



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Posgrado en Pedagogía

Facultad de Filosofía y Letras

Las prácticas educativas del jazz como Institución Imaginaria Social

Tesis

que para optar por el grado de  
Maestro en Pedagogía

Presenta:

Angel Daniel Tetetla Ramos

Asesora:

Dra. Ana María Valle Vázquez  
Posgrado en Pedagogía

*Ciudad Universitaria, Cd.Mx., Mayo, 2019*



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 mis padres por haber apoyado mi camino y por haberme educado en la libertad.*

*A Eli por escuchar cada palabra y acompañarme en cada instante: “Te conozco de antes.”*

*A Ana Valle y Marco Jiménez por guiarme en el proceso creativo y la oportunidad de compartir nuevas experiencias.*

*A la Dra. Ana María Salmerón y Dra. Claudia Pontón, así como al Dr. Raúl Anzaldúa. Mi más sincero agradecimiento por la lectura y tan acertadas y sabias recomendaciones.*

*A la música que me da tanta satisfacción.*

## Índice

<i>Introducción</i> .....	p. 4
<i>Capítulo 1. El Imaginario Social de Cornelius Castoriadis</i> .....	p. 12
1.1 La lógica conjuntista identitaria .....	p. 13
1.2 La institución y lo instituyente de las significaciones imaginarias sociales. ....	p. 26
<i>Capítulo 2. Las prácticas educativas del jazz</i> .....	p. 37
2.1 <i>Legein</i> y <i>teukhein</i> como prácticas educativas del jazz .....	p. 38
2.2 Las significaciones imaginarias de la educación escolarizada del jazz ...	p. 49
<i>Capítulo 3. La autonomía y la institución social del jazz</i> .....	p. 57
3.1 La autonomía individual y social .....	p. 58
3.1.1 El Yo consciente .....	p. 59
3.1.2 Democracia y autonomía .....	p. 65
3.2 La <i>paideia</i> y la formación de individuos autónomos .....	p. 74
3.2.1 Heteronomía en la institución social del jazz .....	p. 74
3.2.2 La <i>paideia</i> griega .....	p. 78
<i>Reflexiones finales</i> .....	p. 87
<i>Bibliografía</i> .....	p. 95

## *Introducción*

*Escribir es una vanidad, cuando no es para el amigo. Para el amigo que no se conoce aún, también.*

El Comité Invisible, *A nuestros amigos*

El principal objetivo de esta investigación es analizar la relación que existe entre el imaginario social y las prácticas educativas del jazz, echando mano de disciplinas como la filosofía, la pedagogía y la sociología. La educación es el fundamento de fabricación humana de todas las sociedades, debido a que es la manera que éstas tienen para mantenerse a lo largo del tiempo, incorporando comportamientos, pensamientos y sentimientos en los individuos que las constituyen. Cada sociedad crea instituciones que si bien en un inicio buscan el firme propósito de satisfacer ciertas necesidades humanas, cada institución guarda la posibilidad de autonomizarse y soslayar su carácter funcional. La institución es el centro de gravedad de la sociedad, es el elemento que hace girar en torno suyo el hacer y decir de los individuos, así como de otorgar sentido a sus vidas. De acuerdo con esto, el quehacer musical de la humanidad puede ser visto como una institución social, y con respecto al presente trabajo de investigación, se enfoca la mirada en el estilo musical del siglo XX más influyente para la música occidental contemporánea: el jazz. Así, se parte de la premisa de que el jazz es una institución social debido a que existe un conjunto de conocimientos y prácticas específicos, legitimados por todos los individuos que ocupan algún rol social con respecto a este estilo musical -músicos, profesores, estudiantes, críticos y oyentes. Tales conocimientos y prácticas existen de manera objetiva y son el cúmulo de significaciones imaginarias sociales que le dan sentido a la vida de los individuos. Ahora bien, la transmisión de tales significaciones imaginarias sociales es posible mediante los esquemas del *legein* y *teukhein* que no son más que la capacidad del hombre de decir y hacer respectivamente, siendo ambos esquemas complementarios entre sí para la fabricación del material humano que ha de mantener a la institución social del jazz, en otras palabras, para la educación de las nuevas generaciones de jazzistas.

Con lo anterior, se busca crear senderos alternos a los estudios habituales sobre el jazz y comprender, entre otras cosas, que ni el jazz ni la educación *per se* son vehículos

para un mundo feliz, como la sociedad del espectáculo en la actualidad intenta configurar nuestra percepción en torno a ambos tópicos. Tampoco se afirma lo contrario, es decir, que la educación y el jazz conducen a la humanidad a un estado inferior en su desarrollo, ya que no es cuestión de un simple planteamiento maniqueo. Lo que pretende el presente trabajo de investigación es forzar el pensamiento y apartar por un momento el estado de confort propio de nuestra época. Algunas de las preguntas de investigación que guían el trabajo son: ¿cómo es posible el orden social en el jazz? ¿cómo se transmiten los principios del jazz a las nuevas generaciones? ¿qué significa la autonomía a partir del jazz y en el jazz?

El objeto de estudio del presente trabajo de investigación es la relación que existe entre el imaginario social y las prácticas educativas del jazz, o en otras palabras, el modo en que la educación en el jazz se instituye debido a los mecanismos sociales de operación del decir y hacer (*legein* y *teukhein*), así como el significado otorgado a la educación en el jazz por las significaciones imaginarias de la sociedad.

La metodología utilizada es indudablemente cualitativa, pero no sigue a cabalidad los lineamientos de alguna técnica de recolección de información determinada. A lo largo del proceso de investigación, se ha tenido un acercamiento con personajes de la escena del jazz, así como acceso a bibliografía especializada y bastantes oportunidades de observación, algunas de ellas categorizadas como observación participante. De acuerdo con el propósito de la investigación, no se considera relevante la sistematización y presentación de los detalles técnicos de la recolección de la información, o construcción de la información para el constructivismo, esto con el propósito de enfatizar en la puesta en acción del aparato teórico.

El trabajo se divide en tres capítulos y un apartado de reflexiones finales. El primer capítulo, titulado *El imaginario social de Cornelius Castoriadis*, cuyo objetivo específico es hacer una revisión de la propuesta teórica del autor, se fundamenta principalmente en su monumental obra *La institución imaginaria de la sociedad*. A partir de sus explicaciones sobre conceptos como institución, instituyente, lo histórico-social, *legein* y *teukhein*, significaciones imaginarias sociales, así como la lógica conjuntista identitaria, se busca dar respuesta a la pregunta ¿cómo es posible el orden social en el jazz? Desde hace siglos, el ser humano ha recurrido a una forma de organización del mundo denominada

lógica conjuntista identitaria, la cual pretende una organización racional de la naturaleza y de la vida social. El jazz, bajo tal lógica de organización, es susceptible de ser organizado racionalmente, ya se hable de su desarrollo cronológico o del conjunto de reglas teórico-musicales que lo caracterizan, pero del mismo modo, el jazz elude tal organización racional debido a las significaciones imaginarias que le dan sentido a su existencia. Indudablemente, hoy no se toca ni escucha en la Ciudad de México el mismo tipo de jazz que se hacía en New Orleans, Memphis, Kansas City o San Luis hace poco más de cien años. No se hace debido a las significaciones imaginarias de específicos grupos sociales, que representan el elemento instituyente, que rompen con la organización de la institución.

En el segundo capítulo, *Las prácticas educativas del jazz*, cuyo objetivo específico es analizar la educación en el jazz, se pretende dar respuesta a las preguntas ¿cómo se transmiten los principios del jazz a las nuevas generaciones? ¿qué representa la escolarización del jazz? Se trata el tema de las prácticas educativas del jazz bajo los conceptos de *legein* y *teukhein*, con la intención de dar cuenta de la capacidad del hombre de nombrar las cosas, ya se trate de objetos materiales, hábitos sociales o ideas. Con el decir, se procede a dar existencia a un ente determinado, como el caso de un plan de estudios de una licenciatura en jazz, primera operación que necesariamente encuentra su conclusión, pero a la vez se halla determinada por un *teukhein*, es decir, por la capacidad de fabricación del hombre; fabricación del material humano o educación de aquellos individuos que han de incorporarse y hacer funcionar a la institución social del jazz. En la segunda parte del capítulo, se hace uso del concepto de significaciones imaginarias para explicar el valor o significado que Occidente otorga a la educación musical escolarizada y cómo el jazz adopta tal significación social para formar parte del conjunto de licenciaturas que la universidad moderna ofrece.

*La autonomía y la institución social del jazz* es el título correspondiente al tercer capítulo. El objetivo específico del capítulo es investigar si el quehacer musical del jazz puede ser concebido como una herramienta de autonomía social, a partir de las preguntas ¿qué representa la autonomía en el jazz? ¿cómo se desarrolla la autonomía como institución imaginaria a través de las prácticas educativas del jazz? En primera instancia, se expone el término de autonomía tanto en su dimensión individual como en su dimensión social y se liga, tanto con lo que hace de un jazzista un ser autónomo, así

como con la capacidad de autogobierno que el jazz, en su quehacer social, es capaz de desarrollar y que, al mismo tiempo, es susceptible de ser conducido a otras áreas del quehacer humano, como la política. Para ello, se hace una mención del régimen democrático en la Antigua Grecia y sus similitudes, pero sobre todo sus diferencias con el régimen democrático en la actualidad, y se identifica como la forma de gobierno por excelencia para desarrollar la autonomía de los sujetos y sus sociedades. Como segundo apartado del capítulo, se retoma el concepto de *paideia* como medio de fabricación social conducente hacia la autonomía. Lo anterior se trabaja de manera constante con la educación del jazzista, para desarrollar la capacidad crítica necesaria de un sujeto autónomo.

A continuación, se procede a desarrollar un breve resumen de algunos de los trabajos de investigación que giran en torno al objeto de estudio del presente. Indudablemente, cada investigación por similar que pueda resultar, guarda elementos que la distinguen y en tal calidad de peculiaridad, se extraen los elementos que aportan de manera significativa al presente objeto de estudio.

En la revista *Reflexiones Marginales* se ha publicado un *Dossier* dedicado a Cornelius Castoriadis, en el cual pueden encontrarse artículos como *Universidad: Institución Imaginaria*, de la Dra. Ana María Valle Vázquez; *La recomposición de la racionalidad moderna y el avance de la significancia*, del Dr. Raúl E. Anzaldúa Arce, *La educación. Caos e imaginario*, de la Dra. María Luisa Murga Meller, *La educación como significación imaginaria*, del Dr. Roberto Villamil y *Cornelius Castoriadis*, del Dr. Marco Antonio Jiménez García. Es de destacar que, para el propósito del presente trabajo, uno de los artículos base es el escrito de Marco Jiménez<sup>1</sup>, donde hace un recuento biográfico de Castoriadis, como sus estudios en filosofía, leyes y economía, su paso por la militancia comunista, así como su ruptura con el marxismo dogmático. También menciona la importancia que Castoriadis otorgó a la *psique* y al inconsciente, así como el papel de las significaciones imaginarias para otorgar sentido a la vida de los hombres y sus sociedades. Finalmente deja en claro que para Castoriadis es el hombre mismo quien alberga la posibilidad de definir, tanto sus sistemas de gobierno, como sus propias leyes. Otro de los artículos base es el de Ana Valle<sup>2</sup>, que con ayuda de las nociones

---

1 Marco Jiménez, "Cornelius Castoriadis", en *Reflexiones Marginales*, año 6, núm. 33. Disponible en: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/category/33/33-2016-dossier/>.

2 Ana M. Valle, "Universidad: Institución Imaginaria", en *Reflexiones Marginales*, op. cit.

castoridianas de institución e imaginario social, reflexiona sobre la universidad moderna, la cual, en una de sus tesis finales, sugiere que la universidad se encuentra en un conflicto con ella misma, en el sentido de una lucha entre la tecnociencia y la crítica. Para el presente trabajo, es fundamental un acercamiento a la biografía de Castoriadis en la medida en que permite relacionar el desarrollo de su pensamiento, tanto con las coyunturas sociales de su época, así como su relación con el pensamiento de otros autores, ya que lo anterior incide en lo que se piensa hoy día en nuestro contexto académico. Otra relevancia para esta investigación es la explicación del papel que juegan las fuerzas económicas en la organización de las universidades. Con ello, se pretende acentuar la relación entre la educación musical del jazz y las demandas del mercado.

Eddy L. Borges Rey escribe, para la revista *Icono 14*, un artículo titulado “Imaginario colectivo musical. Convenciones en el proceso de interpretación del sentido de la música”<sup>3</sup> donde plantea los procesos sociales a partir de los cuales se configura la interpretación del discurso musical en una sociedad dada. Afirma que no es exclusivo del compositor el conjunto de significados que su producción musical representará hacia el público, sino que es también el resultado de la interacción entre los distintos elementos de la cultura aquello que incidirá en gran medida en dicha representación. Se plantea el objetivo de encontrar respuestas a interrogantes como la arbitrariedad entre música y su significado, así como el aporte de herramientas analíticas para ello. Para el presente trabajo de investigación resulta pertinente en cuanto a los aportes de la socialización como mecanismo de transmisión de conocimientos, una suerte de proceso pedagógico, necesario para la continuidad y fortalecimiento de las relaciones sociales fundamentadas en la música como eje de articulación.

Por otro lado, Dolores F. Rodríguez escribe, para la revista cubana *Clave*, un artículo titulado “La preparación pedagógica de los formadores del músico profesional”<sup>4</sup> donde plantea la necesidad de reflexionar sobre el tipo de músicos que las instituciones escolares han de formar. Cada una de las escuelas de música especializadas en jazz de la Ciudad de México posee una idea, a veces no consciente, del tipo de músico-ser humano que forman. Por mencionar un ejemplo de dos escuelas de jazz: existe una

---

3 Eddy L. Borges, “Imaginario colectivo musical. Convenciones en el proceso de interpretación del sentido de la música”, en *Icono 14*, núm. 14, pp. 210-231. Disponible en: <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/313>.

4 Dolores F. Rodríguez, “La preparación pedagógica de los formadores del músico profesional”, en *Revista Clave*, año 15, núm. 2, pp. 6-13.

repercusión entre los distintos métodos educativos, tanto el de la Escuela Superior de Música (Instituto Nacional de Bellas Artes), así como el método de LaFaro Jazz Institute.

Carlos Iván García Suárez escribe para la revista *Nómadas* de Colombia un artículo titulado “Investigación cualitativa como jazz. Variaciones perspectivas de una analogía”<sup>5</sup> donde hace una analogía entre la investigación cualitativa y el género musical del jazz en lo tocante a su diversidad inherente. Menciona que así como el jazz deriva en *Bebop*, *Cool jazz*, *Jazz fusion* y *Free jazz*, la metodología cualitativa engloba análisis de contenido, etnografía, estudio de caso, teoría fundamentada, fenomenología, estudios culturales, hermenéutica, interpretativismo, contextualismo, observación participante, análisis del discurso, entrevistas en profundidad, historia oral, grupos focales, etc. El cambio de cualquiera de las unidades del encadenamiento disciplinar, enfoque, método y técnica, lejos de mantener la ortodoxia en la investigación, para algunos autores, trasmuta el conjunto de la investigación y posibilita la apertura de nuevos senderos. Menciona también que al igual que la ruptura armónica, melódica y métrica del *Free jazz* de Ornette Coleman, la investigación cualitativa sugiere una suerte de diálogo entre todos aquellos implicados en la investigación. Considero que la aportación principal del artículo radica en su crítica al rigor metodológico propio de la investigación cualitativa aplicado a las Ciencias Sociales y la interacción propia de los momentos de la investigación al enfoque cualitativo. Su trabajo se apoya en autores como F. Conde, E. G. Guba y Y. S. Lincoln.

William Ricardo Barrera Tacha escribe para la revista *Calle 14* de Colombia un artículo titulado “La sociedad del espectáculo como posibilidad de construcción de sentido estético a partir de Jazz al Parque”<sup>6</sup>. A partir de la estética de la recepción y con referencia a Hans Robert Jauss y su “Pequeña apología de la experiencia estética”, el autor del artículo busca ilustrar, mediante el festival Jazz al Parque realizado en la ciudad de Bogotá, la manera en que la experiencia estética del festival posee un carácter liberador con respecto a la enajenación propia de la Sociedad del Espectáculo planteada por Guy Debord. Es de interés para mi trabajo en lo tocante al carácter significativo de la comunidad participante en el festival Jazz al Parque como en cualquier otro festival realizado en la Ciudad de México. Los músicos participantes en un festival de jazz otorgan

---

5 Carlos I. García, “Investigación cualitativa como jazz. Variaciones perspectivas de una analogía”, en *Nómadas*, núm. 18, pp. 10-18. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105117890002.pdf>.

6 W. Ricardo Barrera, “La sociedad del espectáculo como posibilidad de construcción de sentido estético a partir de Jazz al Parque”, en *Calle 14*, pp. 124-135. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279029204008>

significados precisos al lenguaje musical y jazzístico en particular, hablamos de significados y significantes que han sido interiorizados en una diversidad de prácticas educativas y que hacen eco en el público receptor.

Roberto Villamil escribe para la revista *Reflexiones Marginales* un texto titulado “La educación como significación imaginaria”<sup>7</sup> donde se vale del pensamiento de Cornelius Castoriadis para dar explicaciones al significado de la educación moderna y el carácter instrumental que juega en relación con la demanda del mercado. Para ello, el autor propone una paráfrasis de un texto de Castoriadis titulado *Lo que hace a Grecia* y se cuestiona ¿qué es lo que hace a la educación? Es interesante reconocer que, con respecto al presente trabajo de investigación, la formación de músicos responde a una demanda de producir profesionales que puedan insertarse en la industria musical. Ello porque la configuración del imaginario en torno a lo artístico no se encuentra al margen de la lógica del mercado.

María Fernanda Varela Valdés escribe una tesis titulada *La institución universitaria como imaginario social: la alienación*<sup>8</sup> donde se plantea la necesidad de reflexionar acerca de la construcción de identidad de la universidad, en particular la UNAM, así como de reflexionar sobre su carácter enajenante que no necesariamente se traduce en lo negativo, sino incluso que le es intrínseco. Se apoya principalmente en los planteamientos de Cornelius Castoriadis para abordar lo imaginario, así como en Hegel, Marx y Lucács para explicar el concepto de alienación. Finalmente, con relación al presente trabajo, es de destacar los aportes del decir y hacer dentro de la universidad para arrojar luz sobre las escuelas de música que se toman aquí como parte del referente empírico.

Con lo anterior, se pretende dar cuenta de algunas de las investigaciones que hacen uso del pensamiento de Castoriadis, así como algunas de las que se enfocan en el jazz como referente empírico desde otras disciplinas de las humanidades y ciencias sociales. Como se ha visto con los trabajos antes mencionados, es importante resaltar que investigar sobre el jazz no es sólo una preocupación individual, sino que se inscribe dentro de un marco de trabajos dedicados al tema en Latinoamérica.

---

7 Roberto Villamil, “La educación como significación imaginaria”, en *Reflexiones Marginales*, op. cit.

8 M. Fernanda Varela, *La institución universitaria como imaginario social: la alienación*, Maestría en Pedagogía, UNAM.

## *Capítulo 1. El imaginario social de Cornelius Castoriadis*

*Este mundo dejará de ser monstruoso cuando  
deje de darse por sentado.*

Tiqqun, *¿Qué es la metafísica crítica?*

Cornelius Castoriadis fue un pensador que se destaca por su interés en dar cuenta del cómo se organizan las sociedades, cuáles son sus fundamentos culturales y la ontología que se dan a ellas mismas. Se concentra en el análisis de la sociedad occidental presente fundamentada en la cultura de la Antigua Grecia. Su propuesta gira en torno al concepto de Imaginarios Sociales que es el cómo se representa la sociedad todo aquello que instituye y cómo instituye aquello que se representa. Sus explicaciones se apoyan fuertemente en la sociología, el psicoanálisis, la filosofía, la antropología y la economía, por mencionar algún conjunto de disciplinas.

El capítulo se divide en dos apartados, el primero de ellos pretende explicar aquello que Castoriadis llama lógica conjuntista-identitaria y cómo ésta se fundamenta en los principios del *legein* y *teukhein*. Se describe también el papel que juega el lenguaje como relación signitiva entre un significado y un significante, así como aquello que Castoriadis define como imaginario social. El segundo apartado se enfoca en lo instituido y lo instituyente, y es un análisis de la institución de las significaciones sociales, así como el elemento de la alteridad que le es propio. Se aborda también el tema del inconsciente como creador *ex nihilo* y su paso a la *psique* del individuo. Menciona Castoriadis que el modo de ser del inconsciente es como el del magma donde hay un dinamismo de su no-lógica que, en ocasiones, solidifica y en otras no.

### 1.1 La lógica conjuntista-identitaria

La existencia de la sociedad es una coexistencia de una vasta multiplicidad de elementos y términos. La ontología heredada asume la existencia social como un sistema real, el cual se encuentra conformado por una diversidad de elementos perfecta y claramente definibles, relacionados entre ellos de manera causal, lineal o cíclica y cada subsistema o parte del sistema global conlleva el mismo tipo de relación. Esto obedece a la lógica conjuntista-identitaria, es decir, un conjunto conformado por elementos bien definidos que

han de contener un común denominador que permite su reunión en un todo indivisible. Sin embargo, sólo bastaría preguntarse por los límites de aquello que pretende como elementos definidos, ya sean estos elementos, individuos, cosas, pensamientos, conceptos o prácticas, para notar la imposibilidad de tal definición. Es claro que dichos elementos no han sido ni serán los mismos, ni tampoco son elementos completamente determinados. Del mismo modo sucede con lo social, lo cual, por similitud, como conjunto, es imposible definirlo como una sociedad, como esta sociedad, inmutable en su ser así.

El pensamiento heredado, para ofrecer explicaciones sobre la historia, recurre a los esquemas de la sucesión, los cuales, dice Castoriadis, son la causalidad, finalidad y consecuencia lógica que ontológicamente refieren a cosas, personas o ideas bien definidas, separables del flujo heracliteano y susceptibles de ser categorizadas; en otras palabras, el pensamiento heredado recurre a la lógica conjuntista identitaria para dar explicaciones de la historia social. Por ejemplo, el historiador Joachim Ernst Berendt en su obra *El jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*, menciona que la historia del jazz puede clasificarse por etapas o períodos donde, con un lapso de una década, cada nuevo estilo del jazz surge del anterior: *New Orleans, Dixieland, Chicago, Swing, Bebop/Cool jazz, Hardbop, Free jazz, Jazz fusion*. Tal concepción del desarrollo histórico del jazz implica la cuestión del conjunto, en tanto se recurre a la agrupación de distintos elementos (musicales, filosóficos y sociales, entre otros) para poder nominar un estilo musical particular; cabe mencionar que tales elementos han de ser perfectamente definibles, por ejemplo, los elementos, *swing feel* o *flatted fifth*, y que sustentan una manera de interpretación musical. Basta consultar a un jazzista para conocer la manera en que esos elementos sirven para la interpretación de *Bebop* o *Free jazz* y no para la interpretación de cánticos gregorianos de Hildegard von Bingen. Así mismo, visto como conjunto, el estilo *Bebop* de la década de los cuarenta, entre cuyos mayores exponentes se encuentran Charlie Parker, Thelonius Monk, Max Roach, es constituido por una agrupación de elementos, siendo uno de ellos la pretensión de evadir la función de que el jazz debía continuar siendo músicaailable, como su antecesor inmediato, el *Swing*, por ello se optó por el uso de rítmicas más complejas, cambios de acorde más continuos y *tempos* más acelerados.

La historia así concebida, es decir, de acuerdo al pensamiento heredado, hace énfasis en una dimensión del tiempo, sin tomar del todo en cuenta la dimensión

imaginaria del tiempo; su dimensión creativa. Dice Castoriadis que el tiempo es creación como alteridad de una figura, que no puede concebirse como una dimensión pura o separada con respecto a lo existente. “El tiempo, como dimensión de lo imaginario radical (...) es emergencia de figuras otras, de figuras distintas”<sup>9</sup> Lo que el pensamiento heredado oculta es la creación a partir de lo imaginario. Menciona que tanto Heidegger y los marxistas coinciden en tanto la ausencia de creación y que lo que podría ser novedoso se encontraba ya en una suerte de estado embrionario: “¿dónde estaba oculto el piano durante el Neolítico? Respuesta: lo estaba en los posibles del Ser; esto quiere decir que su esencia estaba 'ya allí’”<sup>10</sup> Para los filósofos de la ontología heredada, por tanto, no hay creación *ex nihilo*; lo imaginario y el tiempo no conllevan alteridad. Es una institución filosófica del tiempo pero en tanto tiempo identitario, una coexistencia sucesiva de un presente en dos dimensiones, en tanto presente como lo mismo y como lo no-mismo. Lo mismo en tanto que el presente es límite de sí mismo, por tanto no es tiempo; lo no-mismo en tanto que es sucesión de presentes. Es necesario el tiempo identitario para que pueda hablarse de determinación identitaria, es decir, de lo definido como un conjunto o elemento de un conjunto. Es la adjudicación de un metro al tiempo con la intención de distinguir segmentos de períodos que tienen congruencia entre sí. Principalmente se apoya en fenómenos naturales del estrato natural y se concreta en ciclos de diversa duración (estaciones del año, días, meses). El tiempo así representado hace alusión a una dimensión del tiempo, denominado tiempo identitario. Por otro lado, existe la dimensión imaginaria del tiempo o tiempo significativo, que se encuentra en estrecha relación con la dimensión identitaria. Es el valor que se le concede a cada uno de los períodos del tiempo identitario y conlleva una significación imaginaria instituida por la sociedad, en lo esencial, de carácter mítico-religioso. El período de otoño, definido por un inicio y un fin, de acuerdo al calendario gregoriano, se apoya principalmente en el estrato natural, sin embargo, en distintas sociedades guarda la significación de la etapa posterior a la cosecha. En la cultura mesoamericana se acompaña del ritual del Día de muertos, aludiendo tanto al recuerdo de los humanos fallecidos como al período de muerte de la naturaleza. Tal dimensión significativa del tiempo carecería de sentido si no se aunara a su dimensión conjuntista identitaria. De acuerdo con lo anterior, es posible mirar que la historia del jazz propuesta por Berendt pondera su dimensión identitaria al clasificarla en períodos musicales, los cuales forman un conjunto, cuyos elementos que lo conforman se

---

9 Cornelius Castoriadis (1989), *La institución imaginaria de la sociedad II*, Tusquets, Barcelona, p. 51.

10 *Ibid.*, p. 61.

encuentran ontológicamente definidos. Ya sea que se mire a la historia del jazz como el conjunto y a los sucesivos estilos musicales como los elementos de conjunto, o bien, que se mire a un estilo como conjunto, cuyos elementos serían aquellas características sociales y musicales que lo diferencia de los otros estilos, se procede de acuerdo a la lógica identitaria del pensamiento heredado. Se procede de acuerdo a elementos ontológicamente definidos.

Ahora bien, el tiempo es institución social debido a que cada cultura concibe de una manera particular su relación con él. Para Castoriadis, la institución soslaya su carácter de alteración y autocreación principalmente por cuestiones de “economía psíquica de los sujetos”; es perfectamente entendible, entonces, que la sociedad oculte su carácter instituyente o de autopoiesis. ¿Cómo se explica el desarrollo del jazz, desde el estilo New Orleans al jazz del siglo XXI? El ocultamiento por parte de la institución no inhibe la alteridad que le es intrínseca, no inhibe su propio ser histórico-social o su temporalidad como fuente de autoalteración. Hablar de lo histórico-social desde Castoriadis implica la necesaria concepción conjunta de ambos términos: lo histórico y lo social, cuyo resultado sería el tiempo en sus dos dimensiones: tiempo identitario y tiempo significativo. El primero como agrupación, medición, determinación y el segundo como adjudicación de valores y significados. Entonces, la respuesta a la pregunta sobre el desarrollo del jazz debe buscarse en su tiempo imaginario o tiempo significativo, sin prescindir del tiempo identitario.

Otro concepto esencial que permite el entendimiento del pensamiento de Castoriadis y cuyo análisis debe hacerse en relación con otros igualmente esenciales para complementar la explicación de lo que se entiende por lógica conjuntista identitaria, es aquello que denomina *legein*. La definición que Castoriadis hace de *legein* es: distinguir-elegir-poner-reunir-contar-decir.<sup>11</sup> La acción del *legein*, representa la posibilidad de organización en agrupaciones, es decir, su dimensión conjuntista. Para su explicación, Castoriadis se basa en la Teoría de Conjuntos atribuida a Georg Cantor (1845-1918). Menciona que la lógica identitaria ha sido utilizada en todas las épocas y en toda actividad y vida social, incluso siendo ya reconocida por Platón y Aristóteles, pero que no ha sido sino hasta el siglo XIX cuando ha alcanzado su carácter formal en las matemáticas con el desarrollo de la Teoría de Conjuntos. A pesar de que el posterior desarrollo de la teoría

---

11 *Ibid.*, p. 99.

llevó a los matemáticos a considerar la definición inicial de Cantor como ingenua<sup>12</sup>, en esencia, en un conjunto se agrupan los diferentes elementos que lo conforman, pero ¿de qué se constituyen los elementos? Castoriadis menciona que tanto esta teoría, así como el resto de las matemáticas, poseen elementos indefinibles y que con su continuo desarrollo, es dada por supuesta la definición inicial de Cantor. Ello forma parte del pensamiento heredado que encuentra su origen en la Grecia Antigua y que hasta el desarrollo de la ciencia moderna, la ontología que le da sustento otorga un carácter determinado al ser.

*Legein* significa la reunión en un todo de elementos, que a su vez, representan unidades separables e identificables entre sí, ya que para formar parte del conjunto, los elementos que constituyen el todo han de poseer cualidades idénticas que los hacen susceptibles de ser agrupados. Esta característica no inhibe las diferencias que puedan contener los elementos del conjunto, sino que las conduce a un segundo plano para así priorizar lo común entre ellos. Mediante la operación del *legein* es como se posibilita el reunir y elegir objetos, pensarlos o decirlos, es decir, que tanto la lógica identitaria y la lógica de conjuntos, o la lógica conjuntista-identitaria (ya que Castoriadis, al inicio del Capítulo V del segundo volumen de su obra *La institución imaginaria de la sociedad*, menciona su posterior asimilación recíproca) implican la institución del *legein*.

Así, la operación del *legein* forma parte de los esquemas que permiten la institución de la sociedad, la cual también forma parte de la lógica conjuntista-identitaria, ya que al hombre le es necesario distinguir y reunir cosas. Si bien Castoriadis menciona que la sociedad no se reduce al esquema de conjuntos, sino que es un “magma de magmas”<sup>13</sup>, su organización sí entraña la lógica conjuntista-identitaria. Para una explicación de los fenómenos sociales, es necesario tener bien presente ambas perspectivas y no reducir las explicaciones a su dimensión conjuntista (o como llamará también Castoriadis, la lógica-ontología heredada) como esencialmente hace el estructuralismo.

Por otro lado, y con la intención de dar un primer acercamiento a lo que aquí se entiende por institución, se toma, como una primera referencia, el concepto de institución

---

12 La definición de Cantor es citada en la obra de Castoriadis de la siguiente manera: “un conjunto es la reunión, en un todo, de objetos definidos y distintos de nuestra intuición o de nuestro pensamiento. A estos objetos se les llama elementos de conjunto”, *Ibid.*, p. 98.

13 *Ibid.*, p. 106.

social desarrollado por la sociología de Peter Berger y Thomas Luckmann<sup>14</sup>, para quienes la institución será una reciprocidad de acciones individuales que, con el transcurrir del tiempo, se conforman como hábito y, por lo general, tienen un fin socialmente relevante. Así, para la institución de la sociedad, ésta se apoyará en lo que se denomina estrato natural y a partir de ahí, se procederá a la transformación del hecho natural a la significación imaginaria social. El estrato natural no es creación de la sociedad en tanto constructo social, sino es el plano orgánico, físico y biológico del mundo, y es la actividad humana la que le otorgará significado, cualquiera que éste sea. Tanto el hombre como el resto de las especies animales perciben el mundo como facticidad donde existen cosas materiales con propiedades estables, las cuales permiten su agrupación con otras cosas similares. Las propiedades estables de una roca posibilitan su agrupación con las propiedades estables de otra roca.

Para poder existir y sobrevivir, el ser vivo, dice Castoriadis, se ve necesitado de la organización de la naturaleza en conjuntos: “se puede decir que el ser vivo existe gracias a la ordenación en conjuntos de partes del mundo (...) el ser vivo emerge postulando conjuntos y postulándose a sí mismo en y por los conjuntos.”<sup>15</sup> Sin embargo, ¿hasta qué punto el hombre percibe una naturaleza, fija y estable, como organizada en conjuntos? ¿no acaso el árbol deja de ser árbol con el transcurrir del tiempo? Es en ese extracto donde el hombre no se limita a su pura condición animal, ya que le es posible acceder a otro plano de organización (reorganización/desorganización) del mundo y otorgarle así la relevancia que le es propicia, en tanto particularidad de aquel que organiza, desorganiza y reorganiza. Este otro plano será pues, el de las significaciones imaginarias derivadas de la institución de la sociedad. Dentro de la institución social del jazz, entendida como la creación y mantenimiento de prácticas, saberes y creencias humanas colectivas en relación a la actividad del estilo musical así denominado<sup>16</sup>, el individuo ha de tener la capacidad de delimitar aquel tipo de música que será considerado como perteneciente al jazz, por muy complejo que esto pueda resultar, ya que se ve en la necesidad de organizar en conjuntos el todo musical. Dicha organización se ve socialmente sancionada y legitimada, así como ocurre en la educación musical del género, donde se soslaya todo aquello que no se considera como fundamento del jazz y puede ser omitido. De acuerdo

---

14 Peter Berger y Thomas Luckmann (2001), *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.

15 Cornelius Castoriadis, *op. cit.*, p. 114.

16 Para profundizar en el tema del jazz en tanto institución social, consultar la tesis de licenciatura: A. Daniel Tetetla (2016), *El proceso de socialización en la institución social del jazz. Aproximaciones sobre la Ciudad de México*, UNAM. Disponible en: <http://132.248.9.195/ptd2016/septiembre/0750354/Index.html>.

con esto, ¿qué es pues un plan de estudios sino una significación imaginaria instituida socialmente?

El estrato natural es, por tanto, un apoyo para la sociedad al apuntalar las bases sobre lo que construirá sus significaciones imaginarias, pero es pertinente mencionar que las últimas, de ninguna manera son un reflejo del estrato natural, ni se encuentran determinadas por él, pero pueden encontrar, así como incitación para su creación, obstáculos e impedimentos. No está demás mencionar que la institución de cada sociedad difiere del resto, ya sea geográfica y/o cronológicamente, lo que le otorga particularidad a cada una y a sus significaciones imaginarias. Existe una infinita serie de significaciones imaginarias, pero cabe la pregunta, ¿existe un único estrato natural o es posible hablar de más de uno? Castoriadis no lo hace explícito, pero puede inferirse que el estrato natural es único y cada ser vivo lo organiza de acuerdo con sus propios intereses. Lo que es evidente es que de entornos geográficos similares surgen distintas significaciones imaginarias, ya que la institución de cada sociedad significa su medio natural a su modo o en otras palabras, significa un mundo para sí. Lo que se pretende con mencionar que del estrato natural la sociedad se apoya para la creación de ciertas significaciones imaginarias, pero que no necesariamente son su reflejo, es posible ilustrarlo con el hecho de la procreación. Es un hecho que para la concepción de un nuevo ser es condicionante la existencia de dos géneros sexuales distintos, el estrato natural, pero para el cuidado y educación del infante un sólo género puede ser suficiente para una sociedad dada, o bien, una colectividad de individuos pertenecientes al mismo género, para otra sociedad, o bien, un sacro matrimonio monógamo y heterosexual para nuestra sociedad.

La lógica conjuntista identitaria es constitutiva de la institución de la sociedad por lo que no puede prescindirse de ella de modo alguno. Desde el momento en que se pretende hacer un análisis o una crítica al discurso de la lógica conjuntista identitaria, se recurre a ella. La pretensión de apartamiento o alejamiento de un otro, procede a la identificación y reunión de las características que han de constituirlo como exactamente ese otro. Esto en relación con el reconocimiento que Castoriadis hace de su propia postura. La crítica a lo que llamará pensamiento heredado apunta al hecho de pretender reducir tanto la comprensión, así como la explicación de lo social a la dimensión de esta lógica y que como se mencionaba, el estructuralismo será su punta de lanza.

Ahora bien, el lenguaje será el vehículo preponderante de la lógica conjuntista por parte de la sociedad. El lenguaje abarca una amplia variedad de imágenes gráficas e imágenes sonoras y cada imagen ha de poseer, de acuerdo con la lógica conjuntista, cierta estabilidad para ser considerada como elemento. En su vertiente sonora, cada fonema representará algo determinado, para constituir palabras que, a su vez, serán el significante o símbolo de aquello que del estrato natural es percibido, es decir, su significado o representación. Es necesario, tanto su carácter de universalidad como su repetición incesante, para que así sea posible un uso general, y para la colectividad en su conjunto, es menester que dicho fonema o palabra signifique lo mismo. En tanto imagen gráfica, el símbolo “+” ha de representar universalmente adición, así como el símbolo “<” ha de representar universalmente “menor que”. Por lo que se observa, con independencia del emisor o del receptor, dentro del mundo de las matemáticas ha de significar lo mismo. Sin embargo, no se puede excluir que otros significados le sean atribuidos, sólo basta cambiar de comunidad receptiva. Así, el signo “<” de las matemáticas, contendrá otra representación para el intérprete de música, para quien será la señal de aumento gradual en la intensidad acústica de su instrumento, denominado *crescendo*. Estamos en presencia de dos dimensiones del lenguaje como código y como lengua:

El lenguaje es en y en virtud de dos dimensiones o componentes indisolubles. El lenguaje es *lengua* en tanto significa, es decir, en tanto se refiere a un magma de significaciones. El lenguaje es *código* en tanto organiza y se organiza identitariamente, es decir, en tanto es sistema de conjuntos (o de relaciones susceptibles de ser ordenadas en conjuntos); más aún, en tanto *legein*.<sup>17</sup>

El léxico, en tanto código, es la dimensión conjuntista de la sociedad. Es la organización en conjuntos de una serie de elementos de los cuales se ha evidenciado una característica común para poder ser agrupados mediante la operación del *legein*. El léxico, en tanto lengua, es la dimensión de la significación imaginaria de la sociedad. La lengua se reserva para sí la cualidad de otorgar distintos significados al vocabulario e introduce la posibilidad de creación y modificación para trascender su plano estático e inmutable. Al otorgar otros significados a las palabras, también es posible actuar de manera alterna al hábito.

---

17 Cornelius Castoriadis, *op. cit.*, p. 123.

El signo posibilita la igualdad entre objetos ya que considera sólo los aspectos en común que todos ellos tienen y que los define del resto o del flujo heracliteano; operación realizada por el imaginario social que, no está demás mencionarlo, es propio de la actividad del hombre. Así, éste organiza clases de objetos o conjuntos a partir del resto e instituye la identidad consigo misma. Por mencionar un ejemplo, para representar cierta duración sonora, la teoría musical utiliza una figura rítmica compuesta por una cabeza, una plica y un corchete ♪. La función del signo denominado “octavo” o “corchea” será, entonces, representar cualquier sonido que responda a la misma duración con independencia de su timbre o altura; en otras palabras, sin importar la fuente que lo emita o su frecuencia, el signo representará el mismo valor de cualquier sonido. Esto no tiene su fuente más que en el imaginario social, esto es, en la posibilidad de creación colectiva.

Hasta aquí se ha mencionado que el lenguaje puede ser visto en dos dimensiones: como lengua y como código. El lenguaje como lengua se encuentra estrechamente ligado con lo imaginario, que será la capacidad del hombre y por tanto de la sociedad, de crear algo distinto. En un primer momento, Castoriadis se apoya de una interpretación de uso cotidiano de imaginario para explicar el concepto de imaginario social: “hablamos de imaginario cuando queremos hablar de algo inventado -ya se trate de un invento absoluto (una historia imaginada de cabo a rabo), o de un deslizamiento, de un desplazamiento de sentido, en el que unos símbolos ya disponibles están investidos con otras significaciones que las suyas normales o canónicas.”<sup>18</sup> Comúnmente entendido, el imaginario es una creación *ex nihilo* o bien una interpretación distinta de un significado ya instituido socialmente. El acto de imaginar es fabricar, de la nada, ciertas representaciones que continúan insertas en la relación entre signo y significado.

Más adelante en el desarrollo de su obra, Castoriadis dará una definición más elaborada de imaginario social: “Imaginario: creación inmotivada, que sólo es en y gracias al acto de poner imágenes. Social: inconcebible como obra o producto de un individuo o de una multitud de individuos (el individuo es institución social), inderivable a partir de la psiquis como tal y en sí misma.”<sup>19</sup> La dimensión del imaginario social implica por tanto relacionar con signos concretos otras representaciones que con las que se relaciona de

---

18 Cornelius Castoriadis (1983), *La institución imaginaria de la sociedad I*, Tusquets, Barcelona, p. 219.

19 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad II*, *op. cit.*, p. 137.

manera usual, pero también es la creación y atribución de símbolos o signos por la necesidad de delimitar las representaciones del hombre. Sin embargo, así como el imaginario es un deslizamiento de sentido de ciertas concepciones canónicas, es posible pensar que toda institución es también imaginaria, es decir, aquello que se consideraría no imaginario o real, es al mismo tiempo imaginario, ya que mediante la relación signitiva (signo-objeto) o “el acto de poner imágenes”, que alguna vez alguien hizo, es como se instituye aquello que denominaríamos lo real.

El signo “10” en un contexto de enseñanza escolarizada del siglo XX es, parafraseando a Castoriadis, una institución o un elemento instituido, “figura-forma-*eidé* históricamente creado” y para su institución implica la posibilidad de imaginación de los individuos quienes han de mirar en el signo 10 la realización del aprovechamiento académico por parte del estudiante; han de imaginar en un 10 algo que no es: “imaginar/figurar una cosa mediante otra cosa, poder ver lo que no es en lo que es, o bien presentar o presentificar una cosa mediante otra cosa.”<sup>20</sup> Esta relación signitiva (signo-objeto) contiene el elemento del imaginario al igual que lo contiene aquella actividad del hombre que pretende deslindarse de todo intento de explicación irracional de los fenómenos naturales y/o sociales en nombre de la racionalidad: la ciencia moderna. Una serie de palmadas al término de la improvisación de un pianista en un estándar de jazz es el signo que representa reconocimiento y cada uno de los individuos que conforman el auditorio albergan el elemento de imaginación radical al ver en su acto aquello que no es, ¿cómo puede representarse el sentimiento de admiración de un individuo por un músico en el escenario generando un ruido intenso a mitad de un estándar si no es por el imaginario social del aplauso?

Continuando con las explicaciones del modo de operación de la lógica conjuntista identitaria, a manera de complemento y como posibilidad del *legein*, Castoriadis destaca el concepto de *teukhein* para quien representa el “reunir-adaptar-fabricar-construir. Por tanto, es dar existencia como... a partir de... de manera adecuada a... con vistas a...”<sup>21</sup> Así, de la palabra *teukhein* deriva la *techné* y lo que en castellano se conoce como técnica, la cual, es tan sólo un aspecto del *teukhein*. Cabe mencionar, desde el inicio, que tanto *legein* como *teukhein* se instituyen de manera conjunta, la actividad de una posibilidad

---

20 *Ibid.*, p. 146.

21 *Ibid.*, p. 158.

a la otra y es a partir de la segunda que la primera puede ser realizada; mientras se distingue-elige-pone-reúne-cuenta-dice al mismo tiempo se reúne-adapta-fabrica-construye.

La técnica tiene su razón de ser en tanto va más allá de la simple utilización de objetos naturales, es decir, en tanto existe una transformación de éstos a voluntad del hombre y puede ser reproducida y utilizada por una sociedad. El uso de un martillo es apropiado para una función particular, por tanto tiene un valor de uso y puede ser reproducido cuantas veces sea necesario, donde sea o cuando sea, a partir de una forma (*eidós*) concreta, equivalente a sí mismo en cada ocasión. Lo mismo ocurre con otras herramientas u objetos creados por el ser humano para la satisfacción de ciertas necesidades a lo largo de las distintas sociedades.

Ahora bien, la técnica no sólo es empleada para la creación de objetos materiales, sino para otros útiles, gestos y actos que cumplen cierta función dependiendo de la colectividad humana que se mire. El instrumentista musical, sea de jazz o no, hace uso de formas (*eidós*) con el objetivo de acceder a un plano artísticamente superior en su interpretación musical. Para ello, emplea diversas técnicas de ejecución o movimientos motrices. Así, el baterista de jazz emplea la técnica *moeller* con la finalidad de ejecutar con precisión, entre muchas otras cosas, figuras rítmicas de tresillo a un pulso de 115 golpes por minuto. La técnica *moeller* es técnica en tanto técnica social y es susceptible de ser reproducida a partir de la equivalencia o del valer como. Así como la fábrica de herramientas produce martillos, entre otras cosas, la academia de jazz reproduce la técnica *moeller*, entre otras cosas, a partir de un molde concreto (*eidós*). La técnica *moeller* sirve tanto para el baterista que interpreta *A night in Tunisia* como para el que interpreta *Watermelon man* una década más tarde, por tanto dicha forma es equivalente a sí misma. La práctica de ambos bateristas son dos ejemplares distintos de una misma forma, como existe más de un ejemplar de martillo a partir de una misma forma.

A propósito de la técnica como reproductora no sólo de objetos materiales sino también de actos o gestos Castoriadis menciona:

La fabricación de individuos por la sociedad, la imposición a los sujetos somatopsíquicos -en el curso de su socialización- tanto del *legein* como de todas las

actitudes, gestos, prácticas, comportamientos y saber-hacer codificables, son con toda evidencia un *teukhein*, gracias al cual la sociedad da existencia a tales sujetos como individuos sociales, a partir de los datos somatopsíquicos, de manera adecuada a la vida, a su vida en esta sociedad y con vistas al sitio que en ella les tocará ocupar. Por esta vía se hacen los individuos sociales, en tanto válidos como individuos y válidos para tal o cual “rol”, “función” “sitio” sociales.<sup>22</sup>

A partir de un *eidos* la sociedad busca reproducir a sus miembros e incorporarlos así a su dinámica como individuos sociales. La institución es por tanto un *teukhein* (reunir-adaptar-fabricar-construir) que se apoya del *legein* (distinguir-elegir-poner-reunir-contar-decir) y viceversa. Así, también lo es la educación moderna que busca fabricar o si se prefiere, formar mediante la *techné* en sus instituciones educativas por excelencia, como son los centros educativos y universidades. Un plan de estudios es posible a partir del *legein* ya que es la acción de distinguir-elegir-poner-reunir-contar-decir aquellas significaciones imaginarias sociales que han de ser susceptibles de ser transmitidas a quienes no las han incorporado. ¿Por qué han de impartirse las materias de armonía, solfeo y contrapunto en una facultad de música? Existe un indefinido continuo sonoro del cual se distinguen y reúnen, en un conjunto de significaciones, aquellos elementos que han de ser fundamentos de todo aquello que Occidente llama música y por ende, se instituye cierta formación con la finalidad de reunir-adaptar-fabricar-construir a aquellos individuos sociales que han de ser los portadores de las significaciones.

El *teukhein* procede a partir de lo preexistente en lo ya instituido por el imaginario social, no parte de la nada ya que busca adaptar o construir con vistas a; es la dimensión del hacer social. El fabricar procede siempre de la capacidad de distinguir y organizar en conjuntos, la dimensión del *legein*, y a su vez, para poder distinguir-elegir-poner-reunir-contar-decir se necesita la preexistencia de aquello que se ha creado y/o adaptado de algo previo, la dimensión del *teukhein*. Una vez más, el imaginario social que es aquella capacidad de las colectividades humanas de “ver lo que no es en lo que es” es un punto de partida para la adaptación/construcción de nuevos objetos, prácticas y gestos, ya que visualiza aquello que será. Un plan de estudios musicales en el jazz no es una simple invención *ex nihilo*, sino que es una adaptación de otros planes de estudio previos a las condiciones musicales y culturales de la sociedad en cuestión, esto en el mejor de los

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 160 y 161.

casos que no sea una copia literal de algún plan de estudios de algún *College* norteamericano. Conlleva un “con vistas a” que es la finalidad de su fabricación o más claramente, de su adaptación. Se insiste en que procede a partir de otros planes de estudio. Incluso el primer plan de estudios en educación musical de jazz parte de aquellas significaciones imaginarias que los jazzistas reproducían aún sin una educación escolarizada como hoy en día.

En un texto titulado *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord analiza bajo el concepto de Espectáculo las condiciones sociales del siglo XX, para quien “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes”<sup>23</sup>. El modo de producción actual entraña una particular visión del mundo (*Weltanschauung*) que configura las relaciones sociales con miras a una forma de vida concreta. La mercadotecnia explota de gran manera, pero de un modo particular, el *teukhein* en tanto que procede de lo previamente instituido por el imaginario social para la adaptación/fabricación del producto, que para Debord no sería más que una imagen y de acuerdo al imaginario social, un símbolo. A modo de ilustración y como una manifestación particular del imaginario social, se mira en la mercancía aquello que no es, se le atribuye una representación social definida por el estilo de vida. El simple y puro consumo carecería completamente de sentido si éste no se hace explícito socialmente; el imperativo de la visibilidad. “La fase presente de la ocupación total de la vida social (...) conduce a un desplazamiento generalizado del *tener* hacia el *parecer*, del cual todo 'tener' efectivo debe obtener su prestigio inmediato y su función última”<sup>24</sup> Así, se ha superado la fase incipiente en que no sólo el individuo se realizaba en el tener, que a su vez, dejó atrás la realización en el ser. Por tanto, resulta pertinente recordar una vez más la interrogante que desde un inicio en su obra se plantea Castoriadis y que es fundamento, a la vez, del presente trabajo, ¿por qué esta sociedad y no otra?

Así, debido a la institución de la sociedad, debido a su necesidad de organización donde debe dar un conjunto de cosas por sentado, su ser así (*ousia*), con ayuda de la lógica conjuntista identitaria y la institución del *legein* como código, es posible el mantenimiento de una cultura, el mantenimiento de individuos y cosas cuyo centro de gravedad es la institución misma. Sin embargo, como ya se mencionaba y se profundizará

---

23 Guy Debord (1995), *La sociedad del espectáculo*, Naufragio, Santiago, p. 9.

24 *Ibid.*, p. 12.

más adelante, esta misma institución guarda el elemento de lo instituyente, de la posibilidad de lo otro a partir de lo virtual, que posibilitará otro modo de organización, otras significaciones imaginarias sociales.

## 1.2 La institución y lo instituyente de las significaciones imaginarias

Cuando se trata el tema de las instituciones, una disciplina que ha incursionado con bastante seriedad en el tema es la sociología, para la cual, la institución es la sedimentación de acciones que llevan a cabo un grupo de sujetos con la intención de conseguir un fin socialmente relevante para la estructura de la sociedad<sup>25</sup>. Conforme pasan las generaciones de individuos relacionados con ella, la institución adquiere un carácter de coseidad que toma un rumbo ajeno a las voluntades individuales. Ello se explica por la conformación de una fuerza normativa, que si bien proviene de los individuos, es imposible explicarse como consecuencia de la voluntad individual, sino como el resultado de su adición. Tal fuerza incide directamente en el pensamiento del individuo que, con el tiempo, cristaliza como elemento constitutivo natural de su *psique* y, como consecuencia, sus prácticas devienen naturales y armónicas con ella.

Por otro lado, cada imagen, cada objeto material y cada costumbre, como afirma la antropología británica de Malinowski, tiene una tarea que realizar, es decir, que la razón de ser de la institución no es otra que la de servir de medio para la satisfacción de las necesidades de la sociedad. Sin embargo, para Castoriadis, para quien la institución es una diversidad de maneras de hacer universales, en tanto relaciones sociales, simbolizadas y sancionadas o legitimadas socialmente, la institución no necesariamente conlleva un aspecto funcional. Por el contrario, critica fuertemente lo que llamará la visión económico-funcional de lo social, argumentando que las explicaciones que sobre la institución plantea, no se agotan en el elemento racional-funcional.<sup>26</sup>

La institución está siempre ligada a lo simbólico ya que es una forma efectiva de sancionarse a sí misma, donde los individuos implicados reconocen en el lenguaje, imágenes y objetos materiales, es decir en concreciones (significante), una innumerable

---

25 Luciano Gallino (1995), *Diccionario de Sociología*, Siglo XXI, Ciudad de México.

26 Cornelius Castoriadis, *La Institución imaginaria de la sociedad I*, op. cit., p. 197.

cantidad de costumbres, ideas, hábitos, incitaciones o prohibiciones (significados). Aunque no se agota en ello, lo simbólico es fundamental para la sobrevivencia de la institución ya que, si no existiese, los sujetos implicados en la institución no tendrían claridad con respecto a los fundamentos de su quehacer.

¿Pero cuál es aquel significado de un símbolo?, ¿cómo una imagen llega a validarse como concreción de un hábito? Afirmaría Castoriadis que delimitar lo simbólico es imposible ya que se encuentra en relación con la particularidad de cada situación, es decir, una multiplicidad de factores territoriales, espaciales y cronológicos (naturaleza e historia), de una sociedad dada, determinan su constitución simbólica.

Dentro de la institución social del jazz siempre cabe la pregunta sobre qué es aquello que se denomina jazz, ¿un tipo de música solamente? Indudablemente el jazz conlleva más que una suerte de “selva bien organizada”, como dirá Castoriadis a propósito del Derecho, de reglas teórico-musicales, así como la definición tampoco se circunscribe a enunciar cronológicamente los diferentes estilos que han evolucionado desde lo que los historiadores de la música reconocen como las raíces del género. Sin duda, tener en mente esto o aquello del jazz es un acercamiento al mar que es. Describir el jazz en cuanto a un conjunto determinado de modos de hacer, aquello que los jazzistas dictan que es jazz y por contraposición, todo aquello que no lo es, es una visión parcial que si bien no es incorrecta ni total, es importante hacerse las preguntas, ¿por qué esto y no aquello? ¿cómo se legitima socialmente la definición del jazz en contraposición a otras? La denominación jazz y lo que realmente es en tanto musical, política, filosófica y culturalmente, pretende ser explicado con la propuesta del imaginario social.

Lo simbólico surge, para Castoriadis, de la capacidad de producción que tienen los hombres, es decir, del imaginario social. Es el representar una cosa mediante otra cosa y tiene su punto de arranque en lo preexistente, es decir, en lo histórico-social: “La sociedad constituye cada vez su orden simbólico, en un sentido totalmente otro del que el individuo puede hacer. Pero esta constitución no es libre. Debe también tomar su materia en lo que ya se encuentra ahí (...) Todo simbolismo se edifica sobre las ruinas de los edificios simbólicos precedentes, y utiliza sus materiales.”<sup>27</sup>

---

27 *Ibid.*, p.p. 208 y 209.

Si bien el individuo conforma y es creador de instituciones, no se desprende la lógica y operación de la institución directa y puramente de su *psique*, al igual que el orden simbólico de la institución difiere del orden simbólico del individuo. El hecho social se impone al individuo para quien, transcurrido cierto tiempo, se vuelve natural y si en algún momento le resultó ajeno, ahora pasa a formar parte de su conducta o creencia.

Por otro lado, la crítica hacia el funcionalismo y estructuralismo sobre el olvido del tiempo en sus explicaciones de lo social, crítica a la cual se suscribe Castoriadis, ponen de manifiesto el momento en que ambas corrientes, comúnmente ligadas la una a la otra, no son capaces de dar explicaciones sobre el origen o la transformación del orden simbólico de la sociedad en cuestión y, tal vez, este hecho se justifica en tanto que no es su cometido. Sin embargo, la crítica radica en que sus explicaciones pretendan monopolizar la comprensión de lo social.

Para la institución y las representaciones del imaginario juega un papel fundamental la noción de *psique* como imaginación radical o “como emergencia de representaciones o flujo representativo no sometido a la determinidad”.<sup>28</sup> Aquello que se instituye se relaciona necesariamente con lo identitario-conjuntista, pero no implica con ello que la ordenación en conjuntos sea siempre congruente y racional consigo misma; siempre cabe lugar a lo indeterminado e incoherente. La fuente principal de las significaciones imaginarias, se conformen como institución o no lo hagan, es el inconsciente, que:

es la aparición indeterminada de representaciones, deseos y afectos, relacionados con el proceso primario mediante la *condensación* y el *desplazamiento*, donde domina la indistinción y la fusión. Es una a-lógica del inconsciente, no una simple yuxtaposición de diferentes elementos de la misma lógica. Es una creación y actividad permanente de la imaginación radical, y su comportamiento es el de un *magma*.<sup>29</sup>

El inconsciente no está determinado por la lógica identitaria ni como superposición de diferentes estratos de ella. La producción de fantasías o la imaginación radical es el origen de las representaciones pero que a su vez, no puede hablarse de una representación si no es a condición de la institución social que incorpore en el sujeto

---

28 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad II*, op. cit., p.178.

29 Marco Antonio Jiménez G., “Cornelius Castoriadis. La subversión de lo imaginario” en *Reflexiones marginales*, recuperado el 30-diciembre-17 en: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/cornelius-castoriadis/>

determinadas significaciones. A través de la *psique* es como el individuo se forma las representaciones que son el vehículo del elemento pulsional. La institución social procede de la unificación de *psiques* de una agrupación de individuos dada que busca satisfacer ciertas necesidades y no de la voluntad de una sola *psique*. En otras palabras, la multiplicidad de representaciones, deseos y afectos que es el grupo de inconscientes individuales, al relacionarse entre sí, se cristaliza socialmente en una institución. Si bien persigue fines concretos, en momentos deja de hacerlo y, con ello, no necesariamente implica su extinción, sino que puede continuar. En otro momento, puede cristalizar una nueva institución con fines similares y tomar el lugar de la primera, no sin que ésta se apoye sobre la primera.

Al decir que el comportamiento del inconsciente es el de un magma uno puede preguntarse, ¿qué es el magma? Castoriadis menciona que todo lo que es, no se presenta a la percepción como un conjunto bien organizado, cuyos elementos están claramente definidos, es decir, que la naturaleza, la sociedad, el hombre o el jazz, no son seres perfectamente identificables, ni son conjuntos conformados por elementos definidos, ontológicamente hablando. Pero tampoco, lo que es, es un caos absolutamente desordenado al que la conciencia le confiera una organización por categorías. Ni una ni la otra, sino que lo que se da es susceptible de ser organizado en conjuntos y que por ello es posible su reorganización en otros conjuntos. Aquí se destaca la importancia del concepto de magma de Castoriadis para entender que la institución social del jazz, por rígido que pueda parecer con el cúmulo de reglas sociales y musicales que lo conforman, es susceptible de ser reorganizado de acuerdo a los intereses de los individuos, a esto es a lo que se denomina la dimensión instituyente de la institución social del jazz. Como se veía en el ejemplo de la historia del jazz, éste ha sido categorizado en un conjunto cuyos elementos musicales y sociales lo definen como jazz. No significa que se presente a la percepción de los historiadores, los músicos, o los melómanos como un algo completamente definido, tanto en su dimensión musical como en su dimensión social. Incluso la misma definición de jazz resulta para los mismos jazzistas imposible de delimitar, y en ello radica su riqueza e importancia, ya que si el jazz se definiera por un diccionario, o se interpretara de acuerdo a fórmulas preestablecidas, no se haría más que asesinar al jazz. El magma es entonces una multiplicidad de elementos, los cuales no están completamente definidos pero que conllevan, paradójicamente, cierta definición; es una multiplicidad que permite mantener juntos a sus ingredientes distintos-indistintos.

Todo ello organizado por la lógica conjuntista-identitaria que opera de acuerdo a la finalidad que se presente para el caso en particular y que, por ello mismo, guarda para sí la posibilidad de operar de la misma manera pero con una finalidad distinta, según un nuevo caso particular; hay que recalcar, una vez más, que esto es su dimensión instituyente. La forma de ser del magma es, por tanto, cambiante. En momentos es sólida, en momentos líquida o algún estado de la materia intermedio. “Hemos de pensar en una multiplicidad que no es una en el sentido del término que hemos heredado, sino a la que nosotros nos referimos como a una, y que no es tampoco multiplicidad en el sentido en que pudiéramos numerar, efectiva o virtualmente, lo que 'contiene', sino una multiplicidad en la que podemos descubrir en cada momento términos no absolutamente confundidos”.<sup>30</sup>

En el primer apartado se habló sobre el papel que desempeña el lenguaje en la lógica conjuntista identitaria. Se mencionó su doble concepción: lenguaje como código y lenguaje como lengua. En tanto código, organiza; en tanto lengua, menciona Castoriadis, “refiere a un magma de significaciones”. ¿Cómo actúan las significaciones en el lenguaje? El modo de ser del inconsciente, se ha visto más arriba, es magmático. Pero se puede decir que es el mismo comportamiento en el lenguaje ya que éste no se encuentra determinado en sus significaciones de una vez y para siempre. Cabe recordar que el lenguaje es cambiante y dinámico, ya que constantemente remite a otras significaciones que las canónicas. Las significaciones pueden ser organizadas como elementos de un conjunto, definidas e instituidas socialmente de manera provisional, sin embargo, tales determinaciones no agotan al lenguaje, no se excluye la posibilidad de otras significaciones. Si se pide a un grupo de jazzistas que den su definición de jazz es indudable que las definiciones remitirán a diversos factores que cada uno de ellos contempla. Algunos se referirán a una definición teórico musical, otros a un contexto social, otros más, al desarrollo histórico, y las respuestas se amplían si se pregunta a jazzistas de diferentes latitudes del planeta o con diferencia temporal distinta<sup>31</sup>. Un jazzista de la década de los 40's en Estados Unidos llevaba a cabo ciertas prácticas que podrían concebirse común denominador para muchos otros jazzistas, pero para un jazzista del mismo país, en la década de los 60's las prácticas podrían haber sido radicalmente

---

30 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad II*, op. cit., p.289.

31 Como referencia, se puede consultar la definición de algunos músicos de jazz en la tesis de licenciatura: A. Daniel Tetetla, *El proceso de socialización en la institución social del jazz. Aproximaciones sobre la Ciudad de México*, op. cit., pp. 82 y 83. Disponible en: <http://132.248.9.195/ptd2016/septiembre/0750354/Index.html>.

distintas. Tanto el músico de *Bebop* como el de *Free jazz* ilustran cómo las determinaciones del lenguaje no lo agotan, es decir, no se puede hablar de un significado rígido e inmutable para un significante o símbolo concreto. Si alguien, por muy poco familiarizado con el jazz, escucha una pieza de *Bebop* y después una pieza de *Free jazz*, es seguro que encontrará ciertas diferencias, mucho más para alguien que esté medianamente o altamente relacionado. La transición entre estilos se explica por la capacidad de creación de los músicos. No se crea *ex nihilo*, el *Free* toma ciertas formas de ejecución instituidas por el *Bebop* para crear nuevas formas. A nivel individual, será la imaginación radical la que permitirá al músico crear una nueva manera de ejecución, interpretación y percepción de la música. A nivel social, será el imaginario social el posibilite que se instituya una nueva relación con los determinantes del estilo. La dimensión instituyente necesita, obligatoriamente, aquello instituido para ser, es decir, para configurarse como realidad social.

Con respecto a la relación entre las significaciones imaginarias sociales y la realidad, Castoriadis menciona que:

las significaciones imaginarias sociales están en y por las cosas -objetos e individuos- que los presentifiquen y los figuren (...) Sólo pueden tener existencia mediante su encarnación, su inscripción, su presentación y figuración en y por una red de individuos y objetos que ellas informan (...) La institución de la sociedad es lo que es y tal como es en la medida en que materializa un magma de significaciones imaginarias sociales.<sup>32</sup>

La música occidental es lo que es debido a una solidificación del magma de significaciones imaginarias de la sociedad que la produce. Hablar de métrica o *tempo* de algunas manifestaciones musicales es remitirse a dos fenómenos que han sido considerados valiosos debido al significado que implica. Así, el gran énfasis técnico que permite interpretar un *Rhythm and Blues* para respetar al máximo el compás de cuatro cuartos o la subdivisión rítmica del *Funk*, ambos referentes a un *tempo* determinado y constante, es la solidificación de un magma de significaciones imaginarias sociales (significaciones que sólo pueden tener existencia en la encarnación de tal énfasis técnico-musical, en tanto idea, así como en su práctica). Es una relación dual en la que lo

---

32 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad II*, op. cit., p.307.

materializado (cosas, ideas, individuos) sólo es realizable gracias a las significaciones y éstas no pueden ser como tales si no es por la materialización de lo existente. Se diferencian de las ficciones en tanto que son sancionadas y legitimadas por una amplia comunidad de individuos que, a su vez, por medio de las instituciones del *legein* y *teukhein*, producen tales significaciones. Sin embargo, sólo con considerar las expresiones musicales de otra cultura, como la música hindú, árabe o africana, es evidente que tales elementos musicales (*tempo* y métrica) no gozan de la misma significación, e incluso, pueden estar completamente ausentes. Una vez más, debido a la educación, considerada como operaciones del *legein* y *teukhein*, se posibilita la fabricación de los individuos sociales portadores de las ideas, creencias y prácticas que serán el sustento de tales principios musicales a partir de un molde ya establecido, un *eidos* del cual se procede a la reproducción de sus ejemplares.

Las significaciones imaginarias sociales dan existencia a lo que se considerará como lo real del mundo ya que llevan implícito el valer o no valer, ser o no ser de los objetos, las prácticas y los individuos. Ellas legitiman el valor de todo aquello que se instituye en lo social y que sería imposible hablar de una institución sin referencia a su significación. El estrato natural es un apoyo fundamental para la institución de la sociedad ya que es el punto de partida para la edificación de lo social, sin embargo, no representa una determinación infalible de lo social, ni conlleva una manera de ser de lo social uniforme, ya que de otro modo no podría hablarse de varias sociedades, sino de una única y por todos los rincones del planeta, idéntica a sí misma. En otras palabras, la sociedad instituida implica una constante autoalteración, el elemento instituyente que responde a la pregunta por la diversidad de sociedades. El término “apoyo” de Freud del que Castoriadis se sirve para explicar lo anterior conlleva, como en el psicoanálisis, algo más que un reflejo social de lo natural o una libertad absoluta del estrato natural y menciona que ya no es posible referirse como “apoyo cuando se considera la relación de las significaciones imaginarias sociales y la institución de la sociedad con la realidad ya no natural, sino social”.<sup>33</sup>

Para referirse nuevamente a la serie de relaciones sociales entre personas mediatizadas por imágenes, definidas por Guy Debord como Espectáculo, es necesario remitirse a las significaciones imaginarias propias del capitalismo para dar cuenta de que

---

33 *Ibid.*, p.306.

tanto las personas como las imágenes son producto del *legein* y *teukhein* de este sistema de producción en concreto. Castoriadis mencionaría que no es posible hablar de personas determinadas y concretas a quienes les es adjudicable tal o cual tipo de relaciones y quedando ellas inmaculadas, como si se les cambiara de vestimenta. Aquí, resulta imposible hablar de persona por un lado y de sus características y relaciones sociales por otro, ya que la persona es, en tanto tal, producto del *legein* y *teukhein* de la sociedad a la que pertenece. Por tanto, la institución de la sociedad da existencia a la realidad en la medida en que es capaz de determinar, mediante el *legein* y el *teukhein*, todo aquello que es virtualmente posible y todo aquello que es o no es verdaderamente real, aquello que vale o no vale, ya sean individuos, cosas o ideas.

La producción artística actual se encuentra completamente inserta en el sistema de producción capitalista, así como también lo está la producción material de los instrumentos físicos para realizarla. La producción en serie y masificada de instrumentos musicales obedece al *legein* y *teukhein* propios del sistema y ello es indisoluble a sus propias significaciones imaginarias en tanto su materialización. Un conjunto de batería que tuvo su origen en la agrupación de distintos instrumentos, como platillos y tambores, durante el inicio del siglo XX, en los albores del jazz, es impensable durante el período musical del barroco, y no sólo en tanto al desarrollo musical, como lo era el incipiente bajo continuo o bajo figurado en la música occidental, sino en referencia también a la fabricación de instrumentos musicales. Las significaciones imaginarias sociales propias de Estados Unidos a inicios del siglo XX permitieron que la batería respondiera a ciertas necesidades que los músicos en ese lugar y momento tenían. Puede decirse que debido a los medios de producción capitalistas, a la sociedad capitalista y hombres capitalistas es imposible que tal instrumento musical pudiera insertarse en el período barroco como si permaneciera una sustancia batería a la cual se le pudiera agregar o desagregar un atributo barroco, medieval o romántico. Es imposible imaginar hacer música de Alessandro Stradella<sup>34</sup> con una batería e instrumentos del siglo XX, dejando de lado las adaptaciones y grabaciones de estudio existentes, no en tanto la significación de los instrumentos y significado social propio del barroco. “En cierto sentido, los útiles y los instrumentos de una sociedad son significaciones, son la materialización de las significaciones imaginarias de la sociedad en cuestión en la dimensión identitaria y

---

34 Alessandro Stradella (1639-1682). Compositor italiano del período Barroco.

funcional.”<sup>35</sup>

Con respecto a esto, Castoriadis haría la aclaración de la existencia de dos tipos de significaciones: significaciones imaginarias centrales y significaciones imaginarias secundarias. Las centrales son “creadoras de objetos *ex nihilo*”<sup>36</sup> y no hacen referencia a otra cosa más que a sí mismas y en función de las cuales gravitan las significaciones imaginarias secundarias. “No son significaciones de algo, ni tampoco, a no ser en un sentido secundario, significaciones agregadas a algo o referidas a algo.”<sup>37</sup> Esto lo ejemplifica con la significación de Dios que no refiere más que a sí misma, a una entidad divina de la cual, la pluralidad de dioses, es creada por la institución de la significación imaginaria central que es Dios.

Las significaciones imaginarias sociales son las forjadoras de los individuos sociales que por medio de la institución de la sociedad -la institución del *legein* y la institución del *teukhein*-, a la par de la fabricación de individuos, conlleva también la fabricación de objetos e ideas. Una vez más, sería erróneo pensar que las significaciones son atributos separables de un sujeto que fuese su portador, incluso si se pensara en un sujeto colectivo. Tampoco son las representaciones de un mundo real, dado de antemano y susceptible a la percepción, que pudieran hacerse los individuos de una sociedad. Ellas son el fundamento e institución de todo aquello que tendrá valor o no lo tendrá, así como de lo existente y lo no existente o lo virtual o posible e imposible para la sociedad. La institución, por tanto, será el centro de gravedad de todos aquellos objetos, prácticas, individuos e ideas, que mantendrá una cohesión y otorgará sentido, así como constituirá un mundo particular que, para cada sociedad, será su mundo y la realidad incuestionable que experimentarán cada uno de sus miembros.

Pero esta rigidez de la institución social alberga el elemento indisociable de lo instituyente o la posibilidad de re-creación y autoalteración de lo instituido, ya que, al construir su propio mundo de significaciones, su particular manera de representarse lo social nunca está asegurado en su totalidad. “Porque lo que se le escapa es precisamente el enigma del mundo -a secas-, que se oculta detrás del mundo común social, como mundo que todavía no es, es decir, como inagotable provisión de alteridad, y como

---

35 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad II*, op. cit., p.315.

36 *Ibid.*, p.316.

37 *Ibid.*, p.320.

desafío irreductible a toda significación establecida.”<sup>38</sup> El elemento instituyente de la sociedad es propio de la institución que se dice a través del *legein* y se hace a través del *teukhein* por parte de los individuos sociales. La autoalteración de la sociedad se da de manera permanente a partir de lo instituido que representa la fijeza del mundo y al mismo tiempo funge como apoyo para crear nuevas formas de representación y acción. Lo instituido, de esta manera, no puede ser más que alteración constante o perpetua, ya que las significaciones remiten a algo más que no sean ellas mismas, y siempre cabe en ello la variación de la relación significado-significante. El concepto de trabajo no se representa de la misma manera en la cultura nórdica del siglo X que en nuestra sociedad occidental contemporánea, incluso, dentro de la misma sociedad occidental contemporánea, el hacer del trabajo difiere enormemente entre un trabajador administrativo y un campesino; ello implica diferentes condiciones, medios, objetivos y ritmos de las actividades.

En resumen, la institución social es el medio que tiene una colectividad humana para mantenerse a sí misma estableciendo sus propios fundamentos ontológicos, epistemológicos, saberes y prácticas. Es la organizadora de la cultura en cuestión y cumple tal función para asegurar su porvenir. La institución social se da de manera inmanente a cada colectividad humana y de alguna manera, posee una lógica organizativa propia e independiente al deseo directivo del individuo. Si bien cumple funciones relevantes para la sociedad en que se encuentra inserta, como lo señala la antropología y la sociología, Castoriadis ayuda a mirar su lado oculto en la medida en que recurre a los postulados ontológicos de la lógica conjuntista-identitaria y explica cómo la institución no siempre y necesariamente cumple las funciones que se supone son su finalidad. Ayuda a mirar su lado oculto en tanto que, como él mismo menciona: “es posible comprender e interpretar el encubrimiento de la alteridad, la negación del tiempo, el desconocimiento que la sociedad tiene de su propio ser histórico-social como de otras tantas cosas arraigadas en la institución misma de la sociedad tal como la conocemos, es decir: tal como está, hasta ahora, instituida.”<sup>39</sup>

Lo histórico-social es la dimensión temporal en sus dos vertientes principales: tiempo identitario y tiempo significativo. Es la reglamentación y medición de ciclos

---

38 *Ibid.*, p. 330.

39 *Ibid.*, p. 85.

congruentes entre sí, por un lado, mientras que, por el otro, es el reforzamiento del tiempo en la medida en que se le asignan significados a tales ciclos. Lo histórico-social da cuenta de la constante transformación de la sociedad, de su alteración perpetua, y es por ello que es posible concebir, a diferencia de ciertas explicaciones sociales, a la sociedad en su continua transformación y no como algo cerrado sino en constante alteración, su dimensión instituyente.

La institución utiliza lo que se denomina lógica conjuntista-identitaria que es la manera en que procede y se concibe a sí misma, el cómo organizan y son organizados los individuos pertenecientes a tal sociedad. Para ello hace uso del *legein* como un proceder de los individuos al momento de interiorizar y organizar el mundo y el *teukhein* como un proceder de los individuos para hacer en el mundo. Finalmente, los individuos hacen uso del lenguaje para representar un conjunto de actividades e ideas mediante la relación signitativa (signo-objeto) donde por imposible que esto parezca, se representa en un significante un significado concreto, es decir, alguna actividad o pensamiento se circunscribe y es representado por una figura determinada que ha de poseer la cualidad de reproducción indeterminada y en cada caso ha de representar siempre lo mismo. Así, el ciudadano mexicano ha de reconocer en la bandera de su país una idiosincrasia particular (con respecto a otras naciones) y común (a un conjunto de millones de habitantes residentes dentro de los límites demarcados por las fronteras políticas de un Estado) que ilustra tal relación signitativa de manera clara, por mostrar un ejemplo común. Del mismo modo, en una partitura musical se contiene mediante signos todo aquello que el compositor ha querido transmitir a todo aquel que posea la habilidad de interpretar tales signos. La relación signitativa es posible gracias a la capacidad de imaginación de los individuos para llevar la fantasía a un plano denominado lo real; de tal modo, el imaginario social, siguiendo a Castoriadis, es la capacidad de ver aquello que no es en lo que es.

## *Capítulo 2. Las prácticas educativas del jazz*

Es importante dejar en claro que Castoriadis no aborda de manera sistemática la pedagogía, ni dedica obras completas a tratar el tema de la educación. Sin embargo, a lo largo de entrevistas, conferencias y escritos hace comentarios al respecto. A continuación, se procederá a reunir los diferentes abordajes que hace sobre el tema educativo, y por otro lado, se buscará definir qué se entiende en el presente trabajo por prácticas educativas, a la luz de la institución imaginaria del jazz. En el primer apartado se retoman los conceptos previamente trabajados de *legein* y *teukhein* para abordar el decir y el hacer de las prácticas educativas propias del jazz. En el segundo apartado se profundiza en el concepto de significaciones imaginarias para dar cuenta sobre la escolarización de la sociedad y en particular, la educación musical.

### 2.1 *Legein* y *teukhein* como prácticas educativas del jazz

Anteriormente se había hablado ya sobre la institución mencionando que es el centro de gravedad que posibilita la organización de una sociedad. La institución es producto de los individuos, de su organización y de ciertos objetivos comunes que buscan cumplir y no es creación de causas extrasociales, resultado de entidades divinas o abstractas. Son los individuos mismos quienes definen el tipo de institución (primaria y secundaria) que más les acomoda a sus objetivos, aunque no siempre sean conscientes de ello, y aunque la institución misma oculte su carácter de alteridad, es decir, su elemento instituyente. Del mismo modo que la institución es producto del individuo, este último es producto de la institución o en otras palabras, el individuo es institución. Así, para que una institución pueda mantenerse es necesario que fabrique individuos de acuerdo con sus principios fundamentales y con miras a objetivos bien definidos. En palabras de Castoriadis:

¿Cómo prevalecen las instituciones asegurando su validez efectiva? Superficialmente y, sólo en algunos casos, a través de la coerción y las sanciones. Menos superficial y más ampliamente, a través de la adhesión, el apoyo, el consenso, la legitimidad, la creencia. Aunque según un estudio más reciente acerca de esto se debe a la transformación (fabricación) del material humano en individuos sociales,

transformación en la cual están implicados éstos y el mecanismo de su perpetuación.<sup>40</sup>

Esta “fabricación del material humano en individuos sociales” por parte de la institución implica un ejercicio violento contra su naturaleza con pretensiones normativas, es decir, adecuar al individuo a una norma que funciona como eje rector de la institución en cuestión. Se parte del principio de que el individuo posee un estrato que no es social, al cual el psicoanálisis denomina núcleo de la *psique* o mónada psíquica y, si bien, tal estrato no se elimina en su totalidad a lo largo de la vida del individuo, la sociedad hace de este último un ente social. Por tanto, la educación es el mecanismo mediante el cual la institución fabrica-construye individuos sociales de manera adecuada a ciertos propósitos. Para la sociedad occidental contemporánea la educación sistematizada y escolarizada ha ocupado un lugar preeminente en tanto necesidad de la lógica capitalista de producir individuos aptos para su correcto funcionamiento. Las políticas educativas para cada país se encuentran en función de la división social del trabajo y la escolarización de la educación (a nivel básico, medio y superior) apunta a una estandarización de los conocimientos y habilidades técnicas que han de ser fundamento constitutivo de los individuos. Así, la educación artística no es aparte, ésta se encuentra en relación estrecha con el funcionamiento de la industria cultural. No es gratuito que se incorpore a los diversos planes de estudio de licenciaturas en música materias enfocadas al *management* y mercadeo, saberes provenientes de otros sectores industriales a los que el sector cultural se encuentra sometido: industrias del acero, petróleo, electricidad y química.<sup>41</sup> La educación artística contemporánea busca, de tal manera, educar a los individuos para que resulten capaces de utilizar los medios (de producción, creación, exposición y apreciación de la obra artística) que han sido instituidos por la sociedad occidental, en otras palabras, busca instituir individuos y para ello se vale de medios propios de su tiempo, en este caso, academias de educación artística -por mencionar sólo un ejemplo de institución.

La operación del *legein* implica dos esquemas principales: el esquema de la separación y el esquema de la reunión, así como también el esquema de la descomposición. Con la operación del *legein* es posible reunir en un conjunto una serie de elementos que es necesario concebir como definidos. A la vez, es necesario para el

40 Cornelius Castoriadis (2000), “El campo de lo social histórico”, en *Ciudadanos sin brújula*, Ediciones Coyoacán, Ciudad de México, p. 15.

41 Theodor Adorno (2007), “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la Ilustración*, Akal, Madrid.

esquema de la reunión poder separar elementos en tanto idénticos a sí mismos, es decir, que valen para sí mismos de manera universal y aplicables para una multiplicidad de casos. Ambos esquemas, el de la separación y el de la reunión son fundamento de la operación del *legein* que todo ser vivo es capaz de poner en práctica, sin embargo, para el presente propósito resulta irrelevante ahondar en las diferencias y similitudes de tal puesta en práctica tanto por parte del *homo sapiens* como de otros animales no-humanos. Por tanto, es posible mirar como para una educación musical jazzística ha de concebirse como un conjunto el plan de estudios -si se habla de una licenciatura- que se constituirá por elementos (todos aquellos principios teóricos y técnico-musicales, así como conocimientos culturales) que es necesario sean tomados por elementos definidos, separables del todo y susceptibles de ser organizados y reunidos en un grupo de acuerdo a ciertos rasgos comunes; esto es, disponer del esquema de la reunión. Pero, del mismo modo, es necesario disponer de la separación con la principal finalidad de excluir aquellos elementos (principios técnicos y teórico-musicales) que no resulten relevantes para “la misión” de la institución educativa en cuestión que, como se mencionaba, dista bastante de la educación que pueda recibir un músico de la tribu Dogon, si es que ingenua o mecánicamente se pudiera concebir el introducir lo que entendemos aquí y ahora por el rol social de “músico” en una cultura distinta a la contemporánea-occidental.

Tal fabricación de individuos por parte de la institución social es un *teukhein* que no procede si no es a partir de poner en funcionamiento la operación del *legein*, y viceversa. El individuo se ve por tanto obligado a reproducir tal institución: “De acuerdo con sus normas, la institución produce individuos que, según su estructura, no son sólo capaces, sino que están obligados a reproducir la institución que los engendró”<sup>42</sup> Es importante reiterar que por institución no debe entenderse de manera mecánica a un centro educativo, ONG, ministerio o secretaría de gobierno, tal como el uso corriente del término se asigna su significado. La institución es diversidad de costumbres, normas y preceptos que yacen en la sociedad; la institución es diversidad de “maneras de obrar, de pensar y de sentir, exteriores al individuo, y que están dotadas de un poder coactivo, por el cual se le imponen”<sup>43</sup>, sancionadas por el conjunto de los individuos. Es así como el individuo se ve imposibilitado a comportarse al margen de las costumbres de la sociedad en cuestión, a reserva de ser visto como ente extraño y de alguna manera, apartado. El individuo no

---

42 Cornelius Castoriadis, “El campo de lo social histórico”, *op. cit.*, p. 16.

43 Emile Durkheim (2011), *Las reglas del método sociológico*, Ediciones Coyoacán, Ciudad de México, p. 26.

puede simplemente interactuar, por mencionar un ejemplo, mediante un sistema de comunicación ajeno al instituido por su sociedad. Incluso en los sectores más liberales, existen medios de interacción sancionados socialmente, instituidos para tal sociedad, aunque no sea así para otra sociedad. Así el dadaísmo, dodecafonismo, *Free jazz* o experimentación libre, hacen uso de la institución del lenguaje para transmitir sus principios contra-culturales, al mismo tiempo que instituyen normas y fundamentos propios. Pero del mismo modo, y hay que tenerlo bien presente, la institución alberga el elemento instituyente, la posibilidad de creación *ex nihilo* a partir del apoyo sobre otras sociedades. Es en este sentido la expresión “están obligados a reproducir la institución que los engendró” ya que han sido fabricados con las significaciones propias de su sociedad, y para no encontrarse obligados a reproducir su institución, habrían de haber sido instituidos por otras distintas, y en todo caso, procederían a reproducir esa otra institución.

Aquí, se considera pertinente hacer un paréntesis para definir qué es lo que se entiende en este trabajo por prácticas educativas. En *El vocabulario de Michel Foucault*<sup>44</sup>, elaborado por Edgardo Castro, puede encontrarse la noción de práctica.<sup>45</sup> En el párrafo final, Edgardo sintetiza lo que Foucault denomina a lo largo de su obra como prácticas:

podemos decir que Foucault entiende por prácticas la racionalidad o la regularidad que organiza lo que los hombres hacen ('sistemas de acción en la medida en que están habitados por el pensamiento'), que tiene un carácter sistemático (saber, poder, ética) y general (recurrente), y que por ello constituye una 'experiencia' o un 'pensamiento'.<sup>46</sup>

¿Qué es lo que los hombres hacen dentro de la institución social del jazz? ¿qué

---

44 Es de reconocerse que tanto Castoriadis como Foucault trabajan en terrenos diferentes y con objetivos distintos, incluso, Castoriadis lo critica en uno de sus escritos con referencia a la validez de derecho que se omite al ponderar la asignación al origen a una idea o un razonamiento (una obra). Sin embargo, con el propósito de delimitar el objeto de estudio de lo educativo para el presente trabajo, resulta pertinente apoyarse de un concepto foucaultiano con las debidas precauciones que ello requiere.

45 La noción de práctica no debe tomarse de manera literal al sentido que le otorga Foucault. En primera instancia, porque si bien son su dominio de análisis, son abordadas con una finalidad genealógica, cosa que no se busca en el presente trabajo. Para el propósito de Castoriadis y el presente trabajo, más que analizar las prácticas en el sentido de pensamiento considerado como forma de acción, se pretende analizar las prácticas en el sentido de hábitos instituidos y sancionados socialmente por el imaginario social.

46 Edgardo Castro, *El vocabulario de Michel Foucault*, disponible en: [http://www.cieg.unam.mx/lecturas\\_formation/sexualidades/modulo\\_9/sesion\\_1/complementaria/Edgardo\\_Castro\\_El\\_vocabulario\\_de\\_Michel\\_Foucault.pdf](http://www.cieg.unam.mx/lecturas_formation/sexualidades/modulo_9/sesion_1/complementaria/Edgardo_Castro_El_vocabulario_de_Michel_Foucault.pdf).

piensan cuando lo hacen? Ya se ha mencionado que las escuelas de música juegan un papel importante dentro del mantenimiento de la institución social del jazz. Sin embargo, existe un sinfín de maneras de transmitir al músico iniciado, los conocimientos y habilidades necesarios para su mayor inserción: clases particulares, asistencia a conciertos, *master classes*, conversaciones, entre otros. Tales prácticas se encuentran “habitadas por el pensamiento”, es decir, por un saber o conjunto de saberes que definen en el sujeto o individuo “el juego de lo verdadero y de lo falso”, según Foucault o diría Castoriadis, “lo que vale o no vale”. La sociedad en cuestión, por tanto, el individuo, otorgan sus propios significados a los objetos, así como a las acciones o prácticas que realizan. El pensamiento que atraviesa tales prácticas educativas es la internalización de los elementos instituidos que hacen al jazz como una realidad objetiva: aprendizaje de la síncopa a la par de la habilidad técnica para ejecutarla; aprendizaje del tumbao a la par de la habilidad técnica para ejecutarlo con precisión; desarrollo de la habilidad de improvisación, y así sucesiva y simultáneamente. Los individuos al mismo tiempo de incorporar tales significaciones imaginarias sociales, determinadas por la relación signitiva, incorporan aquellos elementos que no significan al jazz, es decir, toda aquella información no pertinente: “para la sociedad no hay 'ruido' en tanto tal ruido; el 'ruido' es siempre algo, y en el límite es explícitamente puesto como ruido, o como información no pertinente.”<sup>47</sup> Significaciones que se hallan en el límite de lo pertinente, las cuales se ejemplifican en aquello que no vale para la comunidad de músicos enfocados en tal género; la no pertinencia, para el jazzista ortodoxo, del músico a quien “se le cae el tiempo” en un ensamble musical o la no pertinencia del músico que “no dice nada” durante su improvisación. Tal saber legitimado socialmente -porque es esta manera y no otra, este saber y no otro-, instituido por el conjunto social e incorporado en el individuo, posibilita un conjunto de acciones-hábitos que llevan a cabo los sujetos y mantienen la institución de lo educativo o la pretensión de homogenización.

Con referencia al carácter sistemático de las prácticas educativas, ya se ha dicho que se encuentran animadas por un saber que, sin afán de hacer una extrapolación conceptual mecánica, es posible concebirlo como el conjunto de conocimientos válidos de las significaciones imaginarias sociales, instituidas por el colectivo anónimo en lo histórico-social. Del mismo modo, en tanto prácticas insertas en una institución social, se hallan fundamentadas por relaciones de poder, siempre dependientes de los saberes

---

47 Cornelius Castoriadis (1989), *La institución imaginaria de la sociedad II*, Tusquets, Barcelona, p. 117.

instituidos: el jazzista neófito con respecto al experimentado y el juego estratégico que el primero pone en práctica, respaldado por las significaciones sociales de algún otro sector social, esto es, la libertad que tiene el individuo de modificar las reglas del juego o lo que anteriormente se ha denominado la dimensión instituyente de la institución. Tal es la posibilidad de autonomía, inherente a la organización social a raíz del aporte de la antigua Grecia (en la creación de *la* política) al Occidente moderno, aunado a la capacidad de creación *ex nihilo* de la *psique* individual; todo ello representa el juego estratégico del individuo o su capacidad de modificar, con cierta libertad, la institución de la sociedad.

Lo que aquí se entiende por prácticas educativas del jazz es aquello que hacen y dicen los individuos, para transmitir a otros, los conocimientos y comportamientos socialmente sancionados por parte de un sector social particular, enfocado en la actividad musical que instituye, tanto la manera de escuchar, experimentar, producir, comunicar e incluso sentir, aquella música denominada jazz. La aceptación de tales reglas por parte de los individuos, es decir, la configuración de subjetividades, constituye el fundamento para el mantenimiento de dicha institución social. Tales prácticas educativas, en la actualidad pueden ser fácilmente encontradas en escuelas, universidades e institutos. Pero sería un error suponer que son el único medio o el más efectivo modo de educar a las nuevas generaciones. En ese sentido, los medios de comunicación, las actividades de concierto y la reunión en recintos para tocar, juegan un papel preponderante en la constitución de los saberes y configuran ciertas relaciones de poder entre los individuos. Es ahí donde se refuerzan las reglas que rigen las normas, donde se determina qué es verdadero y qué no es verdadero para el género musical o como diría Castoriadis, “lo que vale o no vale”.

Pero uno puede preguntarse ¿el individuo es social en su totalidad? ¿existe algún reducto de verdadera individualidad o es que la sociedad es un sistema total donde el individuo queda desdibujado y sin capacidad de decisión e innovación? Si ello fuera así, es decir, si el individuo fuese socializado hasta su más recóndito interior, entonces no se explicaría la diversidad cultural a lo largo del tiempo o en latitudes distintas del orbe. Si el individuo fuera un ser completamente socializado, no tendría capacidad de creación. Así, la educación, como construcción o fabricación (*teukhein*) y como decir (*legein*), sería un reproductor de la institución, y la sociedad sería la misma desde su origen hasta nuestros días, cosa que para algunos conservadores políticos sería algo así como para los puritanos del jazz: una bella tradición inalterable. Anteriormente se había mencionado que

ese estrato del individuo que no es social es la mónada psíquica o núcleo de la *psique* y que tal estrato debe pasar por un proceso de transformación, donde se ve forzado a subjetivar las nuevas reglas ya instituidas en su entorno social:

Desde el punto de vista psíquico, la fabricación social del individuo es un proceso histórico mediante el cual la psiqué es forzada (ya sea suave o brutalmente, se trata siempre de una violentación de su naturaleza) a abandonar (nunca totalmente, pero suficientemente en cuanto a la necesidad/uso social) su mundo y sus objetos iniciales e investir objetos, un mundo, reglas que están instituidas socialmente.<sup>48</sup>

Si se recuerda que *teukhein* es reunir-adaptar-fabricar-construir, es posible entender tal operación como una adaptación de la *psique* inicial al entorno social en el cual existe físicamente: “La sociedad fabrica a los individuos a partir de una materia prima, la psiqué”<sup>49</sup>. Para tal propósito, se vale de una fuerza normativa denominada poder explícito, o como hasta ahora se ha entendido, institución imaginaria de la sociedad. En el texto titulado “Poder, política, autonomía”, dentro del libro *Ciudadanos sin brújula*, Castoriadis menciona que el poder explícito de la sociedad no debe entenderse como sinónimo de Estado, ya que éste es una forma (*eidé*) que deriva del poder explícito que es inmanente a cada sociedad.

¿Cómo se relaciona la educación con la dimensión del poder explícito? No es que la educación haya sido un invento moderno de la sociedad occidental, sino que ha figurado en todas las sociedades a lo largo del tiempo. Así, por ejemplo, los ciudadanos de la *polis* griega reconocían la importancia de la educación en lo que denominaban *paideia*, que era tan importante como la constitución política, ya que fueron conscientes, tal vez los primeros en tomar tal consciencia, del poder explícito como creador de individuos sociales:

Esta radicalidad y esta conciencia de la fabricación del individuo por la sociedad en la cual vive [...] las dirige como una *Selbstverständlichkeit* [...] Ella es la que permite a Platón pensar una utopía radical; ella es la que hace, como a Aristóteles, poner el acento sobre la *paideia* tanto si no más que sobre la 'constitución política' en el sentido estricto [...] Lo que testimonian las utopías primero y antes que nada, es esta

---

48 Cornelius Castoriadis, “Poder, política, autonomía”, en *Ciudadanos sin brújula*, *op. cit.*, p. 50.

49 *Ibid.*, p. 53.

conciencia: la institución es obra humana.<sup>50</sup>

Sobre la importancia de la cultura de la Grecia Antigua, es a ella a quien se le atribuye la invención de *lo* político. Castoriadis menciona que más que inventora de *lo* político, se le puede reconocer la creación de *la* política. Esta última hace referencia a la capacidad que desarrollaron los griegos de cuestionar sus instituciones, en especial, la institución de la sociedad y a reconocer en ella la ausencia de un carácter sagrado, a reconocer que son los mismos individuos quienes dan forma -y son formados- por la institución de la sociedad. Al no ser curas, rabinos y cortesanos quienes estaban consagrados por voluntad divina a pensar, sino al ser los mismos ciudadanos, en un espacio público, quienes se ocupaban de debatir los asuntos que les competían; al ser tal medio de organización democrática, es como reconocen los griegos que son los mismos hombres quienes pueden dar sentido a su mundo, son ellos quienes moldean sus instituciones. Así, la *paideia* se concibe con la intención de fabricar ciudadanos capaces de cuestionar sus costumbres, de “escapar a la servidumbre de la repetición”<sup>51</sup> y agrega Castoriadis: “comprender que la *paideia*, la educación -que va del nacimiento a la muerte- es una dimensión central de toda política de la autonomía”<sup>52</sup>

Sin embargo, la fabricación de individuos sociales *per se*, no lleva implícito un carácter romántico como panacea a los males sociales, la educación no es el mesías laico que conduce a un estado de realización acabada de la humanidad y del mismo modo, idealizar la educación por su sólo carácter formativo, como ciertos discursos modernos hacen, sin referirla al conjunto de significaciones sociales que le dan sustento, es representarse una imagen errónea de ella. Es frecuente encontrar este tipo de concepción en la educación artística, condensada en la expresión: “si un niño coge un instrumento musical, jamás cogerá un arma” ¿acaso no Richard Wagner estuvo en la misma barricada junto a Mijail Bakunin en el levantamiento de Dresde en 1849? ¿acaso no Nina Simone proclamaba una liberación armada de los afroamericanos en el seno del movimiento por los *Civil Rights*? ¿no los payadores libertarios de Sudamérica, como Carlos Molina, enarbolaban un discurso anticapitalista, estrechamente relacionado con el movimiento obrero que pretendía una revolución social violenta? ¿acaso es posible afirmar que ningún obrero alternó entre sus manos el martillo, la bomba, la guitarra y el fusil? La

---

50 *Ibid.*, p. 62.

51 *Ibid.*, p. 65

52 *Ibid.*, p. 73

educación se encuentra completamente condicionada por las significaciones imaginarias de la sociedad en cuestión y cuando una sociedad lleva en su seno la significación social de la revolución, fabricará individuos artistas para quienes la música será un medio de difusión de tal magma de significaciones. Del mismo modo, en la sociedad contemporánea, se fabrican patriotas nacionalistas que pueden muy bien dedicarse a la música, ya sea como compositores, instrumentistas o cualquier profesión relacionada. Por tanto, la educación *per se* no es atribuible de calificativos maniqueos, sino hay que tener presentes las significaciones sociales que dan sentido a los individuos fabricados, y en este caso, a los artistas.

¿Para qué se necesita pues un arma y violentar a otros cuando se puede asesinar su capacidad autónoma, ya con un partido político o con una canción de moda? La forma concreta del capitalismo en el ámbito artístico es la industria cultural. Ante su presencia, la institución de la experiencia artística, como inherente a cualquier institución, esconde su elemento instituyente, esto es, la capacidad creativa, la línea de fuga del dispositivo. Cuando la industria cultural dicta los cánones de cómo ha de producirse y experimentarse la música, es decir, instituye la experiencia sonora, instaura una forma, un *eidos* a partir del cual se fabrican una serie de ejemplares equivalentes para tal *eidos*. Adorno llamaría cliché a este *eidos*, a partir del cual la industria cultural procede para masificar la obra de arte e insertarla en la lógica del mercado: “La breve sucesión de notas que hace que una canción de moda resulte pegadiza (...) son, como todos los detalles, clichés listos para usar a placer aquí y allá”<sup>53</sup> Puede decirse que de alguna manera, tal estereotipo, cliché o *eidos*, que es resultado de la fabricación de significaciones imaginarias propias del capitalismo, inhibe tanto otras maneras de experimentar como de producir lo sonoro.

Para la sociedad occidental moderna existe una principal significación social imaginaria: la significación de consumo, emparejada con la de la “ilimitada expansión del dominio de lo racional”<sup>54</sup> La industria cultural funciona animada por tales significaciones y fabrica, así como maneras de consumir, maneras específicas de producir. Las operaciones del *legein* y *teukhein*, como fundamento educativo, como medio de fabricación no sólo de útiles, sino de gestos, comportamientos y modos de saber-hacer, son propias de las significaciones del mercado, en función del cual se fabrican individuos

---

53 Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 138.

54 Cornelius Castoriadis, “El campo de lo social histórico”, *op. cit.*, p. 25.

con las habilidades y conocimientos necesarios para mantener tal corriente social. Así, no es fortuito que los músicos deban aprender también conocimientos y habilidades administrativas y de negocios, de otro modo estarían condenados al fracaso económico:

La industria está interesada en los hombres sólo en cuanto clientes y empleados suyos y de hecho ha reducido a la humanidad en general, y a cada uno de sus elementos, a esta fórmula que lo resume todo. Según qué aspecto sea determinante en cada caso, en la ideología se acentúa la planificación o el azar, la técnica o la vida, la civilización o la naturaleza. Como empleados se les hace pensar en la organización racional y se les anima a adaptarse a ella con sano sentido común.<sup>55</sup>

Animada la educación artística por el capitalismo, a la obra de arte le es inherente un valor de cambio, del mismo modo que la educación conlleva un carácter de mercancía. En diferentes grados de inserción se desarrolla la producción y consumo de la obra de arte. Es cierto que no representa el mismo nivel de inserción en tal lógica la exposición de un *show* musical en un recinto como el Auditorio Nacional de la Ciudad de México, como el que pueda realizarse en una pequeña pizzería en otro sector de la misma ciudad. Ambos se encuentran animados por su propio magma de significaciones imaginarias sociales, sin embargo, para el músico, desde el patrocinado por la multinacional fabricante de guitarras eléctricas, hasta el que carece de tal patrocinio, su quehacer se sujeta a un estatus de mercancía. Una vez más, es la institución social, producto de los mismos individuos, la que mantiene tal carácter mercantil de la obra artística.

Castoriadis menciona que tanto a *legein* como a *teukein* corresponden esquemas operadores, que, en sentido estricto, no son compartidos por ambos. Como ya se vio, en el *legein* se ven implícitos principalmente dos esquemas: el esquema de la separación y el esquema de la reunión. Del mismo modo, en el *teukhein* se ve implícito el esquema de lo posible. Si se recuerda que *teukhein* es creación de un útil, gesto, acto, es decir, de un *eidos*, éste conlleva implícito el esquema del *valer para*, pero a diferencia de su puesta en práctica en el *legein* -relación signitiva, en donde un signo designa un objeto o un hecho-, en el *teukein* va más allá e implica la posibilidad de “dar existencia a lo que no existe”<sup>56</sup> o también partir de algo ya existente, como apoyo de lo ya dado, con un valor de transformación. Así tal útil, gesto, acto, *eidos*, funge como herramienta de creación y

---

55 Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 160.

56 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad II*, *op. cit.*, p. 162.

contiene un “valor de producción o transformación”. La educación implica el dar existencia a un conjunto de individuos con características específicas; guarda la posibilidad de dar existencia a un tipo de sujeto idealizado que se desea con ciertas cualidades. En la actualidad, algunos se cuestionan sobre la necesidad de educar artistas con un carácter humanista, es decir, de fabricar individuos con miras a un fin particular.<sup>57</sup> La figura o *eidos*, en este caso, sería la idealización del artista humanista, a partir del cual entra en funcionamiento el esquema del *valer para*, donde la característica “humanista” del artista sea susceptible de ser reproducido de manera indefinida en un amplio sector de la sociedad, o sea, darle existencia (a él, el humanista), dar existencia a lo virtual, a lo no existente, pero posible. Con apoyo de la organización socialmente instituida, es que tal pensamiento pretende una formación que de alguna manera responda a las deficiencias de la primera, que como ya se veía con anterioridad, implica la significación imaginaria de mercancía de la producción artística, así como de la educación, que domina bajo el monopolio de la industria cultural. Lo importante de resaltar aquí, es la dimensión instituyente de la sociedad instituida. La institución del *legein* implica la posibilidad de significar el lenguaje de manera no existente o de manera distinta. La institución del *teukhein* implica la posibilidad de fabricar útiles materiales, personas, gestos, en su carácter de posibilidad, bajo el esquema del *valer para*: “No habría finalidad; no habría, pues, un *teukhein* ni una sociedad, si para lo que no es fuera imposible ser, o si para lo que es fuera imposible ser de otra manera”<sup>58</sup>

*Legein* y *teukhein* han servido hasta aquí para explicar el modo de operación de la lógica conjuntista identitaria como el sistema de organización del estrato natural, a partir del cual, cada sociedad instituye su propio mundo mediante las significaciones que otorgan al primero, y que será, con toda seguridad, su propia construcción de aquello que es su realidad. Las operaciones de la lógica conjuntista identitaria, ambas en implicación circular, al mismo tiempo que realizan un trabajo de mantenimiento de la institución social, poseen un carácter de creación, en el *legein*, por ejemplo, con el lenguaje no en su dimensión de código sino de lengua, es decir, en la significación del lenguaje, en el *teukhein* mediante el esquema del *valer para*, es decir, en la posibilidad de dar existencia a algo o dar otro funcionamiento a lo ya dado, esto mediante una figura o *eidos* determinado. Analizado lo anterior en el terreno de la educación artística es posible

---

57 María de los A. Córdoba, “La formación humanista de los artistas del futuro” en *Revista Clave*, año 15, núm. 2, pp. 14-17.

58 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad II*, op. cit., p. 162.

analizar cómo la sociedad fabrica individuos con la intención de mantener los principios fundamentales del arte y más específicamente, el proceso formativo de los músicos bajo la lógica de la industria cultural. Al mismo tiempo, dentro de lo histórico-social se busca perpetuar el carácter de mercancía de la educación y el arte, se presenta el elemento instituyente como una suerte de grietas que hacen surgir nuevas concepciones para designar o nominar y, por ende, nuevas maneras de actuar en el mundo.

Se intentó delimitar metodológicamente aquellas maneras de actuar o prácticas en las que se centra la investigación, con la intención de ilustrar empíricamente el análisis teórico. La noción de práctica permite dar cuenta de las características que han de poseer aquellas acciones en las que se ha de fijar la mirada en el terreno de la escena del jazz o, con otras palabras, en la institución social del jazz. A continuación, se pretenderá demostrar el carácter sistemático de aquello que los hombres hacen dentro de la educación musical, esto es, tanto los saberes que animan tales acciones, la relación que guardan con los otros, la relación que guardan para sí mismos, así como la recurrencia o generalidad de sus prácticas, ello a la luz de las significaciones imaginarias sociales.

## 2.2 Las significaciones imaginarias de la educación escolarizada del jazz

La educación, como hasta ahora se ha concebido en el presente trabajo y parafraseando a Castoriadis, comienza a la edad de cero y se acaba a la edad omega. Se ha intentado mostrar que a lo largo de su vida, el individuo enfrenta un proceso educativo y se ve en la situación de incorporar las diferentes manifestaciones de la institución en cuestión, es decir, de aprender los procedimientos, saberes y normas de los distintos mundos a que se somete durante la segunda etapa de socialización, posterior a la socialización primaria que se presenta durante el período de infancia del individuo. Por otro lado, el estado actual de la cultura occidental presenta una sistematización de la educación, es decir, una escolarización de la sociedad, con la finalidad de fabricar individuos que sustenten su peculiar modo de organización o de instituciones imaginarias sociales. La escolarización ha sido graduada para cada etapa de la vida biológica del individuo. La universidad tiene la peculiaridad de introducir al individuo en el mundo laboral, capacitándolo para satisfacer las necesidades del mercado bajo la organización del capitalismo, aunque claro está, tal no ha sido la principal función ni su propósito original. Así, la significación imaginaria que

las sociedades occidentales se hacen de la escolarización puede fácilmente, pero no por ello exclusivamente, representarse en la siguiente fórmula: escuela-empleo, o dicho en otros términos, si A entonces B, lo cual supuestamente conduce a la realización del ser humano.<sup>59</sup> Cabe mencionar que esta forma de organización social representa sólo una pequeña etapa de la humanidad, la cual sin embargo, se presenta ante esos individuos como su realidad, la única realidad, fuera de la cual el resto de las formas-de-vida carece completamente de sentido.

Con lo anterior, surgen las preguntas específicas para el presente trabajo, ¿en qué momento se escolarizó la educación en el jazz? ¿qué representan los estudios de educación superior en el jazz? Sin duda resulta complicado, sino es que imposible, afirmar con precisión el momento histórico en que surgió la primera escuela tal como la entendemos en la actualidad. Incluso los historiadores no consiguen determinar el momento exacto en que el jazz se escolarizó, ya que ¿qué implica la escolarización? Lo que se pretende a continuación es tener nociones del surgimiento de tales fenómenos con la intención de clarificar qué es lo que nos hace hacer lo que hoy día hacemos.

Se puede decir que el origen de las universidades modernas son las antiguas abadías y monasterios de Europa, en específico, las primeras universidades son las de Parma, Paris y Oxford, que datan del siglo X para la primera y XII para las dos últimas. Una de las más antiguas instituciones musicales en el mundo es la Academia Nacional de Santa Cecilia (*Accademia Nazionale di Santa Cecilia*) fundada en el año 1585 por el papa Sixto V<sup>60</sup>, hacia finales del período musical europeo del Renacimiento. Para la aparición del jazz todavía se tendría que transitar por el período del Barroco, Clasicismo y Romanticismo.

Tras la llegada de los europeos a América, trajeron consigo sus sistemas de pensamiento y organización social, el cual no fue un acontecimiento terminado, sino que hasta la fecha existe una constante importación de la cultura occidental, así como exportación de costumbres, productos e ideas de lo que se gesta en este continente. Así, se fundaron, en República Dominicana, la Universidad Santo Tomás de Aquino (1538); la

---

59 Roberto Villamil escribe un interesante trabajo, para Reflexiones Marginales, sobre las significaciones imaginarias, titulado: "La educación como significación imaginaria", año 6, núm. 33. Disponible en: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/category/33/33-2016-dossier/>.

60 Fuente: [http://www.santacecilia.it/en/chi\\_siamo/index.html](http://www.santacecilia.it/en/chi_siamo/index.html), (consultado el 7 de agosto del 2018).

Real y Pontificia Universidad de México (1551) y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1551) en la Ciudad de Lima<sup>61</sup>. Mientras que en Estados Unidos la primera universidad en ser fundada fue la Universidad de Harvard (1636), establecida en Massachusetts<sup>62</sup>.

El jazz como género musical tuvo su origen a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en New Orleans por la fusión entre la cultura europea y la africana. En un inicio, el jazz era concebido como música popular, por lo que no tenía la misma significación social que la larga tradición de la música europea, en especial la música romántica de los pianistas Franz Liszt y Frédéric Chopin, sus más cercanos influyentes. A la primera forma del jazz o primer estilo denominado New Orleans, se le relacionaba con los bares, la prostitución y las drogas, en esencia porque era en los mismos bares donde los músicos percibían una remuneración económica. Por lo anterior, todo aquel músico que se sintiera atraído por las frases melódicas sincopadas, los ritmos ternarios y los contrapuntos improvisados, o ya fuera por la interesante orquestación del nuevo género emergente, se encontraría con que la única manera de aprender a ejecutar jazz sería la experiencia de la escucha presencial y tal vez, el acercamiento directo al músico ejecutante después de su interpretación. Durante varias décadas, el desarrollo del vocabulario, gramática y sintaxis del jazz sería transmitido de la manera antes mencionada, además de algunas clases particulares y la interacción entre músicos experimentados y neófitos en las bandas escolares.<sup>63</sup> Hay que tener presente que la primera escuela de música en Estados Unidos fue *The Boston Academy of Music* (1832), que seguía el ejemplo de otras escuelas de música, pero que se dedicaban exclusivamente a enseñar canto tradicional<sup>64</sup>. Finalmente, puede decirse que una de las primeras escuelas especializadas en música norteamericana, especialmente jazz y rock, es el prestigioso *Berklee College of Music*, fundado por Lawrence Berk bajo el nombre original de *Schillinger House* en 1945. Desde la década aproximada en que surgió el jazz (1910), ya que no se tiene un registro exacto

---

61 María Fernanda Varela Valdés, *La institución universitaria como imaginario social: la alienación*, Tesis de maestría en Pedagogía, UNAM.

62 Fuente: <https://www.harvard.edu/about-harvard/harvard-glance/history>, (consultado el 7 de agosto del 2018).

63 La *National Public Radio* (NPR), además de organizar una serie de excelentes conciertos transmitidos por internet, publica un artículo firmado por Alex W. Rodríguez titulado *A brief history of jazz education*, donde se hace un breve recuento del proceso educativo en el jazz en Estados Unidos. Disponible en: <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2012/10/26/163741653/a-brief-history-of-jazz-education-pt-1>, (consultado el 9 de agosto del 2018).

64 Fuente: <http://www.edu-nova.com/history-of-music-education-in-the-us.html>, (consultado el 7 de agosto del 2018).

y difícilmente se tenga con tanta precisión, hasta la fundación de la primera escuela dedicada a su enseñanza, tuvieron que pasar aproximadamente 35 años, donde el jazz era aprendido fuera de las aulas.

En México, la primera institución dedicada a la educación musical es el todavía vigente Conservatorio Nacional de Música (1866), fundada por la Sociedad Filarmónica Mexicana, entre cuyos socios destacan el pianista austriaco Franz Liszt. En 1917 pasa a depender de la Universidad Nacional de México y tras conseguir la Universidad su carácter de autonomía en 1929, el conservatorio se reincorporó de nuevo al Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública con la decisión de Carlos Chávez, pero un grupo de profesores y alumnos del Conservatorio, encabezados por Estanislao Mejía, se separaron para fundar la Facultad de Música de la UNAM.<sup>65</sup> En el año de 1983 se abre un taller de jazz para estudiantes de la Escuela Superior de Música, que a su vez deriva de talleres nocturnos del Conservatorio, establecidos en el año de 1922 y dirigidos a obreros, y tras 15 años bajo la modalidad de taller, en 1998 se estructura en la primer licenciatura en jazz del país.

Tras un breve recuento de las primeras universidades en Europa y América, hasta llegar a la primera licenciatura especializada en jazz en México, es posible mostrar cómo la educación musical moderna se caracteriza por la sistematización y racionalización de los saberes bajo la tutela de la universidad o en otros casos, de colegios y centros educativos. Como se mencionaba en el apartado anterior, una de las principales significaciones sociales de la cultura occidental es la “ilimitada expansión del dominio de lo racional”, afirmación que se presenta de manera evidente en la escolarización de la sociedad. Hoy día, dentro de la escena del jazz, cualquiera sabe que para ser un jazzista serio y exitoso (cualquier cosa que esto signifique) es obligatorio haber estado buena parte de la juventud en una institución educativa prestigiosa, preferentemente en Estados Unidos. Basta con ahondar un poco en las biografías de algunos de los músicos de la ciudad: Héctor Infanzón, Eugenio Toussaint, Victor Patrón y Enrique Nery. El jazz en la Ciudad de México, como menciona el Dr. Luis Jesús Galindo Cáceres en el libro del

---

<sup>65</sup> En febrero del 2006 se publica en la colección Scientific Electronic Library Online (SciELO), desarrollada por la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM, un artículo de la Dra. María Esther Aguirre Lora titulado: *La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto*, de donde se extrae la presente información. Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-26982006000100005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982006000100005), (consultado el 7 de agosto del 2018).

mismo nombre, *El jazz en la Ciudad de México*<sup>66</sup>, ha tenido un crecimiento exponencial. En comparación con algunas décadas atrás, hoy día hay más festivales de jazz, medios de comunicación especializados en jazz, recintos para tocar y escuchar jazz, hay más propuestas originales en formato grupal o de proyecto, hay más público dispuesto a escuchar jazz, y por supuesto, hay más oferta educativa en el jazz. En el país, existen dos licenciaturas además de la impartida por la Superior de Música, que se imparten en la Universidad Veracruzana y en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. También existen talleres y estudios a nivel técnico instrumentista en el resto del país, como el caso del Conservatorio de Música del Estado de México y el taller de jazz de la Facultad de Música de la UNAM, sin mencionar la pluralidad de escuelas particulares, tan solo en la Ciudad de México, que ofrecen un acercamiento al jazz como FERMATA, ESCAM, DIM y la escuela particular especializada en el género, LaFaro Jazz Institute. Sin duda, esto es algo positivo para el desarrollo de la cultura y la música en México al desarrollar las capacidades de una población para apreciar y producir música, sin embargo, ¿bajo qué finalidad se da todo este desarrollo?, o para ser más acorde con el propósito de la investigación, ¿qué significaciones imaginarias animan tal desarrollo? ¿cuál es el papel de la educación escolarizada en tal desarrollo? Todo apunta a que el crecimiento cuantitativo de escuelas de música continuará por algún tiempo más, también apunta a que las universidades se sumen con la estructuración de planes de estudio en licenciaturas, maestrías y doctorados especializados en jazz con una perspectiva multidisciplinaria. Lo que resulta interesante es saber si las universidades mantendrán su carácter crítico frente al fenómeno sociomusical o continuarán su actual camino hacia el desarrollo de “centros de recreación social”<sup>67</sup>, y en el caso de la formación musical, sigue muy vigente el debate que animó la separación del grupo de profesores y estudiantes del Conservatorio y la consecuente creación de la Facultad de Música de la UNAM, debate que giraba en torno a la necesidad que tenía el país de entre formar músicos profesionales o formar músicos humanistas<sup>68</sup>.

---

66 Luis Jesús Galindo (2017), *El jazz en la Ciudad de México*, Editorial Razón y Palabra, Quito.

67 Para profundizar en el tema de la condición actual de la universidad, consultar el capítulo “Sujetos y poderes universitarios”. Jiménez M., y Valle A. (eds.) (2017), “Sujetos y poderes universitarios. Conflicto, porvenir y autoafirmación de la Universidad”, en *Sociología y pedagogía. Defender la Universidad*, Juan Pablos, Ciudad de México.

68 Sería un tema interesante, propio de un trabajo de investigación específico, el indagar sobre el concepto de humanismo y el uso que actualmente se le da. Foucault hace una serie de breves pero puntuales afirmaciones sobre tal tema en *¿Qué es la Ilustración?*, donde menciona que el humanismo es un conjunto de temas que han aparecido a lo largo de un período determinado de tiempo en las sociedades europeas. Así, como humanista se ha reivindicado desde el cristianismo del siglo XVII hasta el nazismo y estalinismo del siglo XX, pasando por el debate antes mencionado sobre la necesidad de una formación humanista de los músicos del Conservatorio Nacional.

Bajo el modo de organización capitalista, por paradójico que parezca, el arte se ve sometido a una cierta racionalización donde el azar y lo indeterminado queda reducido al mínimo si tiene la suerte de no ser completamente removido. En la música, la industria cultural se encarga de reproducir ciertos ostinatos o ideas musicales para apelar a su reproductibilidad ilimitada, en otras palabras, recurre a experiencias determinadas que para Castoriadis serían producto de la ontología heredada. Así, tal institución social busca fabricar individuos con los conocimientos, habilidades y destrezas para tal propósito. La escolarización de la sociedad en su ámbito musical, como el filtro normalizador, es decir, como dispositivo que busca meter dentro de la norma social de la música, del común social, de volver normal lo anormal de la música, bajo las sociedades occidentales capitalistas, sirve no simplemente a los propósitos de preparación de seres humanos sensibles a la creación, apreciación e incluso ejecución musical *per se*, sino se encuentra fuertemente animada por propósitos comerciales de la producción comercial. Es en ese sentido que el conjunto de programas y planes de estudio de las escuelas siguen una lógica dictada por las necesidades del mercado y la “Misión” y “Visión” de los institutos hacen explícito tal propósito.

Por otro lado, el jazz ha sido lo que hasta ahora debido a la adaptación del género a su industria cultural o a su cultura industrial, incluso, hablando con más precisión, no es sino su creación. Es “lo que permite pensarla en su *ecceidad*, como esta sociedad y no otra”<sup>69</sup>. El conjunto de significaciones imaginarias que sostienen al jazz es propio de la sociedad de su tiempo. Sería imposible pensar en el surgimiento del jazz en otra época de la historia de la música occidental. Del mismo modo, las significaciones imaginarias sociales de la institución escolar obedecen a un momento particular de desarrollo o estado de cosas de la humanidad. Si bien la escolarización del jazz comenzó en la década de los 40’s en Estados Unidos, con un auge en las últimas décadas -al menos en la Ciudad de México-, este fenómeno no hizo más que adaptarse a la cultura escolar de la educación musical preexistente. Resulta interesante detenerse a reflexionar sobre el hecho de que para que el ser humano haga lo que ha hecho por cientos de años como hacer música, construir puentes, pintar en óleo, aprender un nuevo idioma o simplemente pensar, la sociedad moderna necesita la disciplina de la institución escolar para conseguir su finalidad y para instituir estos haceres y decires humanos. Indudablemente no es

---

69 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad II*, op. cit., p. 313.

posible comparar un puente del siglo XIX a uno del siglo XXI, como un canto gregoriano con una composición de Herbie Hancock o la arquitectura de la Capilla Sixtina con algún edificio de cualquiera de nuestras grandes urbes, pero lo que aquí trata de resaltarse es el papel de las significaciones imaginarias de nuestra cultura actual que anima y da sentido al quehacer de las actividades que el hombre hace, muchas de las veces sin una reflexión sobre sus acciones.

Castoriadis menciona que las significaciones imaginarias no deben concebirse como corrientemente se hace, es decir, como algo inventado e ilusorio, o bien, simplemente como una creencia colectiva: “Las significaciones no son evidentemente lo que los individuos se representan, consciente o inconscientemente, ni lo que piensan”<sup>70</sup>, sino que es lo que forma a los individuos sociales y su modo de ser es el del magma. Lo que se presenta, menciona Castoriadis, es susceptible de ser organizado en conjuntos y tal característica permite fijar constantemente nuevas y distintas referencias. Se ha mencionado que un plan de estudios de una licenciatura en jazz es un conjunto -producto de la puesta en práctica de la lógica conjuntista identitaria-, conformado por una diversidad limitada de elementos: conocimientos específicos sobre el contexto cultural del jazz, conocimientos específicos sobre teoría musical y conocimientos específicos sobre determinadas habilidades técnicas. La existencia de las múltiples licenciaturas tiene así un determinado común denominador, donde indudablemente, se excluyen muchos otros elementos. En ello radica la posibilidad de conducir hacia rumbos distintos, y rumbos indeterminados, la formación del jazzista, en función del siguiente cuestionamiento: ¿qué tipo de jazzistas hemos de formar? Sin duda alguna, las escuelas de jazz en sí mismas son incapaces de tales cuestionamientos, insertas en las prácticas educativas encaminadas al desarrollo técnico-musical, actividad que por cierto, conlleva por sí misma un gran valor para la institución del jazz. No se pretende aquí una infravaloración de tal actividad por parte de las escuelas de música, ya que de qué otro modo sería posible apreciar la belleza de la interpretación de *Spain* de Chick Corea en dos o más lugares simultáneamente, si no es por la formación que las escuelas de música son capaces de otorgar a individuos distintos.

En resumen, lo que aquí se acentúa es la importancia que tiene la educación musical escolarizada para las sociedades occidentales modernas. Si bien es posible rastrear el

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 322.

origen de las primeras universidades en la Edad Media, más tarde derivarán en la universidad tal como la conocemos, donde, por supuesto, la educación musical será incluida como uno de sus quehaceres. A partir de la mitad del siglo XX, el fenómeno de la escolarización del jazz se presenta como una constante que, a la fecha, parece no tener mayores obstáculos para su crecimiento, al menos visto en México. Por otro lado, también es posible observar un aumento cuantitativo de escuelas de música particulares con influencia del jazz. Ello es comprensible de acuerdo con la propuesta de los imaginarios sociales, aunque claro, sería un error pretender que es la única y completa explicación de tal fenómeno social, ya que sólo es un análisis parcial, al igual que puede serlo una mirada desde el estructuralismo. Se ha mencionado que una de las significaciones imaginarias que animan a nuestras sociedades occidentales es el intento de racionalización de todas las áreas de la vida del hombre, donde la educación musical queda inscrita y se materializa en la institución escolar. Desde luego, ésta no es la única significación imaginaria, sino que existe un conjunto de ellas (aunque se ha especificado que su modo de ser no representa el de un conjunto, sino el de un magma) que entran en juego para determinar el ser así particular (la *ecceidad*) de nuestras sociedades modernas. También se ha intentado explicar cómo la educación musical en el jazz es operada bajo la lógica conjuntista identitaria, en especial de acuerdo con las instituciones del *legein* y del *teukhein*. Tales operaciones son propias de la institución social del jazz, que busca adaptar-fabricar-construir individuos, cosas, gestos o ideas que le sirvan para su mantenimiento y perpetuación, es decir, educar individuos en el jazz, incorporar la educación jazzística en las universidades, fomentar una cultura del jazz donde quede de manifiesto el valor del significado de sus actividades más comunes y elementales: sus prácticas educativas.

### *Capítulo 3. La autonomía y la institución social del jazz*

*La elaboración positiva -en medio de las ruinas- de formas de vida, comunidad y afectividad independientes y superiores a las aguas heladas de las costumbres espectaculares, resulta ser un acto de sabotaje cuya facultad de derrotar al imperium de la abstracción procede sin aparecer.*

Tiqqun, *¿Qué es la metafísica crítica?*

El presente capítulo pretende hacer énfasis en la forma en que la organización de la institución del jazz implica la posibilidad de autonomía social, así como individual. Para ello, se divide en dos apartados. El primero, se centra en recuperar el concepto de autonomía desde la visión de la teoría de los imaginarios sociales, apoyado en la propuesta psicoanalítica para sus explicaciones de aquello que se entiende por autonomía a nivel individual, por un lado, y por el otro, se apoya del término de democracia de la antigua Grecia para fundamentar lo que sería el proyecto de autonomía a nivel social. El segundo apartado se centra en el proceso mediante el cual se ha de poner en concordancia ambos niveles del proyecto, la *paideia*, para centrarse en la educación de los individuos, y en tal caso, de los jazzistas como hombres libres.

### 3.1 La autonomía individual y social

La cuestión de la autonomía puede considerarse como una noción y preocupación que data de la Antigua Grecia. En el capítulo anterior se mencionó el hecho de que a los griegos se les atribuya la invención de *la* política. Es posible considerar tal invención de *la* política como una toma de consciencia de los griegos como edificadores de sus instituciones, pero sobre todo, como una toma de consciencia de su capacidad de modificar tales instituciones que, no está de sobra repetirlo, son las fabricantes de los individuos sociales. A continuación, se procederá a tomar el concepto castoridiano de autonomía (proyecto al cual dedicó los últimos años de su vida intelectual) para relacionarlo con la formación o educación musical, así como los valores necesarios para una sociedad con un régimen democrático que, de acuerdo a la propuesta del autor, es la forma de gobierno que conduce a la autonomía de los individuos y la sociedad misma.

Posteriormente, se trabajará el concepto de *paideia* como el vehículo de fabricación de hombres libres.

### 3.1.1 El Yo consciente

Existen dos dimensiones en las que es posible analizar la cuestión de la autonomía: en su dimensión individual y en su dimensión social. Castoriadis se apoya de la teoría psicoanalítica freudiana y lacaniana para explicar la autonomía en el terreno de lo individual y menciona que el principio de autonomía es la lucha entre la pulsión (*Ello*) y el consciente en general (*Yo*). Recuerda la frase de Lacan: “El inconsciente es el discurso del Otro”<sup>71</sup>, es el cúmulo de significaciones que, a lo largo de su infancia, se transmiten al individuo e implican la definición que éste hace de la realidad. Tal transmisión se realiza principalmente mediante la interacción del sujeto con la pareja parental, permitiendo que las significaciones imaginarias sociales de esta última pasen a formar parte del primero. Lo anterior, también conocido como socialización primaria, se ha relacionado anteriormente con lo que, de acuerdo con los Imaginarios Sociales, sería la institución del individuo. Sin duda hasta aquí no se podría hacer objeción alguna, ya que, ¿de qué otro modo sería posible el individuo social, así como la sociedad, si no mediante tal proceso? El problema que se presenta surge con las preguntas, ¿hasta qué punto el individuo es heredero del discurso del Otro? ¿el sujeto se encuentra completamente determinado por tal discurso y le es imposible crear su propio discurso? Tal cúmulo de significaciones imaginarias sociales transmitidas al niño por su interacción con aquellos encargados de su crianza, representan su fundamento de personalidad, el cual es difícilmente puesto en cuestión por el individuo. Aquí resulta interesante resaltar brevemente un par de casos que son similares a un gran número de músicos. De un par de entrevistas realizadas a los jazzistas Lee Ritenour (guitarrista) y Steeve Gadd (baterista), se extrae la fuerte influencia de los padres para que se convirtieran en grandes músicos. En el caso de Lee, menciona: “mi padre era un aficionado al piano y pienso que probablemente pudo convertirse en un profesional [...] no eligió ese camino; pero siempre estuvo animándome y mamá quería que yo fuera músico, desde que estaba muy chico.”<sup>72</sup> Para el caso de Steve, fue su tío quién le influenció, pero de alguna manera es algo bastante similar e incluso menciona una edad: “pero fue mi tío baterista quien me enseñó a sujetar las baquetas bien y con él,

---

71 Cornelius Castoriadis (1983), *La institución imaginaria de la sociedad I*, Tusquets, Barcelona, p. 174.

72 Victor Baldovinos, “Lee Ritenour: La teoría de las 6 cuerdas”, en *Musiclife*, núm. 141, marzo 2017, p. 29.

empecé a acompañar los discos que teníamos en casa. Eso fue como a los tres años de edad.”<sup>73</sup> Como ya se mencionó, la infancia es una etapa, en la biografía del individuo, de transmisión de las significaciones imaginarias de un mundo instituido. Existe una manera socialmente aceptada de sujetar las baquetas, ello es institución social. En la expresión de Steve Gadd “sujetar las baquetas bien”, se dice una acción que representa una realidad concreta, ya que existen a la par maneras incorrectas de sujetar las baquetas, maneras que no son válidas para la comunidad de bateristas. Es en ese sentido en que aquí se utiliza la definición de realidad social.

Pero el inconsciente no sólo es el discurso del Otro, no sólo es el *Super-yo* freudiano -la manera correcta, para la comunidad de bateristas, de sujetar las baquetas. No se conforma sólo por la norma social que cae a plomo sobre la *psique* del niño, sino también implica la instancia psíquica del *Ello*, conformada por la libido y la pulsión de muerte. De acuerdo con el psicoanálisis, la fase primaria del sujeto es la etapa del núcleo monádico. Tras su ruptura y con la entrada del sujeto en la fase trídica, que es posible sólo con la incorporación del mundo social y que resulta pertinente llamarle proceso de socialización o educación, la *psique* individual queda marcada por la función totalizante del núcleo monádico que busca cerrarse siempre sobre sí misma. En referencia a este fenómeno de la *psique*, Castoriadis menciona lo siguiente:

Lo que, en el campo del inconsciente dispone todas las representaciones que allí emergen según el sentido de sus propias líneas, es el deseo, señor de todos los deseos, de unificación total, de abolición de la diferencia y de la distancia, que se manifiesta ante todo como ignorancia de la diferencia y de la distancia. Si el inconsciente ignora el tiempo y la contradicción, ello se debe a que, agazapado en lo más oscuro de esa caverna, el monstruo de la locura unificante reina allí como dueño y señor.<sup>74</sup>

¿Cómo el discurso del Otro se conforma por el *Ello*? El *Ello* entendido como la instancia psíquica conformada por la libido y pulsión de muerte, busca en el individuo la satisfacción del placer a través del cierre sobre sí misma. En el inconsciente queda registrado la atribución al otro (generalmente la madre) como el otro omnipotente, ya que sus significaciones constituyen la única referencia para el niño, esto en una primera etapa.

---

73 Victor Baldovinos, “Steve Gadd: a paso redoblado”, en *Musiclife*, núm. 137, noviembre 2016, p. 29.

74 Cornelius Castoriadis (1989), *La institución imaginaria de la sociedad II*, Tusquets, Barcelona, p. 217.

En tal medida es en que el otro define los deseos y la validez del mundo para el sujeto. En la etapa de la socialización primaria, el niño aprende que el otro no es exclusivo para con él, sino que lo aprende como un otro generalizado<sup>75</sup> y el deseo se repliega en el inconsciente procurando la satisfacción del placer de manera constante en toda la vida del sujeto.

De alguna manera Castoriadis propone al psicoanálisis como una herramienta que posibilita la autonomía del individuo bajo la frase suscrita por Freud “Allí donde estaba el Ello, debo devenir Yo (*Wo Es war, soll Ich werden*).”<sup>76</sup> Implica el reforzar el Yo consciente con respecto al Yo inconsciente. Así, y en términos generales, puede decirse que el discurso del Otro es el inconsciente en la medida que rige el pensamiento individual, y por ende, es lo que rige su conducta. Desde luego que la autonomía no implica la eliminación del discurso del Otro, de las pulsiones, ni brega por la supresión del inconsciente, sino busca revertir su instancia de decisión: “Se trata de tomar su lugar en tanto que instancia de decisión. La autonomía sería dominio del consciente sobre el inconsciente [...] mi discurso debe tomar el lugar del discurso del Otro, de un discurso que está en mí y me domina: habla por mí.”<sup>77</sup> La autonomía no es completamente eliminación del discurso del Otro, sino elaboración conjunta en el plano intersubjetivo. Implica el reconocimiento del discurso del Otro, más no su aceptación a cabalidad, ya que el discurso del Otro es un proceso que se da en lo histórico-social, y como ya se ha visto en el primer capítulo lo referente a lo histórico-social, éste funge como apoyo para la imaginación radical y el magma de significaciones imaginarias.

Con esto no se pretende decir que la autonomía del sujeto sea una utopía y que, hasta el momento actual, nunca haya existido una sola persona autónoma. Del mismo modo no se concibe la autonomía como un estado deseable de ser realizado o dado de una vez y para siempre. Concebir así la autonomía sería pensar en los términos de la ontología heredada, donde el ser de la autonomía sería un simple adjetivo aplicable al

---

75 En la tesis de licenciatura titulada *El proceso de socialización en la institución social del jazz* se aborda el tema del otro generalizado de acuerdo al trabajo teórico de Peter Berger y Thomas Luckmann. De manera general, se hace referencia al rol social que cumplen los otros para con él, en el sentido de que tal rol no es exclusivo para con él, sino que es compartido con un amplio número de individuos. Para más detalles, consultar: A. Daniel Tetetla (2016), *El proceso de socialización en la institución social del jazz. Aproximaciones sobre la Ciudad de México*, UNAM. Disponible en: <http://132.248.9.195/ptd2016/septiembre/0750354/Index.html>.

76 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad I*, op. cit., p.173.

77 *Ibid.*, pp. 174 y 175.

sujeto. Haciendo uso del lenguaje para tratar de dar una definición, pero reconociendo sus limitaciones en tanto incapacidad de expresarlo todo, se concibe la autonomía del sujeto como un proceso constante y de reflexión continua que lo conduzca a dilucidar sus acciones, obras y pensamientos. Sin duda alguna, han existido momentos en la historia humana en que ha habido autonomía de los sujetos y más aún, han existido sujetos autónomos en los términos en que se entiende en el presente trabajo. Al no estar completamente supeditado el sujeto al discurso del Otro es como se constata su capacidad de creación, cuya fuente sería el imaginario radical. Algunas de las grandes figuras de la música como Bach, Haydn, y sobre todo algunos de los compositores del período romántico como Wagner, dan muestra de su capacidad de autonomía en un plano musical, ya que crearon nuevas formas musicales, empleada la forma no en términos musicales, sino en términos más generales como variación de las sonoridades. Al ser un proceso constante y no un estado determinado, la autonomía se presenta como la lucidez del Yo consciente en la dilucidación y actuación del sujeto, que lo que pretende es ampliar tal proceso en el mayor número de escenarios posibles del individuo: "Su objeto [el de los esfuerzos terapéuticos del psicoanálisis] es reforzar el Yo, hacerlo más independiente del Super-yo, ensanchar su campo de visión y extender su organización de tal manera que pueda apropiarse de nuevas zonas del Ello. Allí donde estaba el Ello, debo devenir Yo."<sup>78</sup> Claro está que hay que tener en consideración la influencia social que hace del individuo una institución y que se incorpora a través del discurso del Otro. La autonomía del sujeto es así un proyecto que procura situarlo ante su capacidad de reconocer aquello que es su deseo y aquello que es la realidad social, y para el acento impreso en el presente trabajo, su realidad social en el ámbito artístico-musical.

El discurso del Otro no es más que la institución de la sociedad transmitida al sujeto por su interacción social con la madre, durante sus primeros años de vida, y con su interacción social con el profesor de música más tarde. Las significaciones imaginarias que animan la realidad de la música occidental, transmitidas al sujeto por su interacción con el profesor de música, son la definición arbitraria de lo que es música, e igual de importante, lo que no es música -se transmita tal negación explícitamente o se deduzca a partir de su validez. Los elementos de la música son tres: armonía, melodía y ritmo. La armonía refiere a la relación entre sonidos ejecutados de manera unísona o simultánea,

---

78 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad I*, op. cit., p.173. Lo anterior son palabras de Freud que Castoriadis menciona en la nota 25 de la obra antes citada.

mientras que la melodía refiere a la relación entre sonidos ejecutados de manera sucesiva. El ritmo es entonces la distribución arbitraria de los sonidos en un lapso de tiempo determinado. El discurso del Otro es pues el contenido de las significaciones imaginarias sociales de la música occidental fundamentada en la tríada melodía, armonía y ritmo. Cualquier fenómeno sonoro que carezca de tales cualidades es difícilmente considerado como manifestación musical para el grueso de la población occidental, aunque no lo sea necesariamente para algunos compositores, intérpretes y melómanos. Del mismo modo, la transmisión de los conocimientos previamente incorporados por el profesor sobre la clasificación de la altura del sonido ilustra lo anteriormente mencionado. El alumno aprende que “la diferencia de entonación que existe entre dos sonidos”<sup>79</sup> se denomina intervalo y así sucesivamente con otros tantos elementos de la música como dinámica, textura, tonalidad y forma. Lo anterior ocurre en un nivel de iniciación musical, que no por ello es menos importante para la formación del jazzista profesional, ya que constituye los fundamentos musicales que sustentarán su realidad y el sentido de su mundo. El sujeto autónomo, el Yo de la autonomía y, en su caso, el jazzista autónomo es aquel capaz de reorganizar aquellos elementos musicales, dados por su sociedad para efectivamente crear nuevos contenidos musicales. No está de más decir que las instancias que posibilitan la creación son la imaginación radical a nivel individual, e imaginario social a nivel colectivo. La primera es creativa, en tanto que es la instancia de la *psique* individual, irreductible a lo social y que se comporta de manera no racional con expresión fundamental en el arte. La segunda instancia es creativa, en la medida en que la sociedad siempre guarda el elemento de la alteridad o de una organización distinta de las conductas socialmente aceptadas, debido a los esquemas del *legein* y *teukhein*. La creación efectiva, a nivel individual, es posible cuando el sujeto es capaz de identificar el imaginario autonomizado, transmitido por el discurso del Otro, que define tanto su realidad como su deseo. La enorme capacidad creativa de Miles Davis para delinear los fundamentos musicales de algunos de los estilos más importantes del jazz da cuenta de lo anterior. La historia de la música y la historia del jazz es una constante reorganización de los elementos musicales, así como exploración e instauración de maneras nuevas de componer e interpretar. Ello permite al sujeto la capacidad de romper con las maneras ortodoxas y limitadas de experimentar la música que, no por sí mismas, son negativas y conservadoras, a las cuales se impone una innovación progresista y constante, sino que representa una diversificación en el goce. Si el jazzista posee tal capacidad, tal Yo

---

79 Francisco Moncada (1995), *Teoría de la música*, ediciones framong, México, p. 91.

autónomo, es posible hablar de innovación sociomusical y no tan solo de un ejemplar derivado de un mismo *eidos* o forma.

Del mismo modo el Yo autónomo en el plano social, que resulta imposible escindir del plano creativo-musical, debe ser la instancia de lucidez y acción que lleven al sujeto a interesarse en las instituciones que moldean su sociedad. Si el jazzista, como cualquier otro sujeto apasionado que no dedique su vida a la música, es capaz de arrojarse a la interrogación de su mundo, de su realidad o de sus instituciones, y da cuenta del carácter social de estas últimas, llevará consigo el germen de la duda y le permitirá cuestionarse otras tantas instituciones sociales al margen de su actividad musical, en otras palabras, cuestionar el carácter de heteronomía que se encuentra siempre latente en las formas instituidas:

La creación democrática ha abolido toda fuente trascendente del significado, en todo caso en el dominio público, pero de hecho también, si es empujada a sus consecuencias, para el individuo "privado". Porque la creación democrática es la creación de una interrogación ilimitada en todos los campos: ¿qué es lo verdadero y lo falso, lo justo y lo injusto, el bien y el mal, lo bello y lo feo? Es ahí donde reside su reflexibilidad. Rompe la barrera del significado y restaura a la sociedad viviente su *vis formandi* y su *libido formandi*. De hecho, hace la misma cosa en la vida privada, ya que pretende dar a cada uno la posibilidad de crear el sentido de su vida.<sup>80</sup>

Aquí se considera fundamental concebir una educación musical basada en la capacidad de cuestionamiento. Es esencial transmitir al individuo los fundamentos democráticos por más común y convencional que pueda resultar tal propuesta, la cual sin embargo debe ser reflexionada para evitar enunciarla y pensarla en la forma corriente y sencilla en que es usada en la actualidad. Por paradójico que parezca, la música, que permite al individuo la expresión de sus deseos más irracionales provenientes de sus pulsiones y que resulta una forma alterna a su capacidad de organización racional, se encuentra siempre en riesgo de ser racionalizada y reproducida en masa en nuestra sociedad presente. Ello se encuentra, como ya se ha visto, en estrecha relación en que los músicos son educados por sus instituciones sociales. Formar sujetos autónomos en la medida en que implique la posibilidad de identificar las significaciones sociales que dan

---

80 Cornelius Castoriadis (2000), "La cultura en una sociedad democrática", en *Ciudadanos sin brújula*, Ediciones Coyoacán, Ciudad de México, p.119.

sentido a su música, así como las significaciones que dan sentido a su vida, esto con la finalidad de que se reconozca como capaz de modificación de su entorno cultural y político.

### 3.1.2 Democracia y autonomía

El sujeto se encuentra íntimamente relacionado con las condiciones sociales que se instituyen en cada sociedad. Ya se ha recordado la frase de Castoriadis anteriormente: el individuo es institución. En esa medida es en que la autonomía del sujeto implica la autonomía de todos aquellos que constituyen su entorno social, implica una reorganización del discurso del otro, por el Yo consciente, y elaboración de un discurso propio. El Yo autónomo no implica la negación del otro, como no implica la eliminación del *Ello* ni el inconsciente, que pueden constituirse como la instancia de definición de verdad y realidad incuestionable para el individuo, sino la elaboración conjunta, por parte de la instancia lúcida del Yo, del discurso propio que se formula precisamente con el contenido del material del colectivo social anónimo.

Sin embargo, la autonomía encuentra de manera constante el impedimento para su realización en el discurso del Otro, el cual puede concretarse en “la impersonalidad de los 'mecanismos económicos del mercado' o de la 'racionalidad del Plan', de la ley de algunos presentada como la ley sin más.”<sup>81</sup> No sólo eso, sino que las instituciones de cada sociedad apuntan al mantenimiento de cierto modo definido de hacer cosas, ya sea con sanciones sociales o con la explicitación de la acción punitiva contra sus posibles desviaciones. La institución oculta su carácter de alteridad, oculta el elemento instituyente del imaginario social que posibilita su propia modificación o destrucción. Así, ya no es posible hablar de instituciones al servicio de la sociedad, instituciones que cumplen una función social determinada y para la cual fueron concebidas, como sería el caso de la burocracia o los sindicatos en la actualidad, sino que se presenta una inversión funcional, dada la cual, muchas de las veces, los hombres se vuelven al servicio de sus instituciones. Este fenómeno de heteronomía sería precisamente lo opuesto a la cuestión de la autonomía. Se ha escrito ya sobre la manera en que las significaciones imaginarias mantienen unida a una sociedad y la manera en que la institución permite la organización de su universo, que deciden la validez del sentido y constituyen su realidad mediante el

---

81 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad I*, op. cit., p.186.

*legein*, así como la manera de su perpetuidad a través de la fabricación de las cosas, instrumentos y, sobre todo, la fabricación de los individuos, mediante el *teukhein*, que velan por su reproducción. Dicha fabricación del material humano, que es una constante incursión del mundo social en la *psique* del sujeto, es la que permite la reproducción de la institución, necesaria para la organización social y sin la cual, sería imposible hablar de sociedades, pero que no implica con ello su inmutabilidad.

Se ha visto que la institución, más allá de comprenderla como una manifestación concreta y específica, empleada en el lenguaje de los *mass media* de manera corriente como sinónimo de organización jerárquica y burocrática, es organización social (y gobierno), la cual, lejos de ser localizada en el Estado, por mencionar un *eidos* de gobierno, es ejercida por el conjunto de la sociedad mediante un tipo de poder colectivo que Castoriadis llama infra-poder. La institución entendida en el presente trabajo como el conjunto de “normas, valores, lenguaje, instrumentos, procedimientos y métodos para tratar con las cosas y hacer cosas [...] en la forma que se le da en cada sociedad”<sup>82</sup> se presenta como la fabricante de los individuos (*teukhein*) que se ven condicionados a reproducirla, la mayoría de las veces, de manera natural. El carácter “natural” de la institución, ya se ha mencionado, fue susceptible de ser cuestionado sólo por los *politai* (ciudadanos) de la *polis* griega. Anteriormente, existía, como en China, “un arte de manejar el poder existente”<sup>83</sup> o “cambios explícitos y decididos de ciertas instituciones -incluso reinstituciones radicales ('Moisés' o, en todo caso, Mahoma).”<sup>84</sup> Pero en todos los casos, la naturaleza del poder seguía siendo atribuida a una instancia principalmente divina.

Para comprender la importancia de la herencia griega, se considera necesario hacer una breve mención sobre el origen de la democracia y especificar a la Grecia que se refiere, en cuanto a su región como a su temporalidad. Los historiadores dividen cronológicamente a la Antigua Grecia en cuatro etapas antes de su conquista por parte de los romanos:

- I. Época oscura (1100 a. C. - 750 a. C.)
- II. Época arcaica (750 a. C. - 500 a. C.)

---

82 Cornelius Castoriadis, “El campo de lo social histórico”, en *Ciudadanos sin brújula*, op. cit., p. 15.

83 Cornelius Castoriadis, “Poder, política y autonomía”, en *Ciudadanos sin brújula*, op. cit., p. 60.

84 *Ídem*.

III. Grecia clásica (500 a. C. - 323 a.C.)

IV. Grecia helenística (323. a.C. - 146 a. C.)

Durante la Época arcaica, se lleva a cabo en Atenas la reforma social de Clístenes (570 a. C. – 507 a. C.), exactamente en el año 508 a. C., que representa el primer modo de aplicación de la democracia, y pretendía “la participación igual y equilibrada de todos en el poder político”<sup>85</sup>, a raíz del cual comienzan los proyectos políticos democráticos. Precisamente la autonomía a nivel social implica el apoyo en la institución para fabricar sujetos con la capacidad de cuestionamiento, característica que inhibe crear o educar sujetos dispuestos simplemente a reproducir. Tal capacidad de cuestionamiento, surge entonces con la creación de *la* política por los ciudadanos de la Antigua Grecia, bajo el nombre de democracia (“el *kratos* del *demos*: el poder del pueblo”<sup>86</sup>), y posteriormente, tal proyecto es retomado por Europa occidental a partir de los siglos XII y XIII. La democracia como forma de gobierno permite al conjunto de los ciudadanos participar en la creación y modificación de sus instituciones, llevando la capacidad de interrogación constante del sujeto, como se ha visto antes, a una dimensión colectiva. Sin embargo, la concepción de democracia como forma de gobierno dista aquí polarmente con el uso corriente que en que se utiliza en la actualidad: democracia no se limita a partidos políticos, ni a consultas o votaciones, como tampoco es equivalente a la administración de los asuntos públicos por parte de un aparato burocrático de Estado. Si democracia no es el concepto y prácticas sociales definidas en la actualidad por el Estado a través de los medios masivos de comunicación, ¿qué es entonces democracia? ¿de qué manera un régimen democrático conduce a la autonomía del individuo y de la sociedad? Y por otro lado, ¿cómo las prácticas educativas del jazz pueden conducir a la autonomía? ¿cómo la autonomía incide en las prácticas educativas del jazz?

Las sociedades occidentales en la actualidad atraviesan por una crisis con respecto a sus significaciones imaginarias que la conducen a priorizar sobre todo el consumo irracional aparejado del crecimiento ilimitado de la producción, lo que trae diversas consecuencias de entre las cuales, dos son evidentes:

1. La destrucción del medio ambiente y el conjunto de relaciones sociales basadas en la

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>86</sup> Cornelius Castoriadis, “La cultura en una sociedad democrática”, en *Ciudadanos sin brújula*, op. cit., p. 115.

acumulación.

2. La segunda consecuencia es animada por el bienestar material y el estado de *confort* que supuestamente ofrece el consumo.

Del mismo modo, es posible hablar de un desinterés por parte de los ciudadanos en los asuntos públicos, a partir de la segunda mitad del siglo XX, en lo que Castoriadis denomina la “época de conformismo generalizado”<sup>87</sup>. Tal desinterés tiene su correlación con la presentación de la democracia como un simple asunto de procedimiento o de procesos, desligándolo de sus fines: “Éste [el pensamiento político precedente] veía en la democracia un régimen, indisociable de una concepción sustantiva de los fines de la institución política y de una visión, y de una mirada sobre el tipo de ser humano que le corresponde.”<sup>88</sup> La correspondencia del tipo de ser humano es el ciudadano autónomo que es indispensable para la democracia, que a la vez, es imposible tal individuo autónomo si no es porque la sociedad ha desarrollado instituciones que forman ciudadanos con capacidad de crítica y reflexión e interesados en los asuntos públicos, incluyendo desde luego, el ámbito artístico. Dos definiciones que Castoriadis expone sobre política y democracia son las que se encuentran en el texto *La democracia como procedimiento y como régimen*:

Podemos ahora definir la política como una actividad explícita y lúcida que concierne a la instauración de las instituciones deseables, y la democracia como el régimen de autoinstitución explícita y lúcida y, mientras que sea posible, de las instituciones sociales que dependen de una actividad colectiva explícita.<sup>89</sup>

De lo anterior se infiere que la política es la transformación de las instituciones sociales que comienzan con una instancia autorreflexiva sobre el tipo de leyes, normas y hábitos que permean en una sociedad dada. También es posible afirmar que implica una destrucción de las instituciones existentes, etapa previa para la instauración de nuevas instituciones, lo cual implica a la par, la destrucción de individuos heterónomos, creados por una sociedad heterónoma. Es evidente que tal destrucción no implica su uso corriente y superficial, si se ha entendido el resto de las explicaciones previas sobre imaginarios

---

87 Ver Castoriadis, Cornelius, *Contra el conformismo generalizado*, disponible en:

<http://www.omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/contra.el.conformismo.generalizado.pdf>

88 Cornelius Castoriadis, “La democracia como procedimiento y como régimen”, en *Ciudadanos sin brújula*, *op. cit.*, p.143.

89 *Ibid.*, p. 148.

sociales, y que se encuentra sustentado en tal explicación teórica. En la medida en que la mayor parte de los ciudadanos se impliquen en los asuntos que les afectan es en la misma medida en que es posible hablar de una autonomía a nivel social. Durante el período medieval, la producción musical se encontraba condicionada por el poder que ostentaba la iglesia católica, cuya relación con la música era exclusivamente para la liturgia y de la cual se esperaba fuera exclusivamente un acompañamiento para el servicio religioso. La figura del músico de su época era encarnada por el sacerdote, quien, para componer cantos gregorianos, entre otras cosas, tenía sustancialmente prohibido hacer uso del intervalo de cuarta aumentada, tritono o intervalo del diablo. Esta relación entre significado y significante, en donde el significante sería el intervalo sonoro y el significado sería el carácter satánico, se sustenta por la significación imaginaria social de su contexto histórico-social: es significación por el atributo diabólico otorgado al intervalo, es imaginaria por la capacidad de concebir fervientemente una idea en un sonido, es decir, la capacidad de ver algo que no es en lo que es, y finalmente, es social al ser legitimada por un conjunto amplio de individuos. Ahora bien, tras casi 1500 años y pasando por la música producida por la *escuela de Notre Dame* y el *Ars nova*, también pertenecientes al período de la Edad Media, pero transitando también por la música de los períodos del Renacimiento, Barroco, Clásico, Romanticismo, y la música del siglo XX, encontramos que, en la actualidad, en la Ciudad de México, existe una escena musical derivada del *Free jazz* conocida como “improvisación libre”. Esta se apoya directamente de la escena norteamericana que, a su vez, se ve fuertemente influenciada por el desarrollo de la música del siglo XX, como el expresionismo alemán -con su sistema de composición conocido como dodecafonismo y, más tarde, su extensión al serialismo- y la música aleatoria. Uno de los principios de la experimentación libre, tal como lo mencionó el saxofonista Tony Malaby es “tocar sin estilo”. Entonces, ¿sería posible afirmar que en la transformación de la música, durante tal lapso temporal, existe el principio de creación<sup>90</sup>? Si no es así, ¿por qué no seguimos rodeados de cantos gregorianos? Y si se respondiera de manera afirmativa a la primera pregunta, ¿cómo se explica tal transformación y cómo se relaciona con la autonomía de las sociedades? ¿cómo se relaciona con la autonomía en el jazz? A continuación, se intentará dar respuesta a tales cuestionamientos.

En cierto sentido, la improvisación libre, como estilo musical -o más bien, como una

---

90 Se entiende por creación la capacidad de autoalteración de la sociedad que, fundada en la institución, alberga la dimensión instituyente, que es posible a partir de las significaciones imaginarias, así como a nivel individual, la creación proviene de la imaginación radical.

forma de “tocar sin estilo”-, rompe con la institución de las reglas musicales tradicionales: tempo, tonalidad y forma, por mencionar algunos, pero hace lo mismo incluso con la noción misma de música al trastocar sus cualidades (armonía, melodía y ritmo). Ciertamente, la improvisación libre no es la pionera en concebir la expresión musical como un cuestionamiento de la tradición, ya que ésta es una constante en el desarrollo de la música occidental. Por ejemplo, entre 1905 y 1925 se desarrolló el expresionismo alemán en diferentes manifestaciones artísticas: pintura, literatura, danza, teatro, cine, y por supuesto, en la música. Se buscaba expresar la irracionalidad del inconsciente:

Los pintores, escritores y compositores expresionistas exploraron los sentimientos íntimos en vez de describir las apariencias externas. Usaban distorsiones deliberadas para asaltar e impactar a su audiencia, para comunicar sus tensiones y la angustia del alma humana. [...] Todas estas obras acentúan la disonancia áspera y la fragmentación, y explotan registros extremos así como efectos instrumentales poco usuales.<sup>91</sup>

Las investigaciones de Freud y sus explicaciones sobre el inconsciente, tuvieron repercusiones en la manera en que los músicos, como los expresionistas, se representaban la música y lo que buscaban transmitir y expresar por medio de ella. La alógica del inconsciente y su modo de ser magmático, como lo describe Castoriadis, buscaba ser representado por una manifestación sonora que rompiera con la racionalidad de la tonalidad, la forma musical, los estereotipos convencionales de belleza musical, las frases musicales basadas en escalas musicales convencionales, los ritmos y tiempos de compases tradicionales. Esto ilustra cómo la música no es una manifestación asocial ni abstracta, sino que existe una estrecha relación entre lo que los compositores e intérpretes, así como las sociedades se dan como realidad y la manera en que encuentra su expresión sonora. Al igual que el expresionismo y otros estilos musicales, la improvisación libre implica un apoyo, sobre las formas musicales instituidas, para crear nuevas. En la improvisación libre, como en otros estilos musicales, se hace uso de instrumentos musicales convencionales pero adaptados con elementos externos con la intención de alterar o modificar su sonido: instrumentos preparados. Una de las primeras composiciones para esta forma de ejecución podría ser *Sonatas e interludios* (1946-1948) del compositor estadounidense John Cage, la cual es una obra para piano preparado. De

---

91 Roger Kamien (2003), *Música. Destrezas de apreciación*, Mc Graw-Hill, Ciudad de México, p. 310.

ahí, es posible encontrar en la actualidad guitarras y baterías preparadas.

Ahora bien, sería complejo analizar aquí lo que caracteriza a la creación musical real y establecer claramente cuándo existe innovación efectiva y cuándo la expresión musical cae en la simple reproducción de lo ya dado. Se vislumbra que una manera interesante de abordarlo, sería la relación del concepto de *poiesis* (creación) con el tiempo, donde creación “es causa del paso del no-ser al ser”, lo que ‘conduce un no-ente anterior, a una existencia (*ousia*) ulterior.”<sup>92</sup> Por otro lado, el tiempo es, en su dimensión no identitaria, “alteridad-alteración, el tiempo del estallido, de la emergencia, de la creación.”<sup>93</sup> Así, la creación musical sería el establecimiento de un *eidos* (forma) otro en su dimensión social, y también, en su sentido musical, donde la forma es la organización de los diversos elementos de la música en el tiempo. Es evidente, y esto hay que tomarlo con ciertas precauciones, que existe creación (*poiesis*) desde *Alleluia: Vidimus stellam* hasta *Fly me to the moon* (comparar imágenes 1 y 2).

II

A

Cf. Mt. 2, 2

L-le-lú- ia. V. Ví- di-  
mus stellam e- ius in O-ri- én-  
te, et vé- ni- mus cum muné-  
ri- bus ad- o-rá-re Dó- mi-num.

Imagen 1. Alleluia Vidimus Stellam.

92 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad II*, op. cit., p. 58.

93 *Ibid.*, p. 66.

4  
CD

◆ SPLIT TRACK/MELODY  
◆ FULL STEREO TRACK

C VERSION MEDIUM SWING

**FLY ME TO THE MOON**  
(IN OTHER WORDS)

WORDS AND MUSIC BY  
BART HOWARD

The image shows a musical score for the song 'Fly Me to the Moon' in a 'C Version Medium Swing' arrangement. It includes a guitar part with a 'SOLO BREAK' at the end, a bass line, and piano accompaniment. Chord diagrams are provided for various chords such as G7(#9), G13, C6/9, Am17, Dm17, G9, CMA7, FMA7, Bm17(b5), E7(b9), Am17, C#O7, Dm17, G9SUS, G7(b9), CMA7, F9, Em17, A9, Dm17, G9SUS, G7(b9), CMA7, E7(#9), Am17, Dm17, G9, CMA7, FMA7, Bm17(b5), E7(b9), Am17, C#O7, Dm17, G9SUS, E+7(#9), A13, Dm17, Bb9, A+7, Ab13, G9SUS, D6/9, C6/9, and TO CODA. The score ends with a 'SOLO BREAK' section.

1960 - © Copyright 1954 (Renewed) Hampshire House Publishing Corp., New York, NY  
This arrangement 1960 - © Copyright 2004 Hampshire House Publishing Corp., New York, NY  
International Copyright Secured - All Rights Reserved Including Public Performance For Profit - Used By Permission

Imagen 2. Fly me to the moon.

Crear, por tanto, sería dar forma a un nuevo *eidos*, a partir del cual, sería susceptible la reproducción de distintos ejemplares. A partir de la presencia del bajo continuo en el barroco, se dispuso de una manera nueva de organizar las notas musicales enfatizando en la formación de acordes -como se evidencia en el cifrado de la imagen 2- y posibilitando el desarrollo de líneas melódicas en función de la progresión armónica, a diferencia de la tradición en que era preeminente la línea melódica:

Los acordes se hicieron gradualmente importantes durante el período barroco. En los comienzos hubo mayor preocupación por la belleza de las líneas melódicas individuales que por los acordes formados cuando las líneas se escuchaban en conjunto. [...] Pero en el período barroco, éstos se volvieron significativos por sí mismos. Mientras los compositores escribían una línea melódica, pensaban en los acordes para combinarlos con ésta. De hecho, a veces componían una melodía para adecuarla a una determinada progresión de acordes. Este interés en los acordes dio nueva prominencia a la parte del bajo, que sirvió como base a la armonía. Toda la estructura musical descansaba en la parte del bajo.<sup>94</sup>

94 Roger Kamien, *op. cit.*, p. 96.

El bajo figurado o bajo continuo del barroco creó este nuevo *eidós* a partir del cual la armonía comenzó a tener tal peso que, después de poco más de 400 años, sigue siendo fundamental para el desarrollo de la armonía moderna de la que el jazz es partícipe. La cuestión de la creación musical es posible llevarlo a análisis más minuciosos, sin duda, sumamente interesantes y necesarios, pero que desbordarían los propósitos del presente trabajo. Por ahora, es posible afirmar que en la expresión musical ha existido efectivamente creación, de ello dan cuenta el barroco, el expresionismo alemán, el *Free jazz* y la improvisación libre, entre otros estilos musicales.

Intentando responder a la pregunta inicial sobre la autonomía y su relación con el arte musical -que no es sino una expresión, entre otras, de la cultura de la sociedad-, cada innovación debe ser necesariamente legitimada por un grupo social, por mínimo que éste sea, ya que no puede ser expresión de un solo individuo, a riesgo de ser considerado loco e ignorado por sus contemporáneos. En la medida en que se disemina entre capas más amplias de la sociedad, es posible hablar de un trabajo del imaginario social. Las minorías culturales, pero también los movimientos ecologistas, feministas, las luchas obreras y las revoluciones dan cuenta del proyecto de autonomía, que se encuentra animado por la búsqueda de leyes más justas, donde los individuos se consideran partícipes en su elaboración y constante modificación, a partir de su cuestionamiento ilimitado. En una sociedad autónoma se ponen en cuestión no sólo los principios que rigen la vida política o las creencias en que se sustentan las prácticas o el hacer de la gente, como las prácticas educativas del jazz, sino también se cuestionan los fundamentos que definen los valores estéticos. En una sociedad heterónoma, no se cuestionan por el valor fuertemente otorgado a la ley extrasocial, como el caso de la prohibición del intervalo melódico de quinta disminuida durante la Edad Media: “En una sociedad heterónoma -o sencillamente tradicional- la clausura de la significación hace que no sólo la cuestión política y la filosófica se cierran antes, sino que también se cierran las cuestiones éticas o estéticas.”<sup>95</sup> En la medida en que los valores estéticos, los valores sonoros tradicionales son cuestionados y se procede a su alteración; en la medida en que las reglas de producción musical son superadas y se legitiman con nuevas significaciones por la sociedad, y en la medida en que dejan de reproducirse mecánicamente las mismas

---

95 Cornelius Castoriadis, “La cultura en una sociedad democrática”, en *Ciudadanos sin brújula*, op. cit., p. 116.

formas de interpretación, ejecución, composición; en la medida en que dejan de reproducirse mecánicamente también las mismas formas de apreciación y goce estético de la música; en la medida en que se crea un nuevo *eidos* (forma) musical, es como es posible hablar de autonomía de una sociedad. Si ésta ha sido capaz de reflexionar sobre sus instituciones ya sean musicales o educativas, alberga la total capacidad de reflexionar sobre sus instituciones políticas y filosóficas, y sobre todo, es capaz de otorgarse nuevas instituciones más justas, lo cual implica la participación de individuos autónomos en los diferentes quehaceres sociales.

### 3.2 La *paideia* y la formación de individuos autónomos

Con la revisión anterior sobre qué es lo que hace a un sujeto ser autónomo y qué hace a una sociedad autónoma, a diferencia de una sociedad heterónoma, y al ilustrar tales concepciones mediante la cultura de la sociedad y más específicamente, en el sector musical, florece entonces un cuestionamiento específico en la manera en que las instituciones han de producir individuos con capacidad lúcida y reflexiva, así como el proceder para conseguir modificar las instituciones ya existentes. Es posible preguntarse, ¿de dónde se parte? ¿qué condiciones socioculturales permean actualmente en la sociedad? Y finalmente, ¿qué proceder es necesario para el propósito de la autonomía en la institución social del jazz?

#### 3.2.1 Heteronomía en la institución social del jazz

Se han mencionado ya las significaciones imaginarias que actualmente permean en gran parte de las sociedades occidentales. Aquí se reconoce que el México del siglo XXI, como el resto de los países latinoamericanos, no puede sustraerse a la influencia del modo de producción de Occidente que implica el proceso de globalización. En el grueso de sus entrevistas y conferencias, Castoriadis ilustra la manera en que se articula su propuesta teórica de los imaginarios sociales con los fenómenos sociales principalmente ocurridos en la Europa occidental moderna. Pero como ya se ha mencionado, el fenómeno de la globalización permite dar cuenta de las semejanzas de estos fenómenos con respecto a los que ocurren en el resto del mundo, así como de la influencia que éstos presentan con respecto a la región europea. Hablar de expresiones musicales de una cultura es hablar

de una gran diversidad de pensamiento y cosmovisión para sí misma, pero es innegable la influencia que la música occidental tiene sobre el resto de las culturas. Simplemente el jazz, nacido en Estados Unidos, como es sabido, se fundamenta tanto en la influencia de la armonía occidental como en la rítmica africana, pero también encuentra influencia de la cultura latinoamericana.

Ahora bien, Castoriadis menciona que el Occidente moderno se encuentra animado por dos significaciones opuestas: por un lado, el proyecto de autonomía y por el otro, el proyecto capitalista, “demencial, de un pseudo dominio pseudo racional que ha dejado de implicar, desde hace tiempo solamente a las fuerzas productivas y a la economía, para volverse un proyecto global [...], de un dominio total de los elementos físicos, biológicos, psíquicos, sociales y culturales.”<sup>96</sup> ¿Cómo se manifiesta el proyecto capitalista en el quehacer musical? Ya se ha analizado, en el Capítulo 2, la manera en que la industria cultural establece cánones de experimentación musical, pero también la manera en que la sociedad occidental moderna fabrica, produce o educa a los músicos de nuestro tiempo. Bajo la incesante expansión de la producción y el consumo, la industria produce música lista para ser devorada por las audiencias, principalmente en plataformas digitales, donde no puede faltar el bombardeo publicitario, que alimenta la necesidad de consumo ilimitado de los individuos, donde los artistas no quedan al margen. La imagen del músico bohemio y austero no cuadra del todo con los tiempos modernos, donde empresas multinacionales dominan el mercado de instrumentos musicales. Para que un instrumento “de calidad” sea digno de serlo, debe llevar impreso el nombre de la poderosa empresa alemana, estadounidense o japonesa, claro está, con mano de obra china. Así, muchos músicos interpretan, componen, arreglan y producen con el objetivo de obtener el mayor número de productos que ofrece el mercado. Del mismo modo, la canción de moda no es más que un ejemplar de una misma forma ya creada. La industria musical no busca crear, sino reproducir masivamente aquello para lo que el consumidor oyente ha sido educado. La producción musical se halla entonces, sujeta a ciertos valores que la sociedad capitalista moderna determina como el sentido de su existencia, como los “polos de orientación del hacer social.”<sup>97</sup> El quehacer musical, incluido el jazz, se encuentran en una etapa donde los valores de la producción ilimitada le influyen. La industria musical busca producir en una suerte de taylorismo sonoro, estableciendo específicos y determinados cánones

---

96 Cornelius Castoriadis, “El ascenso de la insignificancia”, en *Ciudadanos sin brújula*, op. cit., p. 101.

97 Cornelius Castoriadis, *Transformación social y creación cultural*, Biblioteca Omegalfa, p. 6, disponible en: <https://omegalfa.es/autores.php?letra=&pagina=4#>.

ejecutados por productores musicales con la intención de poder comercializar y obtener ganancias económicas. Así, la producción ilimitada conlleva el elemento de la caducidad. Para que exista un consumo constante debe existir un límite de duración corto, sea en objetos materiales, como en expresiones musicales, de donde se comprende el acelerado nacimiento y desaparición de las modas. Artistas van y vienen, al igual que construcciones arquitectónicas, versiones de sistemas operativos de la informática e ideologías.

En la actualidad, es posible constatar una ruptura con la tradición en el sentido en que las significaciones imaginarias de la producción ilimitada y los valores del consumo constante producen objetos destinados a no durar. Claro está que, en la música, al tratarse de productos intangibles, se hace referencia a su caducidad con respecto al valor que el público le otorga; valor no en cuanto a su acepción económica, sino con respecto a la relación significado-significante. Al hablar de una pretendida desconexión de la historia, se habla de otra forma de heteronomía de las sociedades, ya que se desconoce el pasado en el que se edifica el presente o, a lo mucho, se conserva como memoria muerta. Llevadas al extremo ambas posiciones, o bien se condena a la sociedad a repetir su historia, ya por el peso de sus instituciones, ya por la ausencia de creación, o bien, se pretende una organización social fundada en una supuesta innovación. Lo que aquí se pretende es reconocer en lo histórico-social, en el total de lo que hasta ahora ha constituido la institución de la sociedad, el elemento de apoyo que puede originar una creación efectiva.

A pesar de existir amplias diferencias en su pensamiento con respecto a Castoriadis, Jean Baudrillard también pone sobre la mesa el estado actual de las cosas en tanto que se han perdido los valores de referencia de la sociedad. Para él, actualmente habitamos un estado que viene “después de la orgía” en el cual se experimentó una liberación en muchas áreas de la vida de la humanidad: política, sexualidad, la concepción del lugar de la mujer, las pulsiones del inconsciente y el arte. Propone una nueva fase del valor que él denomina fractal:

En la cuarta fase, la fase fractal, o también fase viral, o también fase irradiada del valor, ya no hay ninguna referencia, el valor irradia en todas las direcciones, en todos los intersticios, sin referencia a nada, por pura contigüidad. En esta fase fractal ya no existe equivalencia, ni natural ni general, ya no se puede hablar realmente de ley del

valor, sólo existe una especie de *epidemia del valor*, de metástasis general del valor, de proliferación y de dispersión aleatoria.<sup>98</sup>

Tras la etapa de liberación de los valores, las cosas, las acciones y las representaciones de la sociedad ya no refieren a sí mismas en tanto a su esencia, sus finalidades y su origen. Según Baudrillard: “Siguen funcionando con una indiferencia total hacia su propio contenido.”<sup>99</sup> Se vuelven sólo ejemplares de una misma forma, individuales tan sólo en su dimensión cuantitativa, reproducidas en serie. En música, tras las manifestaciones creativas del fin de un período en el cual nacen el expresionismo, dodecafonismo, *Ragtime*, *Blues*, *Swing*, *Bebop*, sólo se procede a la reproducción mecánica de los ejemplares, tal como cualquier dispositivo electrónico, prenda de vestir o alimento procesado. Al perderse el referente de la tradición, de la costumbre instituida por lo histórico-social, se elimina el punto de referencia a partir del cual es posible la transgresión del arte, el polo de representación de lo irreal, de lo absurdo. Al existir una liberación de los valores artísticos nada es absurdo y todo es posible. Tal vez una manifestación de nuestra incapacidad creativa como sociedad sea el regreso a la valoración de lo previamente dado, lo *neo*. La primera mitad del siglo XX pudo haber sido el final de una constante en la producción creativa de la humanidad, en sus distintas dimensiones. No es gratuito entonces que Castoriadis mencione que a partir de la década de los 60’s el jazz haya agotado su ciclo de reproducción: “Esta gran creación a la vez sabia y popular, el jazz, parece haber agotado ya su ciclo de vida hacia el principio de la década de los sesenta”<sup>100</sup>. A esta década corresponde el surgimiento del *Free jazz* que vino a cuestionar las reglas de la tradición musical, y que, sin embargo, ya se había dado en la música clásica. Con su precedente en el *Bebop* y *Hardbop*, se experimentó e instituyó una relación propia entre los distintos elementos musicales y la manera en que los músicos podían interactuar entre sí, ya en el ámbito rítmico, ya en el armónico. Por ejemplo, en el *Bebop* se utiliza un concepto denominado *coasting* que es cuando el solista no está seguro si terminar un solo o continuar con mayor intensidad su improvisación, y cuando esto pasa, el baterista con su ejecución puede ayudar a darle forma a la ejecución.<sup>101</sup> No había existido en la historia de la música, al menos hasta lo que se alcanza a comprender en el presente trabajo, una forma de expresión musical tan peculiar

---

98 Jean Baudrillard (1991), *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona, p. 11.

99 *Ibid.*, p. 12.

100 Cornelius Castoriadis, *Transformación social y creación cultural*, *op. cit.*, p. 9.

101 John Riley (1994), *The art of bop drumming*, Manhattan Music, U.S.A., p. 31.

-que no sólo fue posible mediante la fusión musical entre Europa y África, sino con el sincretismo de ambas cosmovisiones- como la creada por los sectores populares de Estados Unidos y donde rápidamente la industria cultural procedió a convertirla en mercancía, a blanquearla y volverla *operativa* (en los términos de Baudrillard<sup>102</sup>) a costa de despojarla de su esencia y de sus fines e insertarla en una lógica de consumo masificado. Es cierto que, a pesar de tal operatividad, siguió existiendo (y de alguna manera existe hasta nuestros días) una resistencia donde es posible constatar al jazz como una manifestación de *la política* (en los términos antes expresados) y la posibilidad de autonomía social.

### 3.2.2 La *paideia* griega

Lo hasta aquí presentado es, de alguna manera, una pequeña contextualización del estado de cosas que permean en la actualidad en la actividad músico-cultural. Si se quiere, es un punto de partida que permite justificar el antes expuesto proyecto de autonomía que es el tema del presente apartado, ¿con respecto a qué una sociedad ha de ser autónoma? ¿con respecto a qué la institución social del jazz ha de ser autónoma? Se sostiene que la organización del sector social que gira en torno a la música y del jazz en particular, debe ser autónoma, es decir, contar con la capacidad de cuestionamiento de sus instituciones en la medida en que pretenda no ser simplemente una reproductora de tradiciones consagradas por fuerzas extrasociales, más aún, por la inercia mecánica de la tradición. Sin embargo, es de reconocer que la misma historia es la plataforma que estimula la creación del imaginario radical y el magma de significaciones imaginarias, sin la cual se caería en su polo opuesto, lo cual sería, una pretendida creación extrasocial que conduce a otra forma de heteronomía. De lo que se trata, entonces, es de reconocer lo histórico-social, la historia del jazz, como aquel resultado del colectivo anónimo que le dio origen y lo desarrolló, así como permitió la creación de sus diversas maneras de manifestación. De lo que se trata, no es de soslayar ni de entregarse a la tradición sin

---

102 Baudrillard habla de un “blanqueo” como fundamento de la *operatividad* en oposición a la *acción*. En el caso del jazz, dicho blanqueamiento procede de manera *cuasi* literal con la formación de orquestas de jazz exclusivamente formadas por gente blanca como la *Original Dixieland Jazz Band*: “Así que nos hallamos iluminados por todas partes por las técnicas, por las imágenes, por la información, sin poder refractar esa luz, y estamos entregados a una actividad blanca, a una socialidad blanca, al blanqueo de los cuerpos como del dinero, el cerebro y la memoria, a una asepsia total. Se blanquea la violencia, se blanquea la historia en una gigantesca maniobra de cirugía estética al término de la cual sólo existen una sociedad y unos individuos incapaces de violencia, incapaces de negatividad”, ver: Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, op. cit., pp. 51 y 52.

más, sino de establecer otra relación con la historia:

No habrá transformación social radical, nueva sociedad, sociedad autónoma, más que por y en una nueva conciencia histórica, que a la vez implique una restauración del valor de la tradición y otra actitud frente a ella, otra articulación entre ésta y las tareas del presente-provenir<sup>103</sup>

Ahora bien, ¿de qué manera es posible educar sujetos con la capacidad de cuestionar sus instituciones, cuando es la misma institución quien fabrica a los sujetos con determinadas características acordes con ella? A continuación, se analizará el concepto de *paideia*, proveniente de la antigua Grecia, como herramienta de formación de los individuos en un contexto democrático y se hilvanará con lo antes expuesto sobre la formación de jazzistas dentro del proyecto de autonomía de la sociedad.

Con el proyecto de autonomía iniciado en la Antigua Grecia<sup>104</sup> y puesto en práctica con la forma de gobierno democrática, se reconoce que la educación de los ciudadanos es la herramienta fundamental y condición para su continuación. La educación para los griegos, bajo el nombre de *paideia* (que puede traducirse como formación o educación), representa un interés, desde pensadores como Aristóteles y Platón, como la conciencia sobre la fabricación (*teukhein*) del individuo por parte de la sociedad. Si se quiere aplicar la afirmación de Castoriadis, en el contexto del presente trabajo, de que la educación va del nacimiento a la muerte, es posible decir entonces que la formación del jazzista no se circunscribe a su paso por la academia de música. La formación del jazzista, y esto es ampliamente reconocido en su ambiente -aunque algunos puritanos de la escolarización y *Colleges of music* traten de ocultarlo bajo pretensiones monopolizantes-, implica la práctica en solitario y en colectivo: el concierto, la *jam session* y todas aquellas formas instituidas al margen de la academia, a lo largo de la vida del individuo, en la cual se incorporan los significados que valen, y los que no, para la educación musical. Con el auge de la escolarización del jazz<sup>105</sup> se ha llegado a un punto donde la educación jazzística está fundamentalmente determinada hacia un tipo de jazzista particular. Tal determinidad obedece tanto al *legein* (reunir-decir) como al *teukhein* (fabricar) del ser humano como esquemas operativos de la institución que encubren la alteridad del ser por

---

103 Cornelius Castoriadis, *Transformación social y creación cultural*, op. cit., p. 26.

104 Consultar el apartado 3.1.2

105 Consultar el Capítulo II del presente trabajo, referente al surgimiento de la escolarización del jazz.

la determinidad. En otras palabras, la formación del jazzista en la actualidad está determinada por todos aquellos planes de estudio de las licenciaturas de música que arbitrariamente reúnen los conocimientos teórico-conceptuales y las habilidades técnico-motrices que el estudiante ha de poseer, a la par que soslayan aquellos conocimientos y habilidades que no se consideran relevantes. Sería muy aventurado mencionar que la educación musical actual, de acuerdo con el breve análisis anterior sobre las condiciones socioculturales en la actualidad, es un exitoso progreso, o lamentable retroceso, con respecto a la educación musical de principios de siglo o incluso antes. Lo que sí está permitido mencionar, es que anteriormente la educación musical no estaba tan centrada en la habilidad técnica. No, al menos, de una manera masiva como en la actualidad. Con esto no se pretende decir que de entre los primeros jazzistas, músicos del romanticismo o del barroco, no hubiese existido virtuosismo en la ejecución, lo constatan las composiciones de Niccolò Paganini, o el Concierto de Brandemburgo No. 5 de Johan Sebastian Bach, donde se demandaba una gran habilidad técnica para su interpretación. Lo que es un hecho es que, en la actualidad, con la estandarización de la educación musical a través de los planes de estudio, pero también con la significación de la espectacularidad en la ejecución, un mayor número de instrumentistas llegan a desarrollar niveles impresionantes de técnica. He ahí de donde se sostienen gran número de críticas sobre el “no decir nada” en la improvisación del jazzista o que lo que “dicen” es su concepción y habilidad musical como un “deporte” más que como una actividad artística. Por tanto, es pertinente siempre hacer la pregunta, ¿qué se ha perdido u obtenido con la escolarización del jazz? ¿qué elementos han de retomarse? Lejos de pretender una postura específica como la de Iván Illich y sus seguidores sobre la desescolarización de la sociedad, aquí se busca mirar las deficiencias de la educación musical en nuestras sociedades contemporáneas para “crear las instituciones que, interiorizadas por los individuos, faciliten lo más posible su acceso a su autonomía individual y su posibilidad de participación efectiva en todo el poder explícito existente en la sociedad.”<sup>106</sup>

Así, la *paideia* no sólo funge como simple formadora de músicos o jazzistas, sino como se ha visto -concebida dentro de una educación democrática, no en el sentido vano del concepto de democracia en que se olvida su esencia de formación de individuos con plena capacidad crítica tendientes a realizar su autonomía individual-, apunta a trascender los límites de la actividad musical y llevarla tanto al terreno político como filosófico. En el

---

106 Cornelius Castoriadis, “Poder, política y autonomía”, en *Ciudadanos sin brújula*, op. cit., p. 73.

terreno de *la* política, se juega la doble necesidad para tal propósito: por un lado, la formación de individuos críticos de la ley y la tradición, conscientes de su legado histórico-social y su implicación en la creación y modificación de sus instituciones; por otro lado, el esfuerzo político (distinguiendo que *la* política, no es exclusivo, de ninguna manera, de partidos políticos o democracia representativa) debe encaminarse en la transformación de las instituciones que actualmente asesinan la capacidad crítica, reconociendo en ella el elemento de un verdadero régimen democrático que, no está demás enfatizar en ello, se aleja bastante de la concepción de democracia que hoy día se nos presenta<sup>107</sup> a la manera de un espectáculo en nuestras sociedades contemporáneas -y que por lo mismo, se acerca más a una lectura de autonomía y autogobierno en la tradición del anarquismo. El hecho de que un jazzista esté formado en la interrogación de sus instituciones, el hecho de que sea capaz de cuestionar la tradición musical, tal como hicieron los primeros músicos de *Bebop* con respecto a la función y forma musical del *Swing*, al rebelarse a la tradición musical como simple acompañamiento para baile en los grandes salones y llevar el lenguaje musical a dimensiones difícilmente comprendidas por el oyente medio. Al hacer del jazz un medio de expresión entre músicos -se puede notar, sólo por mencionar un ejemplo, con el desarrollo del *comping* que es un recurso que permite “estimular al solista” o “responder a una idea ejecutada por cualquier otro miembro del grupo”<sup>108</sup>-, tal capacidad de cuestionamiento puede trascender el terreno musical y ser un medio político, así como la pretendida neutralidad política del arte es *per se* ya una actividad política, ¿acaso no la neutralidad política fija una postura ideológica de consentimiento de lo establecido? Ello se ilustra con el hecho del gran número de letras musicales que legitiman el *status quo*. Pero también, se ha visto cómo el caso del tritono era animado por la significación imaginaria de la sociedad católica europea en la Edad Media -posteriormente retomado por la sociedad estadounidense para ser ampliamente utilizado en las líneas melódicas del *Bebop* conocido como *flatted fifth* (quinta disminuida)-, y existe también el elemento negro que pretendía ser despojado del jazz, principalmente en el estilo *Cool jazz* y al cual se respondería de alguna manera con el estilo del *Hardbop*, aunque con ello no quiera decir que no hubiese negros tocando *Cool* ni blancos tocando *Hard*. Establecer una relación distinta entre el artista y el público, o el artista y la obra, sus fines y aquello que expresan pero, sobre todo, establecer una relación distinta de los músicos con las prácticas sociales instituidas (basadas en la transformación del arte

---

107 Para ahondar más en la concepción de democracia en el presente trabajo, consultar el texto de Castoriadis “La democracia como procedimiento y como régimen” en *Ciudadanos sin brújula*, *op. cit.*

108 John Riley, *op. cit.*, p. 17.

musical en un producto de mercado) por la industria musical conduce a plantearse las preguntas, ¿qué es el jazz? ¿para qué y qué tipo el jazz? ¿con qué tipo de valores hemos de formar a las nuevas generaciones de músicos? Cuestionarse el estado de cosas que genera el presente modo de producción; cuestionarse el valor de la música, su función y las significaciones imaginarias que la animan; cuestionarse sobre la función social que cumple la actividad musical y desarrollar la capacidad de construir otros caminos animados por otras significaciones imaginarias, ello es indudablemente un acto político, donde la actividad musical no sólo funge como una suerte de evasión de la realidad, ya que se ha analizado la manera en que puede presentarse como la realidad, sino como aquello que le da sentido a la realidad misma.

Aquí es importante hacer un paréntesis para mencionar la importancia que tiene el cruce de las disciplinas, ya que difícilmente el quehacer musical por sí mismo puede visualizar sin ayuda de la filosofía, la sociología, la pedagogía y demás disciplinas humanísticas y sociales, tales cuestionamientos, así como son los músicos, y en este caso los jazzistas, quienes mejor conocen su historia, su tradición y todos aquellos conocimientos específicos que valen dentro de la institución social del jazz. La crítica musical tiene su origen en la crítica de arte que comienza su especialización y sistematización durante el siglo XVIII en Francia con Denis Diderot (1713-1784). En el terreno jazzístico sobresalen nombres como James Reese Europe, Dan Morgenstern o Martin Williams. Desde la filosofía y sociología, sin duda uno de los grandes referentes, aunque siempre será odiado por los jazzistas y gran parte de la comunidad musical, es Theodor Adorno. Castoriadis mismo también dedicó algún texto como *Transformación social y creación cultural*, donde plantea el interesante dilema de si el crítico de arte es realmente crítico o se reduce su figura a promotor cultural. Ahora bien, desde el punto de vista adoptado en el presente trabajo, la importancia del cruce disciplinario entre filosofía, sociología y pedagogía, permite vislumbrar ciertos fenómenos sociomusicales que difícilmente sería posible analizar en el grado de especialización técnica en que se encuentra la sociedad en la actualidad. Dentro de cada comunidad epistémica, se origina y produce un conjunto de saberes específicos que difícilmente, más no de manera imposible, pueden ser transmitidos a su exterior. Como se ha visto, la intención aquí de tal cruce, conlleva el desarrollo de la democracia en sentido estricto con la formación de ciudadanos libres, elemento necesario para el proyecto de autonomía antes planteado, y que va a la par de lo que se ha analizado bajo el nombre de *paideia*.

Finalmente, insistir en el vínculo entre la educación y los valores que se consideran necesarios en la fabricación de sujetos por la sociedad, y en el presente caso, los valores que los músicos de jazz han de incorporar, mediante la *paideia* de las prácticas educativas, si lo que se pretende es la relación estrecha entre la actividad jazzística y su autonomía como colectividad. A propósito, Castoriadis menciona:

Como su nombre lo indica, la *paideia* contiene indisociablemente los procedimientos instituidos a través de los cuales el ser humano, en el curso de su fabricación social como individuo, es conducido a reconocer y a investir positivamente los valores de la sociedad<sup>109</sup>

Como se ha visto anteriormente, cada sociedad contiene un conjunto valores, a la manera de significaciones imaginarias sociales, que definen la validez de su mundo particular y definen aquello que consideran su realidad, por tanto, no existe sociedad sin valores, es simplemente imposible. Los valores se hallan orientados hacia ciertos fines que se encuentran determinados por las instituciones de cada sociedad particular, aunque en algunos casos, tales fines no correspondan a cabalidad con cada institución, es decir que las explicaciones funcionalistas y estructuralistas de lo social, sólo pueden ser tomadas como parciales y son válidas en la medida en que no son tomadas como explicaciones totalizantes. Retomando la cita, la *paideia* implica “los procedimientos” para el reconocimiento de los valores de cada sociedad. En el presente caso, la educación del jazzista, orientada inseparablemente al desarrollo del régimen democrático, como aquí lo entendemos, debe contener los valores que se opongan a los valores heredados del presente modo de producción, que conduce, entre otras cosas, a una degradación de la actividad musical, a su cosificación y su reducción a *status* de consumo -entendido en la lógica mercantil. Así, los valores presentes en la actual fase de desarrollo capitalista, llámese neoliberal<sup>110</sup> o época de conformismo generalizado, contienen las significaciones imaginarias de “consumo, poder, *status quo*, prestigio -expansión ilimitada del dominio

---

109 Cornelius Castoriadis, *Transformación social y creación cultural*, *op. cit.*, pp., 4 y 5.

110 En el presente trabajo, se entiende al neoliberalismo, con todas las precauciones que ello implica, de acuerdo a cierta lectura de tradición foucaultiana. Expresamente, se toma la afirmación de Alfredo Veiga-Neto y Maura Corcini Lopes: “el liberalismo y el neoliberalismo deben ser entendidos menos como una ideología o representación o teoría económica y más como una manera de 'ser y estar' en el mundo, una forma de vida, un *ethos*, cuyo objetivo principal es la maximización de la economía”, ver: Alfredo Veiga-Neto y Maura Corcini Lopes, “Universidad y Neoliberalismo: performatividad, competitividad y productivismo”, en *Sociología y Pedagogía. Defender la universidad*, Juan Pablos, México, p. 58.

'racional'"<sup>111</sup> y competencia. Se compite por aparentar un nivel de vida relacionado con la productividad y nivel de consumo. En el ambiente del jazz, al menos en la Ciudad de México, se percibe una competencia por la perfección técnica, por la perfección musical, por la acaparación de los lugares prestigiosos para tocar jazz y ello se expresa en la hiperexposición de cada uno mediante las redes sociales, de la cual es partícipe, en parte, la academia de música como su formadora. En tal sentido, no se diferencia mucho la escuela pública de la privada, aunque no falta alguna excepción. Lo anterior es contradictorio con los valores que pretende instituir en los individuos la *paideia*, siempre en estrecha relación con el régimen democrático, ya que sería un error descontextualizarla para atribuirla a un régimen distinto, como es viable con el término "educación" que se presenta en la actualidad. El último grito de la moda en pedagogía, la "educación por competencias" implica una suerte de reforma social que pretende cambios en la forma más que en el contenido de fondo de la organización social:

[...] no solamente no puede ser cuestión de decir que una nueva sociedad podría «realizar mejor» valores ya establecidos, incontestables, aceptados por todos, sino que es necesario ver claramente que su instauración presupondría la destrucción radical de los «valores» contemporáneos, y una nueva creación cultural concomitante a una transformación inmensa de las estructuras psíquicas y mentales de los individuos socializados.<sup>112</sup>

Una vez más, los valores que la *paideia* como educación o fabricación (*teukhein*) de los individuos -y en este punto sería preciso no hacer distinción en los ámbitos político, filosófico y artístico, entendiendo que, al hablar de formación de los individuos, se incluye a todas luces la formación de jazzistas- implica en su proceso, puesto en marcha por la sociedad, son el reconocimiento de la ley y lo histórico-social, de lo cual son partícipes en su creación, pero igual de importante, su cuestionamiento, así como la reflexividad y la capacidad de deliberar. Lo que se pretende enfatizar es la importancia de la fabricación o educación, entendidas como las formadoras de los sujetos, sin que ello implique atribuirles un carácter de redención *per se*. Es importante dejar en claro que tal proceso siempre estará relacionado con el tipo de valores de cada sociedad instituida y que la educación fomenta sus significaciones imaginarias, independientemente del adjetivo que se le agregue. La formación, educación o la fabricación de los individuos puede conducir a

---

111 Cornelius Castoriadis, *Transformación social y creación cultural*, op. cit., p. 7.

112 *Ídem*.

instaurar regímenes democráticos, así como regímenes totalitarios (en el caso de la U.R.S.S.), fascistas (nazismo) o neoliberales, de lo cual no están exentos en modo alguno, artistas y músicos en general. La distinción que aquí trata de establecerse, es en el sentido que la *paideia*, de acuerdo a la forma en que era concebida por los ciudadanos de la Antigua Grecia, estaba necesariamente aunada a la democracia como proyecto de autonomía, rudimentario si se quiere<sup>113</sup>. Así, la *paideia* debe ser entendida pues, como una “cultura general necesaria para un hombre libre.”<sup>114</sup>

Finalmente, la propuesta del presente trabajo, en modo alguno pretende simplemente la sustitución nominal o mecánica de “educación” por “*paideia*”, sino apela a la comprensión de lo que implica la *paideia* con respecto a la instauración de un régimen democrático y, como se mencionaba anteriormente, la concepción de una verdadera democracia que no se limita a cuestiones procedimentales, como en las sociedades contemporáneas, sino que implica la finalidad clara de la autonomía del individuo, así como la finalidad de la autonomía de las sociedades.

En resumen, en este capítulo se ha analizado -lo que de acuerdo con las explicaciones de los dos capítulos anteriores- la manera en que la institución social del jazz alberga un carácter de autonomía, la cual se entiende como proyecto, en el sentido de una intención de transformación social basada en los vínculos con la realidad que la institución se otorga a sí misma, pero que, en gran parte, lo hace por causas extrasociales. Para este propósito se siguieron dos objetivos específicos:

Primero, se retomó el concepto de autonomía de acuerdo con la propuesta de los Imaginarios Sociales. Castoriadis plantea que la autonomía se desarrolla, tanto a nivel individual como a nivel social. *Grosso modo*, la autonomía a nivel individual es el establecimiento de otra relación entre el Yo consciente y la representación del *Ello* por el

---

113 Para los griegos, la *paideia* implicaba connotaciones positivas, aunque no necesariamente para la totalidad de los ciudadanos, y esto lo demuestra Michel Foucault en *La hermenéutica del sujeto*, donde analiza la oposición que Epicuro presenta a la *paideia* como formadora de “fanfarrones” o “artistas del verbo” con la propuesta de *physiologia* (fisiología) que se dedica a la formación de “hombres altivos e independientes que se enorgullecen de sus propios bienes, no de los debidos a las circunstancias.” Ver: Michel Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, p. 234. Resultaría pues, tema interesante de investigación centrarse en una formación de músicos con un enfoque de tradición individualista.

114 Michel Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, op. cit., p. 234. (ver nota anterior)

inconsciente en su función natural, es decir, la de arrogarse la definición e instauración de la realidad para el sujeto. Esta “otra relación” se entiende en la medida en que pretende que el sujeto sea capaz de reconocer, reflexionar, objetivar y transformar, el discurso del Otro, entendido esencialmente como las significaciones imaginarias sociales que se introyectan en él desde los primeros años de su infancia. Por otro lado, la autonomía a nivel social es el proyecto puesto en práctica por los ciudadanos atenienses de la Antigua Grecia mediante la implementación de la democracia. Retomada incipientemente durante la Edad Media y posteriormente en el siglo XVIII en Europa, la autonomía de la sociedad pretende que el conjunto de los ciudadanos reconozca el carácter social de sus instituciones; pero, sobre todo, la capacidad que ellos tienen de cuestionarlas y modificarlas a su conveniencia, de acuerdo a sus objetivos particulares y con la participación del total de los ciudadanos en la elaboración de sus leyes. A la luz de la institución social del jazz, la autonomía implica el reconocimiento de los jazzistas de las significaciones imaginarias, herencia de lo histórico-social del jazz, para la identificación de las leyes que la gobiernan, y con ello, identificar que son los propios jazzistas quienes dictan el camino a seguir en la producción y concepción de la música como un quehacer social.

Segundo, se utilizó el concepto de *paideia* como proceso educativo en armonía con el desarrollo del proyecto de autonomía. Con el planteamiento del carácter enajenante de la sociedad contemporánea en el ámbito artístico-musical se analizan las implicaciones que conlleva la subordinación del quehacer musical a la industria cultural, de entre las cuales se evidencia el hecho de transformación de la música en producto comercial y, con ello, su entrada en la lógica del funcionamiento de la industria, orientada a la masificación en su producción, distribución y consumo. Este carácter mercantil de la música, más que una consecuencia mecánica del modo de producción, se vincula al magma de significaciones imaginarias de la sociedad contemporánea, e implica, más que la pérdida, la adopción de una serie de valores sociales fundamentados en el *status quo*, consumo, apariencia y competencia. Todo ello es englobado como heteronomía de la sociedad en oposición al proyecto de autonomía, que pretende, sin más, mediante la *paideia*, la democracia como herramienta de formación de ciudadanos libres. Así, la *paideia* pretende la formación de individuos conocedores tanto de sus leyes como de su historia y con la suficiente capacidad de cuestionamiento de sus instituciones, reflexión sobre sus males y finalmente, la deliberación necesaria para su modificación o mantenimiento.

## *Reflexiones finales*

*Es preciso hallarse en los sitios donde quepa concebir la destrucción no como punto final, sino como preliminar.*

Ernst Jünger, *El trabajador*

Lo que se presenta a la percepción del ser humano no está dado de una vez y para siempre. La institución social del jazz es la manera en que los individuos, con sus prácticas y pensamientos, se organizan para mantenerla. Es una suerte de fenómeno coactivo que produce a las nuevas generaciones. Sin embargo, la institución social del jazz no está dada de una vez y para siempre. De acuerdo con las explicaciones sobre la lógica conjuntista identitaria, ha de ser necesario mencionar que las delimitaciones de lo que es jazz, sus prácticas, costumbres y saberes, aunque para algunos parecieran sumamente claras y rigurosas, para tantos asumen una flexibilidad como la de una tela de araña. Por el *legein*, los hombres pueden *distinguir* al jazz de otros estilos musicales; *elegir* los elementos que conforman su *ecceidad*, es decir, su manera particular de *ser* o lo que hace del jazz, el jazz; o bien, *reunir* en un conjunto definido al jazz. Tal operación sólo es posible por el *teukhein*, que es por lo que los hombres pueden *adaptar* una cosa a otra, por ejemplo, el jazz a cada cultura latinoamericana en donde el género ha tenido aceptación; pero también, es por lo que los hombres *fabrican* con objetivos determinados, ya sean escuelas, ideas, sentimientos y desde luego, a otros hombres. No sólo el hombre, sino que la institución social del jazz utiliza los esquemas inseparables del *legein* y *teukhein* para mantenerse a sí misma. Sin embargo, la institución implica su posible autoalteración mediante la sociedad instituyente; no está dada de una vez y para siempre. La transformación del jazz o el paso por sus diferentes estilos es posible en lo histórico-social, donde es imposible hablar de historia sin sociedad o de sociedad sin historia. El jazz se mantiene a sí mismo, pero también se modifica.

No es posible hablar del jazz como un fenómeno ajeno al modo de organización política, económica y filosófica del todo social, a menos que se pretenda pasar por inocente. A la luz de las significaciones imaginarias sociales del capitalismo, los diversos estilos musicales son sometidos a la lógica del mercado y con ello, se antepone la ganancia económica ante la creatividad y el carácter sublime y catártico de la música, tal

es el común denominador, el elemento que hace susceptible la organización conjuntista de la música en la actualidad. Nuestras sociedades fabrican entonces a los individuos con las significaciones propias de nuestro tiempo, ya sean compositores, arreglistas, productores e intérpretes. Del mismo modo, educan a un amplio número de oyentes mediante los *mass media* y plataformas digitales de reproducción musical.

El jazz se inserta en la significación social de la escolarización, que en un contexto occidental, pretende racionalizarlo todo, como la educación, la improvisación y la creatividad. Así, la gran importancia que la sociedad actual otorga al paso por una escuela de música se encuentra sustentada en la significación imaginaria social del aquí y ahora. Es un protocolo social, un hábito o, para ser más específico, un sistema de acción que implica un pensamiento y que define lo que vale o no vale en la educación musical; a esto se denomina práctica educativa. Sin embargo, el significado de la educación escolarizada para la música de jazz no es tan alto como para otro tipo de música que incluso adjetiva su importancia, como la música académica. El jazz se reconoce con otras significaciones imaginarias.

El jazz es autonomía, si se entiende por autonomía la capacidad del individuo de establecer otra relación con su inconsciente y definirse a sí mismo aquello que es realidad. El jazz permite reconocerse a uno mismo dentro de los límites de su pensamiento pero, lo más importante, alberga la posibilidad de trascenderlos. Por paradójico que parezca, la abstracción momentánea de la realidad que la experiencia de la escucha o interpretación musical produce en el sujeto, lo devuelve a su realidad como un sujeto transformado. Para ello, hay que tener conciencia de esto, ya que, desde luego, no todo el jazz produce los mismos efectos. El jazz, como toda institución, puede ser enajenante en el sentido de inhibir la capacidad de autoalteración, es decir, de capturar al sujeto dentro de la repetición. El jazz es autonomía social en la medida en que inculca en los sujetos la conciencia de la institución, pero sobre todo, en la medida en que le permite reconocer su carácter social. La institución es social, lo cual implica que puede ser cuestionada y modificada.

Cuando se tiene un mayor acercamiento al género del jazz, es sencillo darse cuenta que éste no representa una suerte de isla paradisíaca y que no se localiza en los márgenes del resto de la actividad humana. Del mismo modo que la universidad moderna

no ha llegado a ser la institución encargada de llevar a la humanidad a su plena realización, sino que muy por el contrario, se encuentra fuertemente influenciada por las miasmas de la cultura, reproduciendo un estado de cosas perversas como corrupción, tráfico de influencias, autoritarismo, nepotismo, fundamentalismos, burocratización y mercantilización del conocimiento. Del mismo modo, el quehacer musical reproduce sus propias enfermedades, ya en alguna radiodifusora, como en ciertas figuras o roles sociales, o como en algún centro educativo, colegio, facultad o conservatorio. Sin embargo, tanto en la universidad como en el ambiente musical, es imposible que tales sean las únicas significaciones imaginarias que animan a los individuos a hacer lo que hacen. Es bien sabido que, en el ambiente de la música, y cuánto más del jazz, existe un descuido por parte de las instituciones de gobierno (entendidas en la acepción de aparatos burocráticos) en las condiciones sociales que enfrentan los músicos y que otros sectores sociales han conseguido superar. Pero justo son tales fenómenos los que permiten cuestionarse el por qué, a pesar de ello, sigue habiendo jazz y éste parece ir en auge en su producción, difusión y educación de un auditorio. Indudablemente, y a pesar de todo, los individuos hacen lo que hacen no sólo por la ganancia económica y *status*, sino que existen otras significaciones imaginarias que mantienen unida a la institución social del jazz, como el puro placer de la improvisación musical, la interacción con el otro o la música por sí misma. ¿Qué otras significaciones permean tanto al quehacer musical, al jazz y a la educación superior? ¿están las instituciones al servicio del hombre? ¿sirve la institución social del jazz a los propósitos de los jazzistas y su entorno social? ¿cumple la educación escolarizada, en sus diversos niveles, la función a la que está destinada? ¿por qué esta sociedad y no otra?

Finalmente, es precisamente porque un individuo está inserto en una institución, pero sobre todo porque la reproduce, que desarrolla la capacidad de visualizar las perversiones que ella implica, cuestionarlas, reflexionar sobre ellas y actuar en consecuencia con la intención de modificar el quehacer de la institución, ello no es más que lo histórico-social, y aunque muchas veces la humanidad atraviese por fases de oscurantismo, son los hombres mismos quienes deciden su tiempo de duración, ya para prolongarla, ya para superarla en el menor tiempo posible.

Por último, es preciso dejar en la mayor claridad posible dos cuestiones que se consideran centrales en el presente trabajo. Ambas inquietudes surgen como resultado del proceso de investigación que se ha presentado y cuyo término dista mucho con las presentes reflexiones finales. Como es natural, en la incursión de un tema escasamente desarrollado -al menos en México, se han rastreado muy contadas investigaciones sobre la educación musical enfocada en el jazz que no sean del terreno de la docencia y planeación-, las nociones que se pretende explicar a continuación, pueden ser tomadas de manera ordinaria, si se tiene la suerte que el lector sea algún jazzista. Lo mismo podría ocurrir con algún académico, formado en ciencia social o alguna otra disciplina de las humanidades, al creer que el referente empírico puede ser un mero capricho. Lo que se presenta en auge en algunas de nuestras ciudades de habla hispana, es un fenómeno sociomusical que se considera necesario sea profundizado en su comprensión y funcionamiento, para con ello, ofrecer explicaciones que sirvan de apoyo, ya para planificar su desarrollo, ya para mirar entre los pliegues la descomposición que pueda habitar en su seno.

Primera aclaración. Surge la necesidad de establecer la distinción entre lo que se considera, por un lado, crítica y por el otro, una suerte de conformismo, aceptación o legitimación -en ausencia de un término específico- de las condiciones sociales. De alguna manera, parecería que, de acuerdo con las explicaciones aquí presentadas, existe una contradicción entre la aceptación de la organización socialmente instituida del jazz al referirse principalmente a una especie de determinación de las condiciones sociales sobre el individuo, cuando se expresa que el individuo es institución. De acuerdo con una lectura opuesta, es posible interpretar una postura de rechazo a tales condiciones sociales y que se pretende una propuesta ideológica; en otras palabras, pareciera que se yuxtaponen, tanto una justificación como una crítica. No se trata de posiciones dictadas en su totalidad por la determinidad de lo que es o se espera que sea, es decir, de lo que es una postura crítica como lo que es una postura de legitimación. Se ha insistido en que la institución fabrica a los individuos de acuerdo a sus necesidades, obligándolos a reproducirlas. La institución social del jazz forma a los individuos que han de contribuir a su reproducción, como difusión de sus principios musicales y sociales de acuerdo a lo que vale para la institución (*comping, flatted fifth, coasting*, destreza técnica, conocimientos teóricos musicales, entre otros) pero del mismo modo, define lo que no vale para ser considerado. En ese sentido es que se considera a la institución, que es posible sólo mediante lo

histórico-social, como elemento formativo, anclado a principios que no son dados de manera azarosa, sino que vienen de acuerdo a una tradición. Reconocer entonces lo histórico-social, lo instituido socialmente, es un punto de partida para la alteridad, para lo otro o lo nuevo. Lejos de una justificación de las condiciones sociales, es el reconocimiento del funcionamiento social, del cómo el jazz se organiza en un plano sociomusical. Ahora bien, la institución, aunque define y condiciona fuertemente a los individuos para su reproducción, no se reduce a una reproducción mecánicamente establecida, ya que si así fuera, no sería posible hablar de una diversidad de sociedades, ni de culturas, ni estilos musicales. Si la institución fuese totalmente inalterable, no habría una Grecia antigua y una Grecia moderna, un México prehispánico y un México contemporáneo o un estilo *New Orleans* y un estilo *Afro cuban jazz*. Recuerdo claramente en una *master class* donde se hallaban personajes como Eduardo Piastro, guitarrista y excoordinador de la licenciatura en jazz de la Escuela Superior de Música, donde se pidió la opinión de los exponentes sobre el hecho de que en las *jam sessions* siempre se tocaran los mismos estándares de jazz. La respuesta no la recuerdo, pero tal inquietud de parte de un asiduo a las *jam* da cuenta del peso que tiene tal práctica social instituida y que dentro de lo que ocurre en tales encuentros, se instituyen ciertos *jazz standards* para ser ejecutados por los músicos. Del mismo modo, en la ciudad de Xalapa, al asistir a una *jam* en una casa abarrotada hasta las escaleras que conducían al piso superior, el cual también estaba abarrotado de estudiantes del Centro de Estudios de Jazz de la Universidad Veracruzana (JAZZUV) y provenientes de otros países de Latinoamérica, a propósito del Primer Encuentro de Educación en el Jazz, cuando los músicos ejecutaban *Conception* de Kurt Rosenwinkel, se escuchaba a la totalidad de los asistentes cantar al unísono el tema principal con una perfecta precisión. Ambos ejemplos dan cuenta del hecho que el jazz se apoya en prácticas educativas socialmente instituidas, muchas de las veces con asidua repetición y que entre algunos de los mismos músicos estalla, casi de manera espontánea, un cuestionamiento sobre la tradición, sobre la práctica instituida, y precisamente ésta funge como base para la innovación de la práctica social. Si se consideran entonces las prácticas instituidas del jazz y la posibilidad -más no la necesidad obligatoria- de su alteración, es preciso recurrir, para poder explicar esto último, a los elementos de la imaginación radical y las significaciones imaginarias sociales como su punto de articulación, como los elementos creativos e innovadores.

Regresando a la inquietud inicial, se esperaría que no sea concebido el presente

trabajo ni como una postura polarmente crítica ni una polarmente de legitimación, de acuerdo a un maniqueísmo sin más. Indudablemente, aquí se busca evidenciar los fenómenos que genera la relación entre el quehacer jazzístico -y que se considera necesario su transformación- y la organización social, de acuerdo a una etapa específica de la humanidad, que con todas las precauciones posibles podrían identificarse como “época de conformismo generalizado” o “neoliberalismo” de acuerdo a las explicaciones presentadas al final del tercer capítulo. Resulta necesario entonces mencionar que no necesariamente toda institución es conservadora, ya que de ella se desprende su dinamismo, no por simple consecuencia, sino en la medida en que se reflexiona sobre ella, a esto es a lo que se ha referido en el primer capítulo como el elemento instituyente de la institución. El hábito permite la cohesión social, posibilita la vida del hombre en colectivo. El hábito de la institución no es perjudicial para la humanidad por sí mismo, pero sí lo es, el hecho de vivir sin conciencia de su funcionamiento y de su posibilidad de alteración. La repetición permite al músico desarrollar habilidad técnica y un mejor dominio de su instrumento y a la vez, le posibilita en la exploración y creatividad de su ejecución. Tal como su entrenamiento sistemático le habitúa en sus movimientos corporales, a la par que funge como elemento de exploración en sus posibilidades físicas, la institución social permite un conocimiento, a diferentes grados de profundidad, de los elementos que le hacen ser institución, pero del mismo modo, implica la posibilidad de exploración en nuevas formas del hacer social. En la medida en que se profundice entre el quehacer reflexivo y el quehacer musical de la institución social del jazz, en la misma medida podrá hablarse de instituciones efectivamente al servicio de la humanidad.

Segunda aclaración. La cual gira en torno al papel que, desde esta concepción, juega la reflexión sobre el tema de la educación musical. A lo largo del trabajo, se ha identificado un conjunto de condiciones que se creen, resultan perjudiciales para el quehacer musical. Como se ha visto, aquí no se considera a la educación *per se* -sin tomar en cuenta las significaciones imaginarias de la sociedad en cuestión- como la panacea a los problemas sociales, ya que como se ha explicado, ella puede conducir al mantenimiento de sociedades heterónomas -basta mirar el caso de la Juventud Hitleriana- y no está demás, sospechar entonces de la educación que recibimos hoy en día. Resulta entonces de suma importancia reflexionar sobre la educación y su contexto social, precisamente como una forma de acción, como un elemento importante de la praxis social -es preciso aclarar que aquí se toma el concepto de *praxis* como un *por hacer*, en su

relación y finalidad con la autonomía de los individuos; y así como se presenta la inseparable relación entre sonidos en la armonía musical, son inseparables los elementos de la teoría y la práctica, con la finalidad de incidir en la realidad, apoyada justamente en la misma realidad- a fin de evitar caer en la servidumbre de la repetición o como diría Nietzsche, actuar “conforme a la estupidez de la mecánica”. No actuar impulsivamente, simplemente reproduciendo las prácticas instituidas, se considera una forma de acción, el no tomar partido, con la intención de reflexionar, implica una toma de partido. Así, reflexionar sobre las condiciones sociales y educativas del quehacer musical y del jazz en particular, implica una puesta en cuestión de la institución misma -que no necesariamente debe reflejarse en una oposición a ultranza, cosa además imposible, ya que sería una pretensión estéril y sin sentido-, con la intención de incidir en la formación de nuevas generaciones -y actuales generaciones también. Lejos de pretender tomar al jazz como una bandera ideológica -eso ya se hace cotidianamente bajo el capitalismo al disfrazar la realidad social, económica y política de sus consumidores, relacionando su consumo con un alto *status* social-, se pretende al jazz como una forma de expresión musical, compleja en sí misma, capaz de desarrollar en los individuos las condiciones necesarias para su autonomía y que redunde así mismo, en la autonomía de su comunidad. El momento reflexivo sería entonces parte esencial de la actividad como una forma de acción misma, así como el dudar sería una forma de no consentimiento de las condiciones instituidas, facultades que la mayor de las veces no son inculcadas en las escuelas de formación musical. Ello no es un caso especial, no quiere decir que en las ciencias sociales o ciertas humanidades como la filosofía, impartidas por las universidades modernas, sean inculcadas estas facultades y en la disciplina musical no, ya por su naturaleza, ya por las decisiones de los encargados de elaborar sus planes de estudio. Como se ha visto tanto en el segundo como en el tercer capítulo, ello está relacionado con la enorme corriente social que caracteriza a la sociedad moderna, a la cual se suscribe el grueso de las universidades alrededor del orbe<sup>115</sup>. Lo anterior, es un exhorto a impulsar una mayor relación entre la disciplina musical y las disciplinas sociales y filosofía, a fin de buscar, más que una “verdadera esencia” de la música, un quehacer musical investido por otro tipo de significaciones imaginarias, que conduzcan a otro tipo de sociedad.

---

115 Para profundizar sobre el tema, consultar los trabajos de investigación sobre pedagogía y universidad realizados en países como Colombia, Brasil, Argentina y México. Algunas obras son citadas en la bibliografía del presente trabajo. En particular consultar: Alfredo Veiga-Neto y Maura Corcini Lopes, “Universidad y Neoliberalismo: performatividad, competitividad y productivismo”, en *Sociología y Pedagogía. Defender la universidad*, Juan Pablos, México.

## *Bibliografía*

Adorno, Theodor. W. (2007), *Dialéctica de la Ilustración*, Akal, Madrid.

Aguirre, Ma. Esther (2006), "La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto", en *Scientific Electronic Library Online (SciELO)*, núm. 111, pp. 89-111, desarrollada por la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM. Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-26982006000100005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982006000100005).

Barrera Tacha, W. R. (2013), "La sociedad del espectáculo como posibilidad de construcción de sentido estético a partir de Jazz al Parque", en *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, pp. 124-135. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279029204008>.

Baudrillard, Jean (1991), *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona.

Borges Rey, Eddy L. (2009), "Imaginario colectivo musical. Convenciones en el proceso de interpretación del sentido de la música", en *Revista Icono14*, núm. 14, pp. 210-231. Disponible en: <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/313>.

Álvarez-Gayou Jurgenson, Juan Luis (2003), *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*, Paidós, Ciudad de México.

Berger, P. y Luckmann, T. (2001), *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.

Castoriadis, Cornelius (1983), *La institución imaginaria de la sociedad I*, Tusquets, Barcelona.

\_\_\_\_\_ (1989), *La institución imaginaria de la sociedad II*, Tusquets, Barcelona.

\_\_\_\_\_ (2000), *Ciudadanos sin brújula*, Ediciones Coyoacán, Ciudad de México.

Castro, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault*, disponible en: [http://www.cieg.unam.mx/lecturas\\_formacion/sexualidades/modulo\\_9/sesion\\_1/complementaria/Edgardo\\_Castro\\_El\\_vocabulario\\_de\\_Michel\\_Foucault.pdf](http://www.cieg.unam.mx/lecturas_formacion/sexualidades/modulo_9/sesion_1/complementaria/Edgardo_Castro_El_vocabulario_de_Michel_Foucault.pdf).

Córdova, María de los A. (2013), “La formación humanista de los artistas del futuro” en *Revista Clave*, año 15, núm. 2, pp. 14-17.

Debord, Guy (1995), *La sociedad del espectáculo*, Naufragio, Santiago.

Durkheim, Emile, (2011), *Las reglas del método sociológico*, Ediciones Coyoacán, Ciudad de México.

Foucault, Michel, (2002), *La Hermenéutica del sujeto*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

Galindo, Jesús (2017), *El jazz en la Ciudad de México*, Editorial Razón y Palabra, Quito.

Gallino, Luciano (1995), *Diccionario de Sociología*, Siglo XXI, Ciudad de México.

García Suárez, Carlos Iván (2003), “Investigación cualitativa como jazz. Variaciones perspectivas de una analogía”, en *Nómadas*, núm. 18, pp. 10-18. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105117890002.pdf>.

Jiménez, Marco A. y Valle, Ana María (editores) (2014), *Sociología y educación. Imaginar la universidad*, Juan Pablos, Ciudad de México.

\_\_\_\_\_ (editores invitados) (2016), “Pensar con Cornelius Castoriadis”, en *Reflexiones Marginales*, año 6, núm. 33. Disponible en: <http://reflexionismarginales.com/3.0/category/33/33-2016-dossier/>.

\_\_\_\_\_ (2017), *Sociología y pedagogía. Defender la Universidad*, Juan Pablos, Ciudad de México.

Malacara, Antonio (2016), *Atlas del Jazz en México*, Taller de creación literaria, Ciudad de

México.

Moncada García, Francisco (1995), *Teoría de la música*, ediciones framong, México.

Kamien, Roger (2003), *Música. Destrezas de apreciación*, Mc Graw-Hill, Ciudad de México.

Riley, John (1994), *The art of bop drumming*, Manhattan Music, U.S.A.

Rodríguez Cordero, Dolores F. (2013), "La preparación pedagógica de los formadores del músico profesional" en *Revista Clave*, año 15, núm. 2, pp. 6-13.

Tetetla, Ramos, A. Daniel (2016), *El proceso de socialización en la institución social del jazz. Aproximaciones sobre la Ciudad de México*, Licenciatura en Sociología, UNAM. Disponible en: <http://132.248.9.195/ptd2016/septiembre/0750354/Index.html>.

Varela Valdés, María Fernanda (2016), *La institución universitaria como imaginario social: la alienación*, Maestría en Pedagogía, UNAM.

Villamil, Roberto (2016), "La educación como significación imaginaria", en *Reflexiones Marginales*, año 6, núm. 33. Disponible en: <http://reflexionismarginales.com/3.0/category/33/33-2016-dossier/>.