya hemos expuesto de Adorno sobre la música popular dentro de la sociedad industrial, como con las reflexiones que nos ayudarán a observar el tipo de relaciones sociales que parecerían reflejarse en el jazz.

En el tercer estadio, llamado *era de la repetición*, la música actúa como silenciador y embrutecedor. En él se busca que la gente esté escuchando todo el tiempo música que distraiga su atención y despierte sus deseos de consumo. Aquí escuchamos los ecos de la crítica de Adorno a la industria cultural, que ha convertido la música en mercancía, además de desplegar todo un sistema de “estrellas” dentro de un proceso de alienación tanto de las masas como de los ejecutantes e incluso de los compositores a un mercado que lo gobierna todo y todo lo mercantiliza. Pero a diferencia de Adorno, Attali no coloca al jazz en este estadio. “Attali, too, recognizes the significance of jazz; indeed, he invokes the free jazz movement of the late 50s and 60s and highlights the efforts of several jazz organisations of the time to develop further what he calls the *stage of composition*.”⁹² La *era de la composición* es, pues, el cuarto y último estadio, y su carácter es más de prognosis que de hecho. En él se da una reapropiación de la música por parte de las masas, trastocando así la relación productor-consumidor. En vez de reproducir la música de una partitura compuesta por alguien más o escuchar silenciosamente lo que la industria misma manufactura para su consumo, en este estadio serán las masas mismas las que produzcan y se deleitan con su propia música. Esto pondrá fin a la alienación social de la música. “Attali names a practice of music-making which upsets the distinctions between composer, performer and audience inscribed in both the regimes of the composer-conductor-orchestra axis and the techniques of the music industry ‘composition’.”⁹³

⁹⁰ Ibid, p. 28

⁹¹ Cfr. Ibid, p. 28

⁹² Ibid, p. 29

⁹³ GILBERT, Jeremy, *Op. Cit.*, p. 126

Ahora bien, aunque es evidente que el jazz por sí solo no ha modificado la estructuración de las relaciones sociales —el mismo Attali terminó criticándolo y rechazándolo por no haberlo logrado—, lo cierto es que posee las mismas características que el economista francés consideró para la música del estadio de la composición, en oposición a la música de los estadios segundo y tercero —especialmente en oposición a la rígida jerarquización que se observa en la música orquestal sinfónica. En el jazz, como hemos visto, no existe una tal jerarquización. De ninguna manera se coloca a la composición en un nivel superior a la ejecución, ni viceversa. El jazzman debe reunir en sí mismo la tríada improvisador-compositor-intérprete si lo que quiere hacer es jazz y si quiere hacerlo en compañía de otros jazzistas. “Clearly, ‘improvisation’ —real-time composition-in-performance— is a practice which simply upsets that distinction altogether. Improvised music does not have ‘composers’ and ‘performers’: it is composed and de-composed as it is performed, even when it takes place within pre-arranged parameters.”⁹⁴ Por tanto, en el jazz —a diferencia de la orquesta sinfónica— no existe un líder ni una instancia trascendente —ni siquiera cuando se trata de una *Big Band* o del *disco* de algún jazzista en particular ya que, como hemos visto, los músicos que en él o ella participan utilizan todo su potencial creador sobre los arreglos o pre-arreglos que se han escrito o acordado, como sucedió efectivamente durante la grabación de *Kind of Blue* de Miles Davis, quien tan sólo garabateó algunas líneas de arreglo para que se improvisara sobre ellas— que dirija ni regule de manera absoluta el acontecimiento musical. Éste surge de manera inmanente por la participación de cada uno de los integrantes, formando una especie de “bloque”, de “agenciamiento”, en el que cada cual, como elemento heterogéneo, crea una línea de fuerza, una intensidad, que se mezcla con las demás formando un tejido abierto que no se regula únicamente desde uno de sus puntos constitutivos. Podemos caracterizar al fenómeno del jazz —sea en vivo sea en estudio— como un “encuentro” entre multiplicidades. Ya hemos visto cómo el sonido se libera —gracias a la influencia negra— de su atadura al ideal de la música europea y deja de constituir una unidad homogénea —todos los violines deben sonar iguales para lograr la “unidad” de la pieza que sólo se logra a través de la “unidad” de la orquesta bajo la tutela del director— para devenir una multiplicidad de heterogéneos —cada músico con *su* instrumento y *su* sonido, cada uno como una singularidad irreductible pero no indispensable, cada uno con su voluntad.

⁹⁴ Ibid, p. 120

El encuentro prepara este tipo de colisión entre series distintas que se conectan: y esta conexión no es final, pero tampoco es producida por una trascendencia exterior que la determine. Es asunto de encuentro, de <<sorteo>>, <<mixto de aleatorio y dependiente>>, no supeditado a necesidad exterior alguna, pero que provoca empíricamente una necesidad extrínseca y capta a las dos entidades en un devenir mixto nacido en la coerción, y que el acontecimiento de la captura determina en forma empírica.⁹⁵

4.4 Árbol y rizoma: el baile desjerarquizado

La ejecución de jazz se presenta como un fenómeno contingente. No hay ninguna necesidad de que los que estén tocando deban estar tocando, ni de que lo que estén tocando sea lo que deba tocarse. Muy bien podrían cambiar a algún músico, aunque cambiaría también lo que se toca; cosa que no ocurre con la orquesta sinfónica, en la que la necesidad procede de la composición que se va a ejecutar y aunque es posible cambiar a alguno de los ejecutantes, eso no cambiaría en nada lo que se va a tocar. “The orchestral concert, then, is [...] an arborescent assemblage (arguably a mixed despotic-passional regime of signs, with the conductor its point of subjectification [...]). Hierarchical, linear, static: its function is to regulate the energy of all its parts, to channel their collective desiring-production into the simply linearity of the harmonically stratified, monophonic melodic line of the symphony.”⁹⁶ En la orquesta cada músico interpreta tan solo una parte de la composición —parte que ya fue previamente escrita— que se presenta en términos del signo que regula —significa—, junto con la figura del director como “sujeto”, no sólo la intención del compositor, sino las conexiones y relaciones entre toda la orquesta en un sistema arborescente estático, jerarquizado, estratificado, donde ya todo está significado previamente —incluso lo que la audiencia misma debe o no debe hacer. El mensaje y el código ya están definidos desde un principio —de la misma forma en la que la partitura ya está compuesta. En el jazz, tanto el mensaje como el código están por inventarse. No hay partitura previa que signifique, que codifique. “Collective improvisation always involves a non-signifying communication of energies, a complex dissemination of forces between the performers

⁹⁵ SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze, del animal al arte*, Trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2006, 85-86

⁹⁶ GILBERT, Jeremy, *Op. Cit.*, p. 128

in an ensemble.”⁹⁷ En el momento del acontecimiento del jazz, cada músico “inventa” su propio mensaje y su propio código, pero no lo hace solo, sino en relación con lo que están haciendo los demás —incluso con lo que la audiencia esté haciendo, en el caso de que se esté ejecutando en vivo. Es aquí donde se da la captura: cada músico observa lo que el otro está haciendo, “captura” el código que el otro está creando en el momento de la improvisación y crea su propio código a partir de él, de forma que nunca hay códigos fijos, sino intensidades y fuerzas que se conectan a través de lo que se denominaría una “síntesis disyuntiva”. “La transformación que afecta a cada uno de los términos es, por lo tanto, solidaria pero permanece disyunta, contigüidad esencial de la cual da cuenta la expresión <<dobles devenires>>. La síntesis permanece disyunta y los devenires contiguos subsisten sin fusión ni totalización, ni unificación de heterogéneos.”⁹⁸ Hay un bloque en el que las intensidades y las fuerzas se encuentran contiguas pero no hay unidad como tal, los términos permanecen heterogéneos y, sin embargo, se afectan mutuamente. Lo que hay es tensión, conexión de multiplicidades, devenir múltiple, rizoma.

Sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. [...] Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza.⁹⁹

A diferencia del árbol, el rizoma tiene una estructura acentrada, itinerante, no jerarquizada y con entradas múltiples. “El árbol figura un modelo antropocentrado, centralizador, totalizante, mientras que el rizoma o la madriguera proponen figuras de multiplicidades que marchan <<en manada>>, en grupos, en bandas.”¹⁰⁰ El conjunto de jazz aparece, así, con una estructura rizomática. Aunque no de forma consciente, uno de los intentos que lo caracterizan es el de disipar el ideal del romanticismo de que el arte debe ser un producto original de un genio singular. Por su constitución, el jazz socava profundamente la noción de autoría —incluso de autoría colectiva. De aquí que sea una música contingente, una música “viva” —en el sentido de que lo importante es su

⁹⁷ Ibid. p. 125

⁹⁸ SAUVAGNARGUES, Anne, *Op. Cit.* p. 87

⁹⁹ DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix, *Rizoma, Introducción*, Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 2008, p.19

¹⁰⁰ SAUVAGNARGUES, Anne, *Op. Cit.*, p. 90

ejecución singular en un determinado espacio y tiempo—, por eso no puede representarse en una partitura sino reproducirse a través de las técnicas modernas de grabación.

Liberado del ideal del sonido, de la intencionalidad de un autor y del control de un director, el grupo de jazz aparece como un bloque de líneas de fuerzas e intensidades, como un agenciamiento, es decir como una multiplicidad sustantiva “no reducida a la unidad, sino que <<prolifera>> por crecimiento de sus dimensiones; que no es ni indivisible ni divisible, sino *dividual* y plural.”¹⁰¹ Cuando se reúne una banda de jazz para tocar se produce un agenciamiento específico y único —aleatorio y dependiente— configurado por cada uno de los músicos que participa. A diferencia de la orquesta —donde la cantidad de músicos y su especialización es necesaria para la obra que se piensa interpretar—, en la banda de jazz se da un fenómeno de contingencia y necesidad. Contingencia dado que ninguno de los músicos que toca es indispensable, bien puede ser cambiado alguno, y necesidad porque lo que suceda con esos músicos en específico sucede de una forma tal y no de otra. Si se modifica esta condición el agenciamiento cambia y el acontecimiento musical será distinto —cada músico, como elemento heterogéneo que forma parte de una multiplicidad que no llega a la unidad, tiene su sonido *propio* y su participación en la inmanencia de la ejecución será única, no puede dividirse sin cambiar forzosamente.

The improvising collective is a perfect example of a *Dividual*, a collectivity which cannot be reduced to the individuality of its members or to some leviathan meta-subject which encompasses them all in a perfect unity. It's here, in the realized experience of a sociality which is truly rhizomatic in its transversality and undecidable complexity, that the power of such improvised music lies. In the impure spontaneity of real-time composition/performance there is necessarily a moment of becoming-music at which the boundaries between performer and performed, between audience and compositions, between musician and instrument, between musicians and each other are all blurred.¹⁰²

Si hay una música que lleve en su inmanencia el sello de lo colectivo, ésta es el jazz. No sólo porque subvierte y trastoca la división entre composición y ejecución, sino porque hace lo mismo con toda jerarquía —incluso con la que surge entre el productor y el consumidor, es decir, entre los ejecutantes y la audiencia. Ya Adorno lo criticaba por

¹⁰¹ Ibid, p. 93

¹⁰² GILBERT, Jeremy, *Op. Cit.*, p. 124-25

no tener una ley formal y estar dominado por su *función*, por su *para qué*, siendo éste el baile —la diversión, el entretenimiento. Es cierto que el baile se da dentro de esta música —“distinctive of jazz clubs are the high levels of interaction between musicians and audience through call-and-response patterns and of audience participating through dancing”¹⁰³—, sin embargo existe una gran diferencia entre la concepción de baile — como diversión y su función social— que tiene Adorno y en gran medida el mundo occidental, y la que surge dentro del acontecimiento del jazz —cuya influencia proviene también de la cultura negra. Ya desde tiempos inmemoriales en África se ha bailado “abiertamente” y de manera “individual”, y el único acompañante que se necesita es la música misma —a ella responden todos los danzantes con sus movimientos. Esto mismo es lo que hereda el jazz. “En cambio, en el mundo blanco el baile se había atrofiado cada vez más —como pretexto de contacto social y físico—, para lo cual la música sólo proporcionaba un telón de fondo al que se prestaba poca atención. Bailar, como todo en el mundo blanco racionalizado, debía tener un “fin”, precisamente conocerse y tener la oportunidad del contacto físico. En el mundo negro la danza tiene como único fin bailar.”¹⁰⁴ El cuerpo se convierte en instrumento y participa en el agenciamiento musical del jazz como uno de los elementos heterogéneos que constituyen el rizoma. No es mero entretenimiento y la música no es mero telón de fondo, de la misma forma en la que no se baila en parejas —aunque se puede hacer, por ejemplo durante la época del swing, que fue la época más comercial que ha tenido el jazz—, sino solo; se participa como singularidad que forma parte del individual que se mantiene como multiplicidad. La experiencia del jazz es desjerarquizante, no importa que sea ejecutando o bailando, todos participan en ella. El árbol de la orquesta ha caído y con él las barreras que separaban al público de los músicos. Incluso el viejo esquema del llamado-respuesta ya no supone la subordinación de todo un coro a la primera voz, sino que es el jazzista en su singularidad el que termina conversando consigo mismo — esto no implica que se “cierre” a los demás, sino que se muestra con más claridad su carácter de heterogéneo, de intensidad que será constitutivo del agenciamiento musical. “Todo lo que se produce en el ir y venir entre el llamado y la respuesta en una comunidad que canta spirituals, o todavía antes durante un culto del África occidental, lo abarca concentradamente la improvisación de un solista.”¹⁰⁵

¹⁰³ HOLLAND, Eugene, *Op. Cit.*, p. 34-35

¹⁰⁴ BERENDT, Joachim E., *Op. Cit.*, p. 300

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 328

5) El ritmo como esencia del jazz y su caracterización en la cultura popular

5.1 El ritmo y su doble articulación, el *beat* y el *off-beat*

Ya vimos que Estados Unidos se conforma por toda una diversidad de ritmos que se explicitan y se sincronizan con el ritmo fundamental del estado capitalista moderno y de la historia universal —exceptuando el ritmo propio de aquellos desposeídos (desdibujados, decolorados) cuya condición era la de ser negros y no formar parte de nada, ni de un ejército ni de una comunidad con identidad propia; ritmo *arrítmico* que marca un compás distinto fuera de quicio, fuera de pulso, fuera de *beat*.

Así pues, el ritmo —que en el caso del jazz no será otro elemento heredado de la cultura negra, sino *el* elemento que lo va a caracterizar y le dará su especificidad— no sólo ordena el tiempo sino también la forma en la que diversos elementos materiales suceden y ocurren en él —los reúne, los agrupa. De esta forma, aunque la caracterización del estado como ritmo sea una metáfora —con los diversos ritmos que lo conforman latiendo junto con él—, el agenciamiento musical del jazz no lo es y, como ya vimos, se constituye por una multiplicidad de heterogéneos que son “juntados”, “reunidos”, como cualquier tipo de música, gracias al ritmo. Y como en cualquier tipo de música los elementos que agrupa incluyen el tono, el volumen y el timbre, entre otros. Además, el ritmo no sólo los agrupa y los ordena en el tiempo, sino que *surge* él mismo —de manera concreta— de las diferencias y las interacciones entre los materiales. “Tensions, contrasts, and interplay between elements provide differential inflections that can articulate temporal intervals.”¹⁰⁶ En esta doble articulación el ritmo ordena aquello de lo que él mismo surge. Y mientras que cualquier material puede producir cualquier tipo de ritmo, los intervalos temporales se agrupan al distribuirse en momentos acentuados y no acentuados. “In this way, there are two sides to every rhythm: on one side, a complex connection of formed matters, on the other, the expression of a distribution of accents marking off an abstract organization of temporal intervals.”¹⁰⁷ De esta manera, los materiales forman un solo “cuerpo” que se articula junto con la agrupación de los intervalos temporales.

¹⁰⁶ TURETSKY, Phil, “Rhythm: Assemblage and Event” on *Deleuze and Music*, Eds. Ian Buchanan and Marcel Swiboda, Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd., 2004, p. 143

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 143

Podemos entender lo anterior como la manera en que fácticamente ocurre el acontecimiento rítmico —en una doble articulación—, es decir, cuando en una orquesta o grupo se toca una pieza, en ella hay un ritmo que es creado por la sección rítmica y otro, de cierta forma *virtual*, que subsiste aún cuando no haya —o no esté tocando en ese momento— tal sección —y que es representado en la música tradicional europea por el compás y por la fórmula del compás. En la tradición musical occidental se puede hacer abstracción del ritmo para plasmarlo en una partitura, no así —como veremos más adelante y como ya vimos con la improvisación— en el jazz.

Todo conjunto de jazz cuenta con una sección melódica y una sección rítmica. A menos que estén en un momento de improvisación, los instrumentos de la sección rítmica permanecen en segundo plano; y aunque la sección rítmica “sostiene” a la melódica no deja de haber una tensión entre ambas —tensión que proviene ya del viejo principio del llamado-respuesta y que, junto con la relajación viene siendo la “forma natural” del jazz mismo. La tensión puede ser tan intensa que surja entre instrumentos por separado e incluso llegar al punto de que se mezclen las funciones de las dos secciones. “No es insólito en el jazz moderno que los ‘instrumentos de melodía’ adopten funciones rítmicas, mientras que los ‘instrumentos de ritmos’ desempeñen la parte melódica.”¹⁰⁸ De esta forma se da toda una multiplicidad rítmica cuyas posibilidades son equiparables a las de la armonía y la melodía.

Sin embargo, como señaló alguna vez el crítico de música europeo Stuckenschmidt, parece haber una atrofia rítmica en las expresiones artísticas de las razas de piel blanca, en las que —por su parte— han alcanzado gran madurez en lo melódico, lo armónico y lo formal. Es en este sentido en donde la música europea aparece como inferior no sólo al jazz, sino a las distintas tradiciones musicales que se han dedicado a cultivar una verdadera ciencia del ritmo —como la música de la India o de Bali. Esto es algo que no pudo ver Adorno y simplemente catalogó al jazz como una música “meramente sincopada” —volveremos sobre esto más adelante— sin darle importancia a su estructura ni a su desarrollo rítmicos.

Por parte de su legado europeo, el jazz se apoya en un factor de orden a través del cual se van a orientar la pluralidad de los ritmos que van a acontecer simultáneamente: el *beat*, es decir, “un ritmo fundamental único marcado uniformemente durante toda la pieza: es el pulso de una obra de jazz.”¹⁰⁹ Generalmente es llevado por la batería y en

¹⁰⁸ BERENDT, Joachim E., *Op. Cit.*, p. 329

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 331

ocasiones por el bajo —aunque, como ya se mencionó, puede ser marcado por los instrumentos de la sección melódica, pero esto ocurre en raras ocasiones. Ahora bien, por parte del legado africano el jazz hereda una concepción y una multiplicidad de ritmos que no tienen precedentes en el mundo europeo —que para el ala conservadora y rígida, defensora de la música propia de la alta cultura (clásica, culta, compuesta, etc.), no es más que síncopa burda que no produce otra cosa que un tamborileo primitivo—; ritmos sincopados, insinuados, sugeridos, *off-beat* que producen tensiones entre ellos y entre el *beat* principal, se superponen y contraponen creando con su resonancia un elemento que definirá enteramente la especificidad del jazz pero que es tan oscuro que no ha logrado ser definido: el *swing* —que, como elemento, se encuentra en todos los estilos y fases del jazz y no debe ser confundido con el estilo de los años treinta que tuvo mayor éxito comercial. “No hace falta subrayar que el *swing* se relaciona con el sentido africano del ritmo, aunque, sin embargo [...] en el África no hay *swing*. Éste se produjo ahí donde el sentido rítmico del africano se ‘aplicó’ al compás regular de la música europea y a través de un largo y complejo proceso de fusión.”¹¹⁰ ¿Cuál es, pues, la especificidad de aquello denominado *swing* y que se produjo ahí donde parece haberse dado un encuentro entre la tradición musical europea y la tradición africana, pero que no existe en sus lugares de origen?

It is almost impossible to analyze such an impalpable element as swing. No effort at rationalization seems capable of catching this notion that defies valid explanation and that cannot be put down in paper, this phenomenon that has no existence before it is manifested in a specific work but that frequently constitutes the work's chief merit. We know that “to swing” is an act; but this act is not fully grasped except by the sensitivity of someone who perceives its effect. All the analyst can do is define what the phenomenon is made up of, or even, more modestly, the circumstances under which it comes into being.¹¹¹

5.2 La oscuridad del *swing*

Como su nombre lo indica, el *swing* es una especie de “balanceo”, de ambiente rítmico “flotante” que caracteriza a la música jazz. A través de la historia del jazz y de sus estilos podemos observar cómo la intensidad rítmica se ha ido modificando y el *swing*,

¹¹⁰ Ibid, p. 331

¹¹¹ HODEIR, André, *Op. Cit.*, p. 196

al no ser algo dado y estático, ha estado en constante cambio pero nunca ha dejado de estar presente.¹¹² En el estilo Nueva Orleans los puntos de gravedad rítmicos caen en los tiempos fuertes del compás (1 y 3). En los estilos Dixieland, Chicago y el Nueva Orleans *revival*, los acentos se van desplazando a los tiempos débiles (2,4), de forma que los tiempos fuertes siguen siendo el primero y el tercero, pero se acentúan el dos y el cuatro dándole, así, mas intensidad a la sensación flotante del swing. El Swing — como estilo de jazz de los 30s— introduce cuatro golpes en la unidad de compás —en los estilos anteriores, salvo excepciones como Louis Armstrong, sólo se daban dos golpes por compás (*two beat*) — pero acentuando el segundo y el cuarto. En el bebop se concentra el ritmo al sustituir el *staccato* característico de los demás estilos por el *legato*, creando lo que el baterista Gérard Pochonet denomina un “son continuo”. “El baterista toca múltiples acentos rítmicos que hacen resaltar el ritmo fundamental aún más al no tocarlo, sino solamente ‘rodearlo’.”¹¹³ El cool jazz aparece como un retroceso pues se combinan elementos del Swing con elementos del bebop. Para el free jazz ya no hay fórmulas definidas, y aunque muchos creen que en este estilo desapareció el swing lo cierto es que fue colocado “más adentro” al ser remplazado el *beat* por el *pulso*, basándose en la palpitación cardiaca y produciendo un tamborileo más rápido y nervioso. “Algunos músicos contemporáneos han aprendido a producir *swing* mediante el fraseo (y a incluirlo así en el flujo de la línea melódica) hasta tal grado que el tipo de *swing* que depende de la simple simetría de un *beat* continuo y básico —o sencillamente un *beat* continuo de contrabajo— les parece demasiado obvio y aun “primitivo” y anticuado.”¹¹⁴ Frente al free jazz, el jazz de las décadas siguientes sufre un retroceso pues se vuelven a emplear elementos de estilos anteriores —lo que no implica que haya un principio rítmico predominante— junto con mezclas de otros géneros musicales como el *funk* y el *rock*.

Esta enorme profusión de formas rítmicas, individualmente distintas, se cuenta entre los más fascinantes resultados artísticos que ha producido el jazz; y corresponde a la grandeza de su diversidad de formas rítmicas el hecho de que hasta hoy no exista una manera de notación, una forma de registro gráfico ni un análisis de computadora capaz de captar

¹¹² De aquí en adelante Cfr BERENDT, Joachim E., *Op. Cit.*, p. 332-335

¹¹³ *Ibid.*, p. 333

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 334

satisfactoriamente la sutileza de esos procesos rítmicos, diferenciados unos de otros no sólo en lo estilístico sino en lo específico del grupo y de lo individual.¹¹⁵

Como ya habíamos mencionado pasa algo similar que con la improvisación: el swing no puede ser representado. “Lo que suena tiene *swing* y el *swing* no puede anotarse.”¹¹⁶ Pero, al parecer, tampoco puede decirse con palabras. El baterista estadounidense Jo Jones lo describe de la siguiente forma: “Es algo muy simple, pero contiene cosas que no se pueden describir, cosas que jamás se han descrito, [...] el mejor modo de decir lo que es el swing es que lo toques cuando lo sientas, porque si no, no lo tocas. Es tan sencillo como la diferencia entre un buen apretón de manos y otro insulso.”¹¹⁷ La diferencia entre el jazz y la música europea, diría Jo Jones, está justamente en el swing. En la música europea parece haber una relación “científica”, “metódica”, con lo que se interpreta. Si el músico ha estudiado música puede tocar las partituras. Sin embargo, para el jazz no basta con saber de música porque aquello que es lo verdaderamente jazzístico, el swing, no puede aprenderse. Por su parte, el pianista Wally Rose lo pone de la siguiente manera:

La única forma en que puedo describir el swing está en el tipo de movimiento rítmico desde el cual colocas una nota en tal lugar en el justo momento en que tienes que colocarla. El único modo en que puede mantenerse unida una banda radica en que se encuentre en el golpe, en aquella fracción de segundo en que todos piensan: es el momento del golpe. La mínima desviación causa inhibición y tirantez.¹¹⁸

Así, al parecer, algo que influye en el swing es la precisión o, más bien, gracias al swing se produce una precisión distinta a la que se produciría en una orquesta sinfónica. “Los músicos de Basie sienten que deben tocar tal o cual nota, y como todos ellos lo sienten en el mismo instante gracias al *swing* resulta que todo es preciso, de un modo natural y suelto.”¹¹⁹

Sin embargo nada de esto nos satisface. Ya en la década de los sesenta, el musicólogo y crítico de jazz André Hodier, pretendió hacer un análisis riguroso —casi científico— del swing como fenómeno esencial del jazz. En él se intentaba hacer un

¹¹⁵ Ibid, p. 336

¹¹⁶ Ibid, p. 338

¹¹⁷ Ibid, p. 338

¹¹⁸ Ibid, p. 339

¹¹⁹ Ibid, p. 340

recuento del tipo de notas, tempos y modulaciones que parecían favorecer o desfavorecer su producción, así como los momentos en los que las notas debían ser tocadas o acentuadas, y hasta se hablaba de la influencia de la relajación y el tipo de respiración que el músico debía tener en el momento de la ejecución. El problema es que no logró ir más allá de lo que hasta ahora hemos visto: descripciones parciales y redundantes que dan la idea pero no aclaran el sentido preciso del swing —si es que puede ser aclarado.

5.3 La síncopa *off-beat*: articulación de un ritmo extensivo y un ritmo intensivo en dos planos temporales distintos

Algo que nos puede ayudar a desentrañar el misterio del swing es el tipo de ritmo que se da, en general, en el jazz. Como ya vimos, en él se produce una pluralidad de ritmos que crea tensión entre ellos. Dicha tensión se genera por el desplazamiento de los acentos rítmicos que en la música europea lleva el nombre de “síncopa”. Pero hay una diferencia entre la síncopa como se entiende en la tradición europea y como ocurre efectivamente en el jazz. En la música europea el desplazamiento del acento rítmico tiene un lugar definido con respecto del punto de gravedad dentro del compás: cae justo en medio de dos golpes. En el jazz no sucede esto. El desplazamiento resulta más libre y sutil y el acento puede caer en cualquier lugar entre los dos golpes —“en el punto exacto en que el músico siente que ‘ya debe caer’”¹²⁰— y no necesariamente a la mitad. “Como ese acento se mueve alejándose del *beat* —y sin embargo lo destaca en la negación— se le llama *off-beat* [fuera del pulso que marca la batería].”¹²¹ Ahora bien, a diferencia de la síncopa en la música europea, esta acentuación *off-beat* no puede ser representada en la partitura. Está ahí, se toca, se escucha y se siente, pero no puede ser representada como tal —y si se intenta representar lo que se toque a partir de ella será otra cosa y no tendrá la expresividad ni la vitalidad (el swing) de lo que fue representado en primer lugar. Nos encontramos ante la presencia de dos tipos de ritmos y su mutua articulación.

De un lado tenemos un ritmo extensivo, medible y cuantificable que puede representarse dentro del compás y bien puede ser dividido sin cambiar su naturaleza. Del otro lado, como vimos con la improvisación, tenemos ritmos que resultan de

¹²⁰ Ibid, p. 340

¹²¹ Ibid, p. 340 Las corcheas son más

intensidades —las intensidades y las fuerzas que forman cada uno de los músicos (recuérdese que el acento cae donde se *siente* que va a caer) con cada uno de sus instrumentos y que componen, en tanto multiplicidad de heterogéneos, el agenciamiento musical del jazz— y que no pueden dividirse sin cambiar de naturaleza—, si se quita o reemplaza algún elemento el resultado será otro. “Many rhythmic assemblages [...] will incorporate metre and pulse as well, but this incorporation merely clothes an intensive rhythm in an extensive one; covering non-pulsed intensive rhythmic lines expressing tonic or tensional rhythms with pulsed extensive rhythmic lines and cadence rhythms.”¹²² Hay un *beat*, un ritmo extensivo y medible que *cubre, reviste* ritmos intensivos —*off-beat*— que de alguna forma subsisten dentro del compás sin ser apresados por él —se fugan, lo evaden, lo niegan—, creando tensiones. Esto se produce en una disyunción, “[...] en la fricción de esta simetría de un ritmo fundamental convencional y la asimetría de ritmos laterales en múltiples superposiciones y que ‘niegan’ el ritmo principal.”¹²³ A este respecto, Jan Slawe, musicólogo suizo, escribió lo siguiente en su *Ensayo de una definición de la música de jazz*:

El concepto fundamental de la teoría del jazz es “formación de conflictos”; estas formaciones de conflictos son en su origen de naturaleza rítmica y consisten en la oposición entre las diversas divisiones del tiempo colmado de música ejecutadas simultáneamente [...] La naturaleza general del *swing* es la referencia al ritmo de todo el acontecer musical, [...] el *swing* postula en especial la regularidad de la estructura temporal para poder negarla al mismo tiempo. La esencia peculiar del *swing* consiste en la formación rítmica de conflictos entre el ritmo fundamental y el melódico; constituye el principio técnico-musical del jazz.¹²⁴

Ahora bien, ¿qué es lo que persiste dentro de estos conflictos? ¿Qué se nos muestra en la tensión entre el ritmo fundamental con varios ritmos laterales? Hay que recordar que el ritmo ordena el tiempo y la forma en la que diversos elementos materiales suceden en él. De alguna manera, en el fenómeno del *swing* estamos ante la presencia no sólo de dos formas rítmicas en pugna (la extensiva y la intensiva), sino de dos concepciones distintas del tiempo que se encuentran en un mismo acontecimiento. “El *swing* surgió en el cruce de ambos sentidos del tiempo. Con toda la pluralidad

¹²² TURETSKY, Phil, *Op. cit.*, p. 152

¹²³ BERENDT, Joachim E., *Op. Cit.*, p. 334

¹²⁴ *Ibid*, p. 342

rítmica que hay en la música africana y que con frecuencia alcanza mucho más allá de la pluralidad rítmica del jazz, no existe en ella *swing*, como tampoco en la música europea. Puede aceptarse que su naturaleza se encuentra en la superposición de dos planos temporales distintos.”¹²⁵ Esto no es nuevo dentro de la musicología —ya Stravinski había denominado estos dos planos temporales como tiempo “psicológico” y tiempo “ontológico”, mientras que Rudolf Kassner habla de un tiempo “vivido” y uno “medido”, y Pierre Boulez acuña el concepto de tiempo “pulsado” y “no pulsado” —, lo que resulta novedoso es la manera en la que ambos planos se superponen, se conectan. “El *swing* se refiere a los dos planos temporales a la vez, al tiempo medido, objetivo, por el ritmo fundamental marcado con continuidad métrica, y al tiempo vivido, psicológico, por los ritmos melódicos individuales, incontrolables, que se desarrollan sobre el ritmo fundamental, que lo niegan y lo vuelven a implantar para negarlo otra vez.”¹²⁶ Parecería como si los ritmos intensivos se le opusieran al extensivo, como si se le subvirtieran —¿El eco de la esclavitud negra revelándose contra los terratenientes? ¿Los ritmos de los que fueron arrojados y negados (los fantasmas pululando sin ritmo explícito) queriendo llegar a *ser alguien o algo*, queriendo *ser escuchados*? —, pero sin lograr el triunfo definitivo. Aquí recordamos la impugnación de Adorno sobre la subordinación de todo jazz al metro fundamental aun con la disolución que provoca la síncopa —que en este caso sería el desplazamiento *off-beat*—, creando sólo una ilusión de subversión y de autonomía.

Al igual que los negros traídos de África adoptaron —se *revistieron* con— la armonía y la melodía de la tradición europea, podríamos decir que lo mismo sucedió con el compás, con el ritmo fundamental o, más bien —dadas sus condiciones de existencia en el Nuevo Mundo—, que éste les fue impuesto, viéndose en la necesidad de *habitarlo*, usarlo de base para sus propios fines, aunque no pudieran desprenderse totalmente de él —y lo habitaron como sólo ellos sabían hacerlo, como habían estado habitando las ciudades desde que fueron arrojados a las calles sin pasado ni porvenir, “[...] del modo como [...] ocupaban los trenes (como viajeros de hecho pero no de derecho, sin billete y, por tanto, sin destino previsto ni previsible, sin que su estación de llegada estuviera *escrita* en un título oficial de transporte del que pudieran declararse legalmente propietarios), bajando de —y subiendo a— ellos sin esperar a las paradas y

¹²⁵ Ibid, p. 342

¹²⁶ Ibid, p. 343

con total indiferencia hacia las estaciones.”¹²⁷ Así se iban subiendo y bajando del ritmo fundamental, dejando oír un ritmo desencajado, un ritmo no sincronizado, un ritmo *off-beat* —latidos fuera de tiempo creando una *arritmia* en el pulso fundamental—, viviendo un tiempo fugaz, fugitivo e inmediato.

5.4 El swing como diagonal sobre la que se desarrolla el bloque sonoro

Al igual que el sonido con respecto al ideal europeo, el ritmo se libera —aunque no completamente— de la medida que le impone el compás, el metro fundamental. Ya no asistimos al desarrollo de un ritmo homogéneo, sino a la pluralidad de ritmos que forman el fenómeno de la multiplicidad del jazz. Es en este sentido que el swing se produce en la inmanencia de lo colectivo. Cada uno de los músicos debe —en tanto intensidad, en tanto heterogéneo— *tener* swing. De ninguna manera ocurre que la batería —o la sección rítmica— sea quien lo proporcione. Por esto puede darse la inversión de funciones entre la sección rítmica y melódica —e incluso puede prescindirse completamente de la batería. El crítico de jazz Nat Hentoff escribe: “La capacidad de tener swing debe encontrarse en primer lugar en cada músico por separado. Si depende de un grupo rítmico [...] estará en la situación del pretendiente rechazado que no puede comprender que uno mismo debe ser capaz de dar amor si se lo quiere recibir.”¹²⁸ Ese *algo* que es el swing proviene de aquí, de esta inmanencia, que surge de la liberación de los ritmos intensivos respecto al fundamental —el acento *off-beat* del *beat*. “Ese algo es la liberación de velocidades y lentitudes musicales, es decir lo que llamábamos, siguiendo a Boulez, el descubrimiento de un tiempo no pulsado, en oposición al tiempo pulsado del desarrollo de la forma y la formación del sujeto. Un tiempo flotante, una línea flotante.”¹²⁹ Un tiempo que se encuentra liberado de toda medida y que nos pone en presencia de un material sonoro peculiar en el que ya no se habla de materia y forma en el sentido tradicional de una materia simple que es informada por la forma sonora. A la manera del rizoma, este material sonoro se conforma de líneas de fuerza y de intensidades rítmicas desjerarquizadas —velocidades y lentitudes musicales— que forman un “bloque sonoro que varía sin cesar”. Dicho bloque se constituye por el “acoplamiento [...] entre este material sonoro muy

¹²⁷ PARDO, José Luis, *Op. Cit.*, p. 53

¹²⁸ BERENDT, Joachim E., *Op. Cit.*, p. 341

¹²⁹ DELEUZE, Gilles, *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Buenos Aires, Ed. Cactus, 2005, p. 334

elaborado y unas fuerzas que en sí mismas no son sonoras, pero que llegan a sonar o a hacerse audibles gracias al material que las transforma en apreciables”¹³⁰ —de la manera en la que esos fantasmas que se suben a los trenes sin ser *pasajeros* (mucho menos pasajeros del tren de la historia universal) se hacen *oír* gracias a las fuerzas que generan en el acontecimiento del jazz.

El swing se presenta como una diagonal, autónoma, no preexistente —a diferencia de la vertical armónica y de la horizontal melódica—, a través de la cual se va desarrollando el fenómeno del bloque sonoro como función temporal única en la que resuenan las series, tanto de los ritmos contrapuestos como de la armonía y la melodía. “Bloques de duración siempre cambiantes, con velocidad variable y alteraciones libres, en una diagonal que constituye la única unidad de la obra, la transversal de todas las partes.”¹³¹ Todos los ritmos —aunque heterogéneos— se articulan gracias a esta diagonal, en su contigüidad, por síntesis disyuntiva. Es ilustrativa a este respecto la descripción que hace Miles Davis sobre cómo Charlie Parker “ponía patas arriba al grupo rítmico”:

Estábamos tocando por ejemplo un blues cuando de repente Bird [así le decían a Charlie Parker por la forma en la que “volaba” y se fugaba del ritmo fundamental] comenzaba a improvisar en el compás once, y como la sección rítmica se quedaba donde estaba y Bird seguía tocando por su camino, sonaba como si el ritmo se acentuara en el uno y en el tres en lugar del dos y el cuatro. Siempre que ocurría esto le gritaba Max Roach, el baterista, a Duke Jordan, el pianista, que no siguiera a Bird, sino que siguiera con lo que ellos estaban tocando. Con esto se produjo finalmente lo que Bird deseaba y nos juntamos otra vez todos.¹³²

Los músicos suben al escenario y tocan una pieza cuyas coordenadas principales se encuentran ya marcadas por una cierta armonía, una melodía y un ritmo que serán la base sobre la que se trazará la diagonal —“constituye algo así como un prototipo de <<identidad>>, de tal manera que cada una de las notas allí tocadas tendrá que <<pertenecer>> a esas coordenadas si quiere ser admitida en la fiesta.”¹³³ Se sabe perfectamente —gracias al arreglo— cuál será el principio y el final de la pieza —la

¹³⁰ DELEUZE, Gilles, *Dos regímenes para locos: textos y entrevistas*, Trad. José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2007, p. 151

¹³¹ *Ibid.*, p. 264

¹³² BERENDT, Joachim E., *Op. Cit.*, p. 336 Las corcheas son mías

¹³³ PARDO, José Luis, *Op. Cit.*, p. 54

estación de salida y la de llegada. Ahora bien, cuando empiezan las improvisaciones el “Pájaro” —Bird— despliega sus alas y comienza a *volar* fugándose del ritmo fundamental, desplazando el acento del latido “oficial”, subiéndose al tren sin boleto. Comienza a *arrancar* un tiempo no pulsado de un tiempo pulsado —“el tiempo no pulsado, por definición, sólo puede ser arrancado de un tiempo pulsado”¹³⁴ —; un tiempo que “se encuentra con un movimiento de desterritorialización, [...] al desarrollo de una forma cualquiera [...] le arranca partículas que se definen sólo por sus relaciones de velocidades y lentitudes, sus relaciones de movimiento y de reposo [...] [y] ya no tiene asignación de un sujeto, no hay más formación de sujeto.”¹³⁵ El ritmo fundamental —el *beat*— se presenta así como un tiempo pulsado, territorializado —es decir, que marca un territorio; que mide y que forma sujetos, identidades. Es el pulso del estado moderno que sincroniza todos los ritmos con el suyo, que demarca un territorio para todos aquellos sujetos que forman parte de la identidad nacional, que *son alguien*. Pero el “Pájaro” se fuga, va trazando con sus solos una diagonal que libera al sonido y al ritmo de su sometimiento al ideal y al pulso fundamental, respectivamente —la sección rítmica se pone patas arriba—, creando multiplicidades, intensidades más que identidades —o como diría Deleuze siguiendo a Pierre Boulez, “individuaciones sin identidad”—, velocidades y lentitudes musicales, rítmicas, que resuenan, que hacen *oír* fuerzas de otra forma inaudibles. Sin embargo, la intención no era apresar y enjaular al pájaro para que tocara en un tiempo pulsado, marcando el *beat* fundamental, como tampoco era seguirlo —lo que se busca es la heterogeneidad, la pluralidad, la multiplicidad en oposición a lo homogéneo—, por eso Max Roach le gritaba a Duke Jordan que no lo siguiera, que lo dejara volar. En lugar de oponer un *beat* a otro en una lucha a muerte por la supremacía, lo que se buscaba era dejar oír a las multiplicidades, a los ritmos oficialmente *negados*, “[...] ser capaces de hacer oír un tiempo sin identidad y sin historia —ni antiguo ni moderno—, sin número ni cuenta, pero que sin embargo se las arregla para encajarse en el exiguo intervalo entre dos *beats* de un tiempo histórico que, en verdad, golpeaba con crueldad en las pieles de los tambores patrióticos. Lo que esta música negra o azul (*blue note*) traía no era, pues, identidad nacional, sino la no-identidad.”¹³⁶ La no-identidad, la disparidad de no pertenecer a la nación —ni constituir una propia—, de tener que tomar vías alternas, atajos —ser pasajeros de hecho pero no

¹³⁴ DELEUZE, Gilles, *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*, p. 355

¹³⁵ *Ibid.*, p. 357-358 Los corchetes son míos

¹³⁶ PARDO, José Luis, *Op. Cit.*, p. 57

de derecho (lo mismo incluso con la ciudadanía) —, de ser una completa nulidad que pretende *llegar a ser alguien*, que *simula* marcar un ritmo cuando lo que en verdad está haciendo es *des-marcarlo*, insinuarlo, subvertir un tiempo pulsado mediante un ritmo implícito que a su vez *simula* ser un tiempo y que en realidad es un *simulacro* de tiempo.

5.5 El swing como *sentido del acontecimiento que articula por síntesis disyuntiva*

Dos planos temporales se nos hacen visibles —o mejor dicho, audibles— dentro del acontecimiento del jazz. Sin embargo aunque el acontecimiento es uno, lo que escuchamos es claramente la resonancia de *ambos planos a la vez*. Y es justamente esa resonancia —la diagonal que constituye la unidad de la obra— la que denominamos con el nombre de *swing*. Es el *sentido* de lo que escuchamos, pero *sentido* en la forma deleuziana que caracteriza al acontecimiento —no un *buen* sentido que pretenda tomar partido, tomar una dirección y anular la diferencia entre ambos planos, ni un sentido *común* como facultad o función que remita una diversidad a la forma de lo Mismo, que subsuma tal diversidad informándola en un objeto o una individualidad—: *sentido* como expresión de dos series en síntesis disyuntiva que va en los dos sentidos a la vez, que recorre ambas series *simultáneamente* haciéndolas resonar, mostrándose como la frontera entre las series —no va ni en la dirección del *beat* fundamental del ritmo impuesto, ni en la dirección de los ritmos y pulsos *off-beat* que insisten en él y lo subvierten, sino que va en los dos sentidos a la vez. “El sentido nunca está solamente en uno de los términos de una dualidad [...] ya que es también la frontera, el filo o la articulación de la diferencia entre los dos [...] debe desarrollarse en sí mismo en una serie de paradojas [...] interiores.”¹³⁷ No hay unidad, no hay mezcla entre los elementos del jazz, entre sus ritmos. Lo que hay es disyunción, paradojas —paradoja entre el arreglo y la improvisación, entre la melodía y el ritmo y entre el tiempo pulsado y el no pulsado— y en tanto tales “[...] se caracterizan por ir en dos sentidos a la vez, y por hacer imposible una identificación, poniendo el acento unas veces sobre uno y otras sobre otro de estos efectos.”¹³⁸

El sentido, el swing, es efecto, producto de dos series heterogéneas que se superponen y convergen sin llegar a la unidad y que, por tal, expresan la disyunción

¹³⁷ DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Trad. Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 2005, p. 57

¹³⁸ *Ibid.*, p. 106

misma, la diferencia. Está en las dos series pero no pertenece a ninguna de ellas, es su frontera, por lo que no deja de circular entre ambas haciéndolas divergir. Y aunque articula las series —reflejándolas una en la otra, haciéndolas comunicar y coexistir— no llega nunca a la identidad, sino que falta siempre a su propia semejanza, a su propio lugar. Se muestra como una “instancia paradójica” que tiene dos caras y que, a la manera de un espejo, mantiene un desfase esencial —entre uno y otro lado hay una inversión, una perversión, separada por una superficie cristalina—, un desequilibrio: una de las series se presenta como significante y muestra un exceso, un plus con respecto de la otra, que se presenta, a su vez, como significado. ¿En el jazz no estamos ante la presencia de dos tipos de ritmos, uno extensivo y uno intensivo —una serie representada por el compás y el ritmo fundamental que converge con la serie de los ritmos intensivos *off-beat*? El sentido, el swing, es la diagonal que se traza entre la serie del ritmo extensivo y la de los ritmos intensivos; se desplaza como una superficie cuyos lados —interior y exterior, extensivo e intensivo— permanecen separados, disyuntos, articulados tan sólo por dicha superficie que en realidad falta a su lugar, a su identidad, pues a su vez se encuentra conformada por los lados —desiguales— que ella misma separa.

Así pues, la línea-frontera hace converger las series divergentes pero no suprime de este modo ni corrige su divergencia. Porque las hace converger no en ellas mismas, lo que sería imposible, sino alrededor de un elemento paradójico, punto que recorre la línea o circula a través de las series, centro siempre desplazado que no constituye un círculo de convergencia sino para lo que diverge en tanto que tal (potencia de afirmar la disyunción).¹³⁹

Pero el sentido, en tanto expresión, no se confunde con las series que lo expresan, de forma que mantiene una autonomía con respecto a ellas. El swing surge de la inmanencia de sus causas —ya vimos que el jazz no está supeditado a ningún tipo de trascendencia— pero resulta autónomo a ellas y se funda en la paradoja de ser el producto de lo que él mismo hace converger —es efecto de las series que él mismo articula sin confundirse con ellas—, de ahí la imposibilidad de su representación.

¹³⁹ Ibid, p. 218-219

Pero si el sentido no es nunca objeto de representación posible, no por ello deja de intervenir en la representación como aquello que confiere un valor muy especial en la relación que ésta mantiene con su objeto. Por sí misma, la representación mantiene una relación solamente extrínseca de semejanza o similitud. Pero su carácter interno, gracias al cual es intrínsecamente <<distinta>>, <<adecuada>> o <<comprensiva>>, surge del modo como comprende, como envuelve una expresión aunque no pueda representarla. La expresión que difiere por naturaleza de la representación, no por ello deja de actuar como lo que está envuelto (o no) en la representación.¹⁴⁰

Un ritmo extensivo, representado en el compás, *envuelve* los ritmos intensivos que subsisten e insisten pero que, por su naturaleza, no pueden ser representados. Esto ocurre porque el swing es expresión de la diferencia que se articula inmanentemente al jazz. El swing *es* esa misma diferencia que resuena, que se hace oír, por las fuerzas que actúan dentro de las series —mientras que en la representación se articula la identidad, la mismidad, excluyendo toda diferencia. “La divergencia de las series o la disyunción de los miembros dejan de ser reglas negativas de exclusión según las cuales los acontecimientos son imposibles, incompatibles. La divergencia, la disyunción son, por el contrario, afirmadas como tales.”¹⁴¹

La disyunción aparece como objeto de afirmación. De ninguna manera se suprime la diferencia entre las dos series de ritmos —o de la armonía-melodía y el ritmo, o del arreglo y la improvisación— para lograr una síntesis de identidad o de unidad de opuestos —unidad entre el *beat* y el *off-beat*. Lo que se da es una síntesis disyuntiva en la que las dos series son afirmadas simultáneamente por su misma diferencia —que también es afirmada. “Se trata de una distancia positiva de los diferentes: no ya identificar dos contrarios a lo mismo, sino afirmar su distancia como aquello que los remite uno a otro en tanto <<diferentes>>.”¹⁴² La divergencia, así, se muestra no como una forma de separación, de exclusión, sino como un medio de comunicación. Ambas series impares se comunican en tanto diferentes —divergentes— y son contraídas en una síntesis disyuntiva que las muestra, en apariencia, como una sola, siendo en realidad una multitud de divergencias —una multiplicidad— coordinadas por un elemento paradójico —en este caso el swing. De ahí que, bajo la

¹⁴⁰ Ibid, p. 179

¹⁴¹ Ibid, p. 207

¹⁴² Ibid, p. 207

aparición de *un* ritmo insertado en *un* tiempo, lo que en realidad escuchamos es una multiplicidad de ritmos que coexisten en dos planos temporales distintos.

5.6 Doble concepción temporal (Cronos-Saturno) y los simulacros

Tenemos por un lado el *ahora*, el presente regido por un *ahora* eterno en el que el pasado y el futuro le resultan *relativos* en tanto partes de un presente más vasto, y donde la sucesión de *ahoras* resulta ser ilusoria —el pasado no es más que un *ahora* antiguo y el futuro uno por venir. Es el tiempo del Dios —“Cronos”, para utilizar la terminología deleuziana— que “mide la actividad del período cósmico en el que todo es simultáneo.”¹⁴³ Cuando no se conoce la melodía de una pieza puede parecer que en algún *ahora* se da una disonancia, una arritmia, pero que un *ahora* más vasto desmiente como tal. Es la simultaneidad de la armonía. Este presente, Cronos, no es ilimitado, sino que es propio de él delimitar, medir, poner orden. Sin embargo, aunque no es ilimitado sí puede ser infinito, en el sentido de que retorna siempre el mismo, es circular, cíclico, “engloba todo presente, vuelve a comenzar y mide un nuevo período cósmico según el precedente, idéntico al precedente.”¹⁴⁴ Es la misma pieza musical que se escucha una y otra vez, siempre la misma, siempre idéntica. Con el *beat* siempre marcado, el tiempo siempre pulsado en un ritmo homogéneo que es el ritmo de lo Mismo: el universo entero marcando un mismo pulso. Es el tiempo de la industria cultural que todo lo mide y lo ordena de acuerdo a su propia imagen, a su propia *idea*, sincronizando todos los relojes de todas las catedrales, de todas las estaciones, de todas las casas, para latir al unísono en un mismo corazón. Es el presente eterno de una obra compuesta que permanece la misma en la partitura, o de una pieza grabada que se da repetitivamente en el disco que la contiene. “El hecho de que Cronos sea un presente cíclico, periódico (el <<gran año>> de las religiones astrales), emparenta este círculo temporal con el movimiento de los cielos (que es circular por ser perfecto, perfectamente regular, retorna sobre sí mismo sin dejar <<excentricidades>>, movimientos aberrantes o irregulares que escapen a la atracción del centro) y también con la música celestial.”¹⁴⁵ Es el tiempo de las *alturas*.

¹⁴³ Ibid, p. 197

¹⁴⁴ Ibid, p. 198

¹⁴⁵ PARDO, José Luis, *Op. Cit.*, p. 358

Sin embargo, donde hay altura hay profundidad, como también un tiempo que rige dicha profundidad. “¿Acaso no hay un disturbio fundamental del presente, es decir, un fondo que derroca y subvierte toda medida, un devenir-loco de las profundidades que se hurta al presente?”¹⁴⁶ Este devenir-loco se presenta como un mal Cronos. “Saturno gruñe en el fondo de Zeus.”¹⁴⁷ El pasado y el futuro se encuentran desencadenados y buscan venganza desde el fondo del abismo, pero esto sólo puede hacerse desde el presente mismo —Saturno es un mal Cronos, pero sigue siendo Cronos— ya que el devenir deviene *ahora* por lo que no puede saltar ni esquivar el presente. “La subversión interna del presente en el tiempo, el tiempo sólo puede expresarla a través del presente, precisamente porque es interna y profunda. La revancha del futuro y del pasado sobre el presente, Cronos debe también expresarla en términos de presente, los únicos términos que comprende y que le afectan.”¹⁴⁸ De esta forma la lucha se vuelve frontal, directa. Un ritmo se opone a otro en el mismo *ahora* y de manera estridente. Cronos *quiere morir*. Los tambores de Saturno lo corroen por dentro, lo arrastran hacia las profundidades donde el pasado y el futuro han abierto grietas que Cronos ya no puede cerrar. “Es el *último ciclo*, el último día del gran año, *el tiempo se ha salido de su curso* y ya nadie podrá volverlo a encajar en él. Se acaba el tiempo, las manecillas del reloj se mueven de forma irregular, fuera del ciclo, fuera de la esfera. Saturno ha vencido a Zeus, el cosmos se hunde en lo pre-cósmico, en las profanidades insondables del devenir-loco, la tierra retorna al Caos.”¹⁴⁹ Las cavernas saturninas se han agrietado dejando libres aquellos fantasmas que fueron condenados —ya desde Platón— a las profundidades y que se denominan con el nombre de *simulacros*.

En esta doble concepción de Cronos nos encontramos ante la escisión misma que

[...] divide en dos el dominio de las imágenes-ídolos: por una parte las *copias-íconos*, por otra los *simulacros fantasmas* [...], se trata de seleccionar a los pretendientes, distinguiendo las buenas y las malas copias o, aún más, las copias siempre bien fundadas y los simulacros sumidos siempre en la desemejanza. Se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros, de rechazar los

¹⁴⁶ DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, p. 198

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 198

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 198

¹⁴⁹ PARDO, José Luis, *Op. Cit.*, p. 359

simulacros, de mantenerlos encadenados al fondo, de impedir que asciendan a la superficie y se <<insinúen>> por todas partes.¹⁵⁰

Ésta es la motivación, según la interpretación de Deleuze, de la teoría de las Ideas: seleccionar, escoger, diferenciar. Mediante la división y el mito se busca fundar y elegir, establecer un modelo con el que se pueda juzgar a los pretendientes, aquellos que recurren al fundamento por el cual su pretensión estará bien o mal fundada. De estar bien fundada resultarán participantes de aquello que el fundamento posee en primer lugar y que se lo da al pretendiente en segundo lugar. Sin embargo, “¿no hay aquí un poseedor en tercero o cuarto lugar, etc., hasta el infinito de una degradación, hasta aquel que no posea ya más que un simulacro, un espejismo, él mismo espejismo y simulacro?”¹⁵¹ El problema es que este último, el simulacro, no es solamente un pretendiente degradado, sino un falso pretendiente que se hace pasar por legítimo poniendo en entredicho las nociones de copia y de modelo —poniéndolo todo *patas arriba*. “Las copias son poseedoras de segunda, pretendientes bien fundados, garantizados por la semejanza; los simulacros están, como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales.”¹⁵² Las copias son copias con respecto a una Idea —sobre la que el mito provee un modelo—, y se fundan en una semejanza interior —en tanto que la relación va de una cosa a una Idea y no de una cosa a otra. Los simulacros, por su parte, se constituyen sobre una disparidad, sobre una diferencia interna que, no obstante, produce un *efecto* de semejanza. Pero esta semejanza resulta ser meramente exterior, aparente con respecto a la de las copias y su pretensión resulta in-fundada; pretende por lo bajo, subvirtiendo, pervirtiendo, queriendo saltarse al “padre” —fundamento— para llegar hasta la “hija” —objeto de pretensión— y hurtarla. “Hay en el simulacro un devenir-loco, un devenir ilimitado [...], un devenir siempre otro, un devenir subversivo de las profundidades, hábil para esquivar lo igual, el límite, lo Mismo y lo Semejante.”¹⁵³ De esta forma los simulacros de las profundidades esquivan —o intentan esquivar— el orden, la medida y la identidad que distingue y da forma a lo caótico. Todo lo ponen de cabeza, lo desjerarquizan en una inversión que busca poner las alturas en las profundidades.

¹⁵⁰ DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, p. 298

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 297

¹⁵² *Ibid.*, p. 298

¹⁵³ *Ibid.*, p. 301

Los simulacros son del orden de Cronos, pues lo que pretenden lo pretenden de manera frontal, en el *ahora* —aunque sea un *ahora* des-mesurado, des-medido—, en un presente que ya no puede contraer los pasados y los futuros relativos, un presente de las profundidades que se disloca, que se sale de su quicio y perturba al buen presente, al buen Cronos. Pero los simulacros son anti-crónicos, se amotinan contra el poder de Zeus, crean revueltas, luchas, guerras que pretenden el desmoronamiento de toda jerarquía. Es la profundidad que se rebela contra las alturas. Sin embargo, ¿cuál es esa altura desde la que se va a dar el buen fundamento de las copias? ¿Qué mito servirá de modelo para que los pretendientes participen de la Idea? ¿Cuál es la instancia productora de lo Mismo a la que Adorno tanto le critica el crear la *ilusión* del cambio y de lo nuevo? “Es como si una instancia omnipresente hubiese examinado el material y establecido el catálogo oficial de los bienes culturales que presenta brevemente las series disponibles. Las ideas se hallan escritas en el cielo de la cultura, en el que fueron ya dispuestas por Platón, una vez convertidas en entidades numéricas, más aún, en números, fijos e invariables.”¹⁵⁴

5.7 Cronos vs. Aión: la articulación rítmica de dos planos temporales

La industria cultural se yergue desde las alturas para discriminar —bajo el fundamento del capitalismo— las copias dignas de las indignas. El arte —que viene siendo una reproducción de lo Mismo— se estructura de manera *crónica*, bajo una estructura jerarquizada que le proporciona una semejanza interna, una *identidad* con respecto al fundamento. “Y siempre busca la selección de los pretendientes, la exclusión de lo excéntrico y de lo divergente, en nombre de una finalidad superior, de una realidad esencial o incluso de un sentido de la historia [¿La historia universal?]”¹⁵⁵ Podemos observar que el análisis de la música *clásica* de secciones precedentes se adapta muy bien a este esquema —una estructura arborescente totalmente jerarquizada bajo el dominio y el sometimiento de una instancia trascendental que se dedica a repetir la Idea (el ideal entregado en partitura por el compositor) siempre de la misma forma, siempre igual. En este tipo de arte todo está reglado, todo está en su lugar —la audiencia guarda silencio hasta que el director, con un movimiento de mano, da la señal para el aplauso—

¹⁵⁴ HORKHEIMER, Max y Theodor, Adorno, *Op. Cit.*, p. 181

¹⁵⁵ DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, p. 302 Los corchetes son míos

, y más, todo es explícito, en un tiempo pulsado, marcando un territorio, un ritmo que es igual para todos.

Sin embargo, hay una profundidad que clama la subversión, un devenir-loco que se enfrenta a la industria cultural de manera frontal, con todo un ejército de simulacros que buscan ser liberados en detrimento de toda jerarquía, de toda organización de clases. El arte autónomo del que habla Adorno se presenta, pues, como un arte de las profundidades que —como ya vimos con anterioridad— “simula” una unidad interna, pretendiendo pasar por mercancía, cuando en realidad se encuentra escindido, proyectándose y oponiéndose como antítesis social de la sociedad —pues muestra en su inmanencia la verdadera condición de las relaciones sociales y la lucha de clases—, constituyéndose sobre una diferencia interna. Así, dentro del modelo tradicional de la armonía —en el que cada acorde se define tan sólo por su relación con el acorde de tónica, es decir, bajo un esquema totalmente jerarquizado, arborescente— el “Acorde de Tristán”, que utiliza Wagner en su famosa ópera, se presenta como un simulacro, como un acorde que al parecer rompe —aunque no totalmente— con las jerarquías de la armonía pues, por sí mismo, puede pertenecer a varias tonalidades a la vez. Su función dentro de la armonía no es ya determinada totalmente por su relación con el acorde principal, empieza a distinguirse por lo que él mismo es, por su diferencia interna y no ya por su diferencia relacional. “In and of itself, it constitutes a plane of internal difference that suddenly, since 1857, has simply stopped (trained) listeners from thinking in terms of musical function and relation.”¹⁵⁶ Esto culminará con la corriente musical que Adorno tanto alabará: el dodecafonismo, fundado por Schoenberg. En él se da una desjerarquización absoluta de la armonía tradicional. Las doce notas se liberan de cualquier relación de dominación o de superioridad con alguna otra. Cada una se diferencia internamente consigo misma y ya no se relaciona con las demás por necesidad. Con esto surge la composición atonal libre en la que las doce notas de la escala cromática se emplean sin estar subordinadas a una escala diatónica que se imponga como trascendente. “In this sense, this is a music of sheer immanence in which each musical moment arises out of another without reference to an external source of formal or stylistic authority.”¹⁵⁷ Las notas musicales pueden aspirar ya a una existencia libre y autónoma. La pieza musical aparece en su exterior como una unidad dotada de

¹⁵⁶ NESBITT, Nick, “Deleuze, Adorno, and the Composition of Musical Multiplicity” on *Deleuze and Music*, Eds. Ian Buchanan and Marcel Swiboda, Edinburgh, Edininburgh University Press Ltd., 2004, p.

59

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 60

semejanza, mientras que internamente se encuentra diferenciada. “La semejanza subsiste, pero es producida como el efecto exterior del simulacro [...], lo mismo y lo semejante sólo tienen ya por esencia el ser *simulados*, es decir, expresar el funcionamiento del simulacro.”¹⁵⁸

El devenir-loco arremete contra Zeus frontalmente, lo subvierte. ¿Acaso no es esta línea la que sigue el mismo John Cage al querer ir más allá que Schoenberg y liberar al sonido de la aberrante distinción entre “música” y “ruido”? ¿No se está subvirtiendo con esto la medida, el límite, la frontera que se traza entre las alturas y las profundidades, entre la alta cultura y la cultura popular, entre la orquesta y la audiencia, entre las élites y las masas? Hay que recordar que fue el mismo Cage quien eliminó el gesto autoritario del director de orquesta para escuchar el silencio en vez de hacerlo; para que se escuchara, de alguna manera, “[...] la voz de los que no tenían ninguna, de los que no eran nadie y carecían de toda localización social, de los que no hacían nada ni estaban en ningún sitio, de quienes sólo hacían <<ruido>>, es decir, *el estridente ruido de las masas* sobre cuyo olvido y sepultura se sostenía la alta cultura de las élites.”¹⁵⁹ Pero hay que aclarar, de nuevo, que esta subversión es frontal, es en el *ahora*, en el presente, en una confrontación directa que intenta detener el pulso de la industria cultural —que mantiene alienadas, sometidas y dominadas a las masas de la misma manera en la que el director de orquesta somete tanto músicos como audiencias— para instaurar uno nuevo, en un nuevo *ahora*, quizás más libre y desjerarquizado pero en última instancia crónico.

Ahora bien, aunque en constante lucha, los simulacros de las profundidades y Cronos se encuentran en un presente, en un *ahora*, “forman las dos mitades de una división.”¹⁶⁰ ¿No es considerado el arte autónomo dentro de los productos de la alta cultura? Aunque su pretensión sea otra, ¿no son las mismas masas excluidas de este tipo de arte ya sea porque exige demasiado de ellas o porque ni siquiera las toma en cuenta? En el eterno presente en el que viven, los simulacros de las profundidades asestan cruentos golpes contra Cronos quien, a su vez, contraataca buscando “imponer un límite a este devenir, ordenarlo a lo mismo, hacerlo semejante; y, en cuanto a la parte que se mantuviera rebelde, rechazarla lo más profundamente posible, encerrarla en una caverna

¹⁵⁸ DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, p. 305

¹⁵⁹ PARDO, José Luis, *Op. Cit.*, p. 379

¹⁶⁰ DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, p. 299

al fondo del océano.”¹⁶¹ ¿Y no son dichas cavernas los polvorientos museos a los que condenó la industria cultural al arte autónomo, arrebatándole su diferencia y exhibiéndolo como lo Mismo, o las salas de conciertos donde las masas no entran y que siguen excluyendo todo tipo de *ruido* —ese bullicio que pulula por las calles y que se refugia en los bares nocturnos donde se tocan melodías y piezas jazzeadas? Las jerarquías no han caído como querían los simulacros de las profundidades y las revueltas siguen haciéndose contra Cronos en un presente, en un *ahora* que parece ser distinto al de las masas que se emborrachan en otro plano temporal y bailan al son de otro ritmo, muy distinto, ritmo *off-beat*, fuera del pulso marcado por la batuta del director y que retumba —puro *ruido*— en aquellos tugurios de la cultura popular que

[...] además de ser despreciada por los conservadores, que deploraban el ambiente de disolución de las jerarquías del Antiguo Régimen [...], debía ser considerada por los activistas del cambio histórico progresista como un obstáculo para la revolución que hacía competencia desleal a la mera *ciencia* (que, en efecto, no consuela, pero se trataba de que los oprimidos no se consolasen, de que nada les hiciese olvidar su desesperación o les ayudase a soportar su opresión, de que no tuvieran nada que perder más que sus cadenas, para que esa fuerza pudiera ser aprovechada y encauzada hacia el objetivo político final).¹⁶²

¿No se dice acaso de las masas y de su cultura que son superficiales? Su condición no da para especular en las alturas donde habitan las Ideas ni para despojarse de todo y arrojarse a las profundidades abismales donde tal vez puedan encontrar la verdad. Ni arriba ni abajo se quedan siempre al ras, habitando la superficie.

Así pues, hay otro tiempo —otro plano temporal— en donde es el *ahora* el que resulta relativo, dividido de un lado hacia el *antes* y del otro hacia el *después*. Este es el tiempo del Aión —siguiendo a Deleuze— en el que sólo el pasado y el futuro subsisten en el tiempo. El presente es subdividido por ellos hasta el infinito en los dos sentidos a la vez. Este devenir se distingue del devenir-loco de las profundidades que —como ya vimos— se le opone a Cronos desde el presente, aunque esquivándolo, queriéndolo subvertir para imponer él mismo su ritmo, ya que el Aión es el instante que esquiva dicho presente dividiéndolo.

¹⁶¹ Ibid, p. 301

¹⁶² PARDO, José Luis, *Op. Cit.*, p. 291

La diferencia esencial no está entre Cronos y Aión simplemente, sino entre Aión de las superficies y el conjunto de Cronos y del devenir-loco de las profundidades [...]. Porque si la profundidad esquiva el presente, es con toda la fuerza de un <<ahora>> que opone *su* presente enloquecido al sensato presente de la medida; y si la superficie esquiva el presente, es con toda la potencia de un <<instante>>, que distingue su momento de todo presente asignable sobre el que lleva una y otra vez la división. *Nada sube a la superficie sin cambiar de naturaleza.*¹⁶³

De esta manera el Aión, al ser su potencia el instante, se presenta como una forma vacía del tiempo —tiempo no pulsado, *off-beat*. Hay que recordar que Platón no le asignaba ningún *lugar* al instante. Es *atopon*, no se encuentra ni en el tiempo ni en el espacio —¿no sucede lo mismo con esos fantasmas que sólo existen como nulidades, como ritmos implícitos que se fugan del *beat* fundamental, pues no tienen un lugar asignable dentro del estado (singularidades que carecen de “patria”)?, pero es justamente ahí donde ocurre el cambio —esa escisión en la que se puede dar el antes y el después. A diferencia de Cronos, Aión es finito —como el instante— pero ilimitado —como el pasado y el futuro que se fugan en ambas direcciones a la vez. Cuando escuchamos una melodía debemos retener en la memoria las notas que van sonando y esperar —anticipar— las que vendrán —¿qué ha ocurrido?, ¿qué va a ocurrir? En Cronos estamos ante la presencia de la *efectuación* de un antes y un después en un cuerpo, en un móvil que marca el movimiento y es cuando experimentamos el tiempo en sus goznes, en su quicio. Pero en Aión los *efectos* se liberan de los cuerpos para volverse pura expresión —“ésta es la operación más general del sentido: es el sentido quien hace existir lo que expresa y, pura insistencia, comienza a existir en lo que lo expresa”¹⁶⁴—, el tiempo está desquiciado, descentrado, “[...] toda la línea del Aión está recorrida por el Instante, que no deja de desplazarse sobre ella y falta siempre a su propio sitio”¹⁶⁵ —pura superficie de dos caras desiguales (pasado y futuro). Los simulacros ascienden de las profundidades a la superficie pero *han cambiado de naturaleza*. Ya no se oponen frontalmente a Cronos porque ni siquiera tienen las armas para hacerlo, más bien se le hurtan, lo dividen, lo rodean constituyendo pequeñas desviaciones del ritmo principal que insisten como excentricidades alejadas del pulso fundamental. No es —como Saturno— otro pulso que compita con el de Cronos, porque lo que se toca en el tiempo

¹⁶³ DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, p. 200 las cursivas son mías

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 201

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 201

no pulsado no puede decirse que esté en el tiempo crónico, es más bien un no-tiempo siempre adelantado o retrasado —antes o después del *beat*—, fuera de pulso, sin pulso. “Es preciso oír el *beat* de Cronos para que Aión pueda sonar *off-beat*, haciendo huir a Cronos por sus cuatro costados, haciendo que el ritmo se bifurque y se perciba la disyunción de dos cantos heterogéneos, incompatibles y que sin embargo, incomprensiblemente (porque no están comprendidos ni subsumidos en un tercero), <<marchan juntos>>, acoplados el uno al otro de manera aberrante, sin que haya caída en las profundidades.”¹⁶⁶ Esto justamente es lo que percibimos en el jazz, dos temporalidades que permanecen separadas —una yendo hacia el equilibrio y la otra hacia el desequilibrio— que no se juntan ni se separan —no vuelan hacia las alturas ni caen en las profundidades—, permaneciendo siempre en la superficie —recorrida por el Aión, por el *swing*, que las divide y las hace resonar mutuamente—, disyuntas.

¹⁶⁶ PARDO, José Luis, *Op. Cit.*, p. 360

Conclusiones

En lo anterior hemos intentado caracterizar la música de jazz de tal forma que pudiéramos llegar a su especificidad —la cual consideramos que se encuentra en el *swing* y su doble articulación rítmico-temporal— para ver qué de cierto tiene la arrolladora crítica de Adorno. Si hemos recurrido al análisis histórico ha sido por la necesidad de desentrañar sus fundamentos, los cuales, por su misma naturaleza, resultan tan engañosos y oscuros que llevaron al filósofo de la Escuela de Frankfurt a considerar prácticamente a toda la música popular bajo el mismo concepto de *jazz*. Así, todo lo que fuera música de entretenimiento, música de baile con estructura de la canción popular de 32 compases o que se asemejara a las composiciones de las películas hollywoodenses era considerado como *jazz* y debía ser condenado como producto de la industria cultural. Sin embargo, ya hemos visto que el jazz no puede ser reducido a esto y que —dado su carácter subversivo y desjerarquizante— se hurta a la industria cultural como producto suyo —producto de lo Mismo, esencialmente idéntico que contribuye no sólo a la reproducción del *statu quo* sino a la alienación y a la mecanización de los individuos en su tiempo libre— y se manifiesta como un tipo de expresión que produce de manera inmanente la diferencia y la multiplicidad. Esto no quiere decir que Adorno haya estado del todo errado —y en este punto radica la oscuridad que envuelve a esta música con respecto a su especificidad—, pues existe una relación muy peculiar entre el jazz y la industria cultural.

Como ya vimos, en tanto reino de lo Mismo, de la Igualdad, la industria cultural busca la homogenización absoluta y la erradicación de la diferencia para monopolizar y mecanizarlo todo de acuerdo con su paradigma o mito fundador —el capitalismo y su lógica mercantil. Así lo ha hecho con los elementos heterogéneos que la conforman al explicitar sus ritmos y unirlos en un solo *beat*. Así lo intentó hacer con el mismo arte autónomo al revestirlo de mercancía y condenarlo a las cavernas de los museos y salas de conciertos para acallar sus gritos y detener sus ataques frontales, subsumiéndolo dentro de los productos de la alta cultura, es decir, arrebatándole su diferencia interna elevándolo de las “profundidades” desde donde gruñía intempestivo hasta las “alturas” en donde adquiere la mismidad de cualquier otro producto cultural del arte burgués.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Que esto se haya o no logrado no es propósito de este trabajo. Pero entendemos que uno de los mecanismos más terribles que operan dentro de la industria cultural es éste: el de poder subsumir en sí misma lo heterogéneo y hasta antagónico para convertirlo en mercancía y presentarlo dentro de su

De igual manera, por la forma en la que el jazz surgió, la industria cultural parece a cada rato querer subsumirlo e incluso utilizarlo como bandera para fines contrarios a los de su misma esencia. Arraigado en lo más bajo del proletariado —recuérdese su surgimiento de los viejos *blues* y *spirituals*— comenzó como una música “sencilla”, “popular” que utilizaba lo más básico de la tradición musical europea en cuanto a melodía y armonía, confundiéndose a veces con mera música de baile y de entretenimiento —como bien apuntaba Adorno. Pero en el fondo expresaba algo distinto, algo múltiple y heterogéneo, algo subversivo. Es evidente que, por su carácter popular, este tipo de música atrajera a las masas. De ahí se sirvió la misma industria cultural para su mercantilización y promoción. “And all that jazz...”, escuchamos en musicales que fundamentan la ideología propia de la industria del entretenimiento mientras oímos las viejas piezas de los grandes jazzistas cuando subimos al ascensor —emblema, recuérdese, de la construcción del estado moderno y de su mito fundador—, esperamos en la línea telefónica o degustamos un café. Este es el peligro que corre el jazz. Sin embargo siempre se hurta a él. Por su misma naturaleza rizomática crea conexiones y líneas de fuga que escapan al intento de la industria del entretenimiento por atraparlo en un esquema arborescente, queriéndolo encasillar en un estilo particular proponiendo a tal o cual músico como *el* genio creador único de tal o cual disco, omitiendo todas las fuerzas y capturas que surgieron en la multiplicidad de la grabación o del concierto —el gran problema del *derecho de autor*, cuando si algo caracteriza al jazz es el uso indistinto de piezas ya esbozadas o anteriormente tocadas (los *high standards*), cuya melodía es el material para nuevas improvisaciones sin tener la exclusividad de un solo autor. La industria cultural quiere encerrarlo en la prisión de lo Mismo que tanto criticó Adorno —recuérdese que para él el jazz no es más que la repetición de lo mismo y que esencialmente no tiene nada nuevo ni siquiera en cuanto al ritmo, cualquier innovación es ilusoria. Y en parte lo hace gracias a todo su aparato ideológico e industrial que tan sólo muestra lo que quiere que sea mostrado: la mismidad, la igualdad del ritmo fundamental, del *beat* monótono que se extiende del tiempo laboral al tiempo libre de los individuos en el estado moderno. Porque hay que recordar que el jazz en tanto música *off-beat* aparece como un *simulacro* —aparenta en

catálogo de bienes del entretenimiento. No en vano hace generalizaciones y trata de unificar en un mismo concepto géneros musicales tan diversos como los que encontramos bajo el título de “música clásica”. Cuando hemos utilizado dicho concepto —a veces llamándola música “clásica” otras veces “cultura” o “sinfónica”— nos referimos a dicha generalización —que proviene de un invento que comenzó con el ideal del Romanticismo, del cual ya hemos hablado— y es sólo a ella a la que le hemos contrapuesto el concepto de jazz.

su exterior una semejanza mientras que internamente se encuentra diferenciado—, como algo que pretende por debajo, y ahí es justamente donde escapa a los fines de la industria cultural. Esto es algo que no pudo ver Adorno, quien sólo vio una burda y mala forma de *síncopa*, una mera *simulación* sincopada.

Es verdad que el jazz no se opone frontalmente al ritmo del estado moderno —a Cronos— como lo haría el arte autónomo, pues ya vimos que sus medios son humildes, y ni siquiera logra disolver el metro fundamental —como esperaría Adorno de un arte verdaderamente subversivo— pues tampoco es su intención, pero por mucho que la industria cultural intente dominarlo y subyugarlo para sus fines, se le escapa de la misma manera en la que los ritmos *off-beat* rodean al *beat* continuo y lo dividen, subvirtiéndolo de algún modo en eso que se llama *swing* y que da cuenta de la multiplicidad inmanente a este tipo de música. Aunque a veces parezca que ha cedido a la dominación de la industria cultural, siempre termina hurtándose de manera rizomática en líneas de fuga que muestran su verdadero carácter subversivo y heterogéneo. Surge de lo popular, es cierto, pero no se queda allí. En sus orígenes podía considerarse una música propia de las masas, pero incluso fue escapando de ellas ganándose su lugar como un arte que no es mero entretenimiento y diversión —aletargamiento de los individuos— como postulaba Adorno, pero que tampoco entra dentro de los productos de la alta cultura.

En el acontecimiento que forma, de un lado apunta hacia la cultura popular y del otro hacia la alta cultura, no siendo del todo ninguna de las dos, pero tampoco siendo una mera conjunción de ambas. De ahí que se le haya caracterizado con la estructura deleuziana del *acontecimiento* en donde las series se articulan en síntesis disyuntiva, siendo dicha articulación lo que denominamos *swing* y llevando en su inmanencia la multiplicidad y la paradoja que conlleva dicha multiplicidad —tensiones entre lo colectivo y lo individual, entre la melodía y la armonía, entre el ritmo y sus dos planos temporales, entre el arreglo y la improvisación, y la tensión entre la serie de elementos “blancos” y la serie de elementos “negros” que pudimos analizar a lo largo del trabajo. Podemos decir, siguiendo a Deleuze, que es un arte de superficie en tanto el *swing*, justamente como el *sentido* del jazz —la resonancia que recorre las series—, se produce precisamente en ella —ni en la altura ni en la profundidad, siempre entre ambas—, pero de igual modo nunca en un lugar fijo —en tanto que el elemento paradójico falta a su propio lugar, siendo producido por las series que lo resuenan pero sin pertenecer propiamente a ninguna de ellas. Por mucho que la industria cultural quiera arrebatarle su

diferencia exponiéndolo como unidad e identidad, el jazz se escapa siempre por los costados evadiendo el centro, recorriendo una superficie sin centro —ora está más cerca del arte popular y de las masas, ora coquetea con la alta cultura y el arte burgués, pero siempre como frontera de dos lados heterogéneos que no llegan a la identidad—, *descentrada*, *ex-céntrica*. Quizá por eso Adorno observaba en los jazzman la figura del excéntrico. Pero éste, es decir el jazz, no busca un centro propio, no quiere rivalizar con el centro establecido sino hurtarse a él. Conoce las reglas del juego dándose el lujo de no atenerse a ellas pero no quiere proponer otro juego ni otras reglas. Más bien evidencia lo que ocurre en dicho juego, su carencia de unidad, su verdadera multiplicidad: su escisión infranqueable entre cultura popular y alta cultura —infranqueable cuando se busca la unidad pero sintetizable de manera disyuntiva, en forma de diferencias. Por eso el rizoma describe tan bien este tipo de expresión artística en la que no hay un centro que rijas las partes ni un pivote del que se desprendan las conexiones, sino que hay una multiplicidad de centros, de entradas y salidas, de líneas de fuerza y de fuga que no se disgregan pero tampoco se unifican.

En la evolución del jazz se van creando conexiones y desarrollos que siempre escapan al centro. Esto se observa muy bien en la síncopa —como vimos en el capítulo del ritmo—, donde la acentuación y los puntos de gravedad rítmicos se van colocando en diversos lugares fuera del *beat* principal —ora más cerca, ora más lejos— pero nunca en el mismo lugar. Cuando la industria del entretenimiento parece haber subsumido un estilo de jazz para su consumo, nuevas conexiones se crean de manera rizomática para escapar de él, conexiones cada vez más complejas y subversivas que no dejan de ser jazz y mucho menos de tener *swing*. Es interesante observar cómo después de un estilo jazzístico tan comercial como lo fue el Swing de los años 30s surgiera otro tan revolucionario y subversivo como el Bebop —tanto que con él surgió la *flatted fifth* que luego se consideró nota blues, una de las pocas verdaderas innovaciones negras en la armonía de la música europea.

No sólo en la superposición de los planos temporales dentro del acontecimiento musical del jazz —Cronos-Aión— podemos ver esta subversión con respecto al centro, sino en la misma evolución interna de la improvisación y de los estilos de jazz. Así, la improvisación pasó de ser mera ornamentación, mera paráfrasis de la melodía con respecto a la armonía, a crear tensiones entre una y otra con las denominadas frases de coro —en este punto Adorno se equivoca al considerar la improvisación como mera aplicación de fórmulas previamente ensayadas. La melodía misma dejó de ser un objeto

ideal que pudiera institucionalizarse e industrializarse para servir meramente como material para nuevas improvisaciones. Mientras el Bebop ahora se escucha en cafés y elevadores, en el free jazz y el jazz contemporáneo se observan armonías y melodías cercanas a la dodecafonía y la composición atonal que difícilmente serían del agrado de las masas. Adorno está en lo cierto al decir que el jazz utiliza armonías ya establecidas sin crear innovaciones y que, cuando utiliza sistemas armónicos como el dodecafónico es simplemente porque las masas ya tienen un nivel de condicionamiento gracias al cual pueden medio entenderlo, pero se equivoca al creer que es un tinglado de lo mismo y que en nada ha cambiado. Puede ser que en cuestiones de armonía no haya verdadera innovación, pero ya vimos cómo en cuanto al ritmo, a la formación del sonido y al fraseo surge algo nuevo jamás imaginado dentro de la música tradicional europea.

El jazz surge en parte y como bien apunta Adorno de la sumisión y la esclavitud del negro traído de África al Nuevo Continente; de igual forma aparece, en parte, como música popular. Sin embargo, consideramos que su expresión, su evolución y su repercusión, tanto en el ámbito artístico como en el político y social, no se reducen a eso. Como mencionábamos en el primer capítulo, existe una ruptura y una discontinuidad entre los productos de la alta cultura y los de la cultura popular —ambas se definen mutuamente por una relación simbólica de conflicto. Así como querer saltar de la una a la otra de manera progresiva —o regresiva— resulta imposible —pues no es complicando lo que de gratuito y fácil tiene la cultura popular que se pasa al ámbito de la alta cultura ni viceversa (el realizar improvisaciones cada vez más complejas y elaboradas no hace del jazz un producto de la alta cultura)—, querer analizar la una utilizando los cánones de la otra resulta ridículo y hasta irrisorio. Creemos que este es uno de los principales errores que cometió Adorno: querer sancionar al jazz desde la tradición musical europea —y desde la visión de izquierda que promovía a través de la teoría crítica, visión que reprueba a todas luces el hecho de que las masas se puedan divertir o entretener, pues es en lo insoportable de su existencia de donde habrían de juntar las fuerzas para llevar a cabo el cambio y la revolución; de ahí que el arte autónomo lo que ocasiona es el disgusto, el choque que lleva a las masas a tomar conciencia de su situación y de su clase (como intentaba el teatro épico brechtiano, por ejemplo, con la aplicación del “distanciamiento”).

La confusión entre estos dos paradigmas sólo puede conducir a la ignorancia de las profundas diferencias que los separan estructuralmente (en cuanto a los modos de

formación del artista y de educación del talento, en cuanto a los métodos de producción de las obras y al mero concepto de lo que es una obra, y en cuanto a los procedimientos de apreciación, interpretación, difusión en influencia) y, por tanto, a graves errores y malos entendidos acerca de la naturaleza respectiva de cada uno de ellos que, con la excusa de <<elevar>> la cultura popular, lo único que consiguen es ridiculizarla (porque los productos de la cultura popular, por mucho que se los intente <<elevar>>, siempre resultarán <<menores>> comparados con los productos de la cultura superior cuando se les aplican unos baremos y criterios forjados exclusivamente en, por y para esta última).¹⁶⁸

De la misma forma que el jazz —incluso en nuestros tiempos— se muestra “inferior” frente a la música compuesta.

Sin embargo, surge un problema al tratar de clasificar al jazz dentro de la música popular. Es evidente que surge de ahí, pero pareciera que su evolución lo ha llevado hacia otro lado. Después del Swing y a partir del Bebop se observa más que en los estilos precedentes un alejamiento del jazz con respecto a “lo popular”, a las masas. De alguna manera comienza a volverse una música complicada y que poco tiene de agradable para el individuo común que no cuenta con los conocimientos musicales ni con la sensibilidad necesaria para su disfrute —tan sólo hay que escuchar algunas piezas de Charlie Parker, de John Coltrane o todo el Free Jazz. Cada nuevo estilo se presenta como una serie de conexiones rizomáticas que se alejan de lo comercial hasta el grado de convertirse en una música si no de élite, sí del tipo *underground* —no por nada fue bandera para movimientos como el de los afamados *beatniks* que se consideraban a sí mismos unos *outsiders* dentro de su propia nación. *Underground*, *subterránea*, que se mueve por debajo, que no logra definirse enteramente dentro de los productos de la cultura popular, pero tampoco dentro de la alta cultura. En verdad pareciera como si no tuviera un *espacio*, un *tiempo* al cual pertenecer —como no lo tenían esos ritmos implícitos y *off-beat* de los desposeídos que son los mismos que producen el jazz.

En la interpretación de los dos planos temporales que se escuchan y resuenan en él, podemos encontrar que no sólo es el instante del Aión el que subdivide el presente de Cronos, su *ahora*, sino que en tal superposición se escucha la mentira del mito de la Historia Universal como aquel tren que va a toda velocidad hacia un mejor futuro, hacia un final. El *swing* pone de manifiesto la resonancia de ambos planos y hace escuchar eso que de otra forma no se escucharía: el mito de la industria cultural en tanto mito y la

¹⁶⁸ PARDO, José Luis, *Op. Cit.*, p. 84

verdadera escisión existente entre la cultura popular y la alta cultura. El progreso, el intento de homogenización del estado moderno capitalista —que por su misma lógica lleva a una globalización— se nos muestra como falso. Lo que hay y siempre ha habido es heterogeneidad, lucha de fuerzas, rizoma, multiplicidad y series conectadas por síntesis disyuntivas. Por eso el jazz es una música que permite tanto la individualidad como la colectividad sin caer en contradicción, sin ser arborescente. Rompe con la división del trabajo y crea multiplicidades sin disgregarse en el caos. Muestra la discontinuidad de la cultura popular y de la alta cultura sin inclinarse por ninguna de las dos, siendo ella misma la discontinuidad, la superficie donde logran conectarse ambos paradigmas sin llegar a una unidad que disuelva las diferencias —no es de a gratis que el jazz incorpore de forma inmanente nuevos ritmos, nuevos estilos musicales y que sea incluyente en lugar de excluyente, pero sin llegar a una completa unidad. Quizá no ha logrado cambiar las estructuras sociales fácticas —como quería Attali y como le criticaba Adorno— pero se nos presenta como un espacio donde la multiplicidad y la heterogeneidad son posibles, donde la desjerarquización y el trabajo colectivo son reales, y donde se nos presenta una nueva forma de percepción; percepción de las tensiones, del *swing*, de los dos planos temporales y de toda una realidad que de otra forma permanecería oculta; percepción de nuevos sonidos y fraseos que no siguen un ideal sino que buscan romper con él; en fin, percepción de aquellas fuerzas no audibles, *off-beat*, de no-tiempo, que esos *simulacros* logran hacer resonar al arrancar un tiempo no pulsado de uno pulsado.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor *Disonancias / Introducción a la sociología*, Trad. Gabriel Menéndez Torrellas, Madrid, Ed. Akal, 2009.
- ADORNO, Theodor, *Prismas, La crítica de la cultura y la sociedad*, Trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ed. Ariel, 1962.
- ADORNO, Theodor, “Sobre el jazz” en *Escritos musicales IV*, Trad. Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Ed. Ariel, 2008.
- ADORNO, Theodor, *Teoría Estética*, Trad. Fernando Riaza, Madrid, Ed. Taurus, 1971.
- BERENDT, Joachim E., *El Jazz: de Nueva Orleans a los años ochenta*, Trad. Jas Reuter, México, D.F., FCE (Colección Popular), 2002.
- CANETTI, Elias, *Crowds and Power*, Trans. C. Stewart, London, Phoenix Press, 1962.
- DELEUZE, Gilles, *Dos regímenes para locos: textos y entrevistas*, Trad. José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2007.
- DELEUZE, Gilles, *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Buenos Aires, Ed. Cactus, 2005.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Trad. Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 2005.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix, *Rizoma, Introducción*, Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 2008.
- GIL CALVO, Enrique, *Los depredadores audiovisuales*, Madrid, Taurus, 1985.
- GILBERT, Jeremy, “Becoming-Music: The Rhizomatic Moment of Improvisation” on *Deleuze and Music*, Eds. Ian Buchanan and Marcel Swiboda, Edinburgh, Edinburg University Press Ltd., 2004
- GRACYK, Theodore A., *Adorno*, “Jazz and the Aesthetics of popular music” on *The Musical Quarterly*, Vol. 74, No. 4 (Winter 1992).
- HODEIR, André, *Jazz: its evolution and essence*, Trans. David Noakes, New York, Grove Press Inc., 1956.
- HOLLAND, Eugene, “Studies in Applied Nomadology: Jazz Improvisation and Post-Capitalist Markets” on *Deleuze and Music*, Eds. Ian Buchanan and Marcel Swiboda, Edinburgh, Edinburg University Press Ltd., 2004.
- HORKHEIMER, Max y Theodor, Adorno, “La Industria Cultural” en *Dialéctica de la Ilustración*, Trad. Juan José Sánchez, Madrid, Ed. Trotta, 1994.

NESBITT, Nick, “Deleuze, Adorno, and the Composition of Musical Multiplicity” on *Deleuze and Music*, Eds. Ian Buchanan and Marcel Swiboda, Edinburgh, Edinborough University Press Ltd., 2004.

PARDO, José Luis, *Esto no es música: Introducción al malestar en la cultura de masas*, Madrid, Galaxia-Gutenberg, 2007.

PARDO, José Luis, “Prólogo”, en Debord, Guy, *La sociedad del Espectáculo*, Valencia, Ed. Pre-Textos, 2009.

PAZ, Juan Carlos, *La música en los Estados Unidos*, México, D. F., FCE (Brevarios), 1952.

SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze, del animal al arte*, Trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2006.

TURETSKY, Phil “Rhythm: Assemblage and Event” on *Deleuze and Music*, Eds. Ian Buchanan and Marcel Swiboda, Edinburgh, Edinborough University Press Ltd., 2004.

VALLS GORINA, Manuel, *Aproximación a la música*, Navarra, Salvat Editores, 1970.

WELLMER, Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad*, trad. José Luis Arántegui, Madrid, Ed. Visor, 1993.

ZOURABICHVILI, Francois, *Deleuze, una filosofía del acontecimiento*, Trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2004.