

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

**Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias
Sociales**

Maestría en Humanidades

Industria y dispositivo:

una aproximación al jazz en México desde Cuernavaca

T e s i s

Que para obtener el grado de

Maestro en Humanidades

P r e s e n t a

Fernando Abraham Lameda García

A s e s o r:

Rodrigo Bazán Bonfil

Noviembre 2020

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mi tutor Rodrigo Bazán Bonfil, quien con sus conocimientos y apoyo me guió a través de cada una de las etapas de este proyecto para alcanzar los resultados que buscaba. A mi comité evaluador, formado por Harriet García de Vicuña y Dexter Gibran Martin Marban, por sus sugerencias y observaciones que enriquecieron enormemente la presente investigación.

También quiero agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y al Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos por brindarme los recursos y herramientas que fueron necesarios para llevar a cabo el proceso de la presente tesis.

Por último, a todos mis compañeros y compañeras, cuyas ideas y discusiones aportaron temas a desarrollar. A mi familia, por apoyarme cuando mis ánimos decaían, en especial a mis padres, Fernando Lameda Mandujano y Zulma García Lagunas, y a mi pareja, Brenda Espinobarros, que siempre estuvieron ahí para darme palabras de apoyo y ayudarme a renovar los ánimos y energías.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1: MÚSICA Y CULTURA.....	7
1.1. ESTUDIAR LA CULTURA: LO CULTO VS LO INCULTO.....	7
1.2. LA MÚSICA COMO MANIFESTACIÓN DE LO SOCIAL.....	21
1.3. EL JAZZ COMO REPRESENTANTE CULTURAL.....	30
CAPÍTULO 2: EL JAZZ DE LA IMPROVISACIÓN A LA MERCANCÍA.....	48
2.1. EL <i>RAGTIME</i> : DE LO TRADICIONAL A LO POPULAR.....	48
2.2. DEL DIXIELAND AL <i>SWING</i> : LA CONSOLIDACIÓN DE UNA INDUSTRIA.....	57
2.3. <i>BEBOP</i> Y <i>COOL JAZZ</i> : LUCHA Y ESTANDARIZACIÓN, LA CULTURA JAZZÍSTICA COMO CULTURA DE ÉLITE.....	73
CAPÍTULO 3: EL JAZZ EN MÉXICO.....	88
3.1. EL JAZZ EN MÉXICO: DEL MÚSICO A LA AUDIENCIA Y LA INDUSTRIA CULTURAL MEXICANA EN EL SIGLO XX.....	88
3.2. FORMAS MUSICALES DEL JAZZ EN MÉXICO: REPRODUCCIONES IDEOLÓGICAS EN LA ARQUITECTURA MUSICAL.....	97
3.3. LA ESTANDARIZACIÓN COMO PROPUESTA: ¿EL CONSUMO DE LO INAMOVIBLE?.....	107
3.4. EL JAZZ EN CUERNAVACA: DISPOSITIVO VS CONTRA DISPOSITIVO.....	119
CONCLUSIONES.....	128
BIBLIOGRAFÍA.....	133
OBRAS MUSICALES.....	136
PODCASTS.....	137
FILMOGRAFÍA.....	137
ANEXO 1.....	138
ANEXO 2.....	140
BIBLIOGRAFÍA ANEXO 2.....	146

Introducción

La presente tesis es un intento de recorrer una parte importante de la historia del jazz, desde sus orígenes en los *ring shouts* hasta su consolidación como música culta en el *cool jazz* de los años cincuenta. Se trata de desmenuzar sus características a partir de sus transformaciones históricas, su contexto y la influencia de las tecnologías para poder dar cuenta de cómo las prácticas sociales se van transformando junto con éste y viceversa. Se intenta responder a la pregunta: ¿por qué el jazz es considerado una música superior desde el terreno de la música popular contemporánea? El jazz de la actualidad no es el mismo que el de principios del siglo XX. Entonces, ¿cuáles son esas diferencias? Y ¿cuáles son las implicaciones de la transformación del jazz en las relaciones sociales y la cultura?

El interés por indagar lo que sucede con el jazz local deriva de intentar separarse un poco del canon del género, de conocer los alcances de los imaginarios construidos a partir de sus estrellas y su posición cultural. ¿Aún se conserva algo de la fiesta que existió en los orígenes del jazz? ¿qué alcance tuvo la guerra declarada por Charlie Parker contra el jazz blanco?¹ ¿cómo llegó el jazz a formar parte de la alta cultura? ¿existe algún tipo de jazz que pueda separarse de la estética contemplativa? Éstas son algunas de las preguntas que se busca responder a lo largo del texto.

No se pretende establecer una guía de interpretación correcta del jazz, mucho menos establecer respuestas totalizadoras ante las preguntas planteadas. Por el contrario, se busca problematizar haciendo uso de la teoría musical, social, filosófica y la historia. Desmantelar en múltiples piezas aquello que se denomina jazz y abordarlo desde diferentes lugares, para

¹ Charlie Parker intentó rescatar el jazz de la cultura blanca por medio de la complejidad y su habilidad como instrumentista. Utilizó armonías más complejas en su composición y tocaba con mucha velocidad y destreza, no cualquier persona podía improvisar sobre sus composiciones o a su velocidad. Sobre esto se va a profundizar más en el capítulo dos.

rearmarlo en un análisis interdisciplinario que pueda dar paso a nuevas preguntas.

La investigación se divide en tres capítulos, cada uno aborda diferentes etapas y características del jazz. Parte de lo general para llegar a lo particular del jazz en Cuernavaca a partir de la combinación dos dimensiones teóricas: las sociales y filosóficas junto con la teoría musical. En la primera se problematiza aquello que se ha obviado en la construcción de la historia del jazz por parte de los músicos. En la segunda, se hace uso de la teoría musical como herramienta para profundizar aún más en la problematización. La intención es releer el jazz desde un lugar diferente a la ortodoxia musical o filosófica.

El primer capítulo analiza la diferencia entre lo culto y lo inculto. Parte del nacimiento de las categorías del pueblo y la nación, examina cómo repercuten en la conformación de una realidad cultural que potencia la diferencia de clase. A partir de aquí se describe la pertinencia del estudio de la música como una manifestación de lo social, producto de un intercambio cultural desde una dimensión comunicativa en donde la identidad de los sujetos se produce y reproduce. Por último, se pone de manifiesto el papel del jazz como representante cultural de una sociedad espectacularizada, poniendo de relieve la separación producida entre lo culto y lo inculto mediada por las mercancías capitalistas.

El segundo capítulo hace un recorrido histórico desde los ring shouts hasta el *cool jazz*. Pone especial atención en el *ragtime*, el *swing*, el *bebop* y el *cool jazz*. Lugares donde hay una transición de lo tradicional a lo popular a partir del secuestro de la cultura negra, se consolida una industria, surge una revolución musical que ensalza la dificultad y un proceso de estandarización vinculado a una estética burguesa de élite. Además, se ponen en evidencia dispositivos como los soportes musicales, la partitura, la educación, la figura del autor y del genio que ayudan a que estos procesos se manifiesten.

En el último capítulo se aterrizan los conceptos y los procesos históricos en un contexto

mexicano mediado por un proyecto modernizador por parte de un estado centralizado. Se analiza de qué manera llega el jazz a diferentes estados y si existen o no reproducciones ideológicas de clase en este jazz que se toca en territorio mexicano. Se estudia en particular el caso del jazz cuernavacense desde el planteamiento teórico de los dispositivos y la posibilidad de su profanación. Se toman como ejemplo las paradojas que surgen a partir del estándar de jazz y las nuevas composiciones de bandas locales que ya no pretenden catalogarse como jazz y sin embargo lo son.

Todo lo anterior pretende demostrar que los posicionamientos hegemónicos no conllevan una relación de poder vertical, sino que son dinámicos. Una red de fuerzas que va en múltiples direcciones, desde las que los sujetos involucrados van a tomar partido y se van a relacionar con la música. Una dimensión que ronda entre el uso dirigido y la posibilidad del uso libre de la misma, de la sacralización del jazz y la posibilidad de su profanación.

CAPÍTULO 1: MÚSICA Y CULTURA

1.1. Estudiar la cultura: lo culto vs lo inculto

La creación es un asunto humano sumamente complejo, implica un entramado dinámico de prácticas dentro de un entorno social. Produce desde artefactos simples con contenidos simbólicos complejos, hasta obras abstractas dignas de conservarse a lo largo de la historia. Todas estas manifestaciones expresan las maneras en la que los grupos estructuran –con otros grupos y con el mundo– las vivencias que tienen entre ellos. El conjunto de todas estas expresiones es lo que se denomina cultura, es decir, el resultado de la actividad humana como capacidad creativa en colectivo dentro de un contexto histórico específico.²

Al respecto, se puede enfatizar la definición de Edward Taylor propuesta en 1871, en donde la cultura “es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en sociedad”.³ Aquí se resalta que la cultura es una consecuencia de la vida humana y una capacidad compartida, no exclusiva de algunos grupos. En este tenor, y así como se manifiesta en todos los grupos sociales, la cultura guarda estrecha relación con el poder y le corresponde una dimensión política en las relaciones sociales y el encuentro entre diferentes grupos.

Esta relación se puede rastrear en la creación identitaria tan necesaria para la edificación de los nacionalismos. Es en este entorno donde se construyen dos agentes de suma importancia

² Estas expresiones son también resultado de la propia cultura, no brotan del voluntarismo individual.

³ E. Taylor en G. Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura*, vol. 1, México, Ico cult, 2005, p. 20
Cabe mencionar que a lo largo del texto varias citas utilizan la expresión ‘el hombre’ como sinónimo de humanidad. Sin embargo, en el contexto actual se debe tener en consideración que dicha expresión excluye a gran parte de la humanidad, por lo cual, me limitaré a conservarla en el cuerpo de las citas debido al contexto de los autores.

para el estudio de la cultura, el estado-nación y el pueblo. En su relación y distinción se notará una división sin aparente capacidad de tregua. Éstos no pueden pensarse el uno sin el otro, ya que es en su nexo donde adquieren sentido y la cultura toma importancia. La idea de pueblo da nacimiento al estado nación. Una identidad colectiva que nace por medio de una contradicción: el pueblo es dotado de todo lo contrario al estado. Al primero se le identificará como ignorante y pasional, mientras que el segundo se levantará como superior en nombre de la razón. En tal relación se genera una idea ambivalente. Por un lado se procura y protege al pueblo, sin éste la existencia del Estado sería nula, pero se vuelve contra él al considerarlo inferior en términos de la razón: el Estado “está contra la tiranía en nombre de la voluntad popular pero está contra el pueblo en nombre de la razón”.⁴ Tal vínculo propicia un tipo de ayuda, se socorre al pueblo con sus problemáticas; sin embargo, siempre desde una perspectiva que potencie su exclusión. Ejemplo de ello es la filantropía, evitando el pensamiento crítico en el pueblo y manteniendo su posición de superioridad, tratando siempre de evitar esa envidia rencorosa que se disfraza de igualitarismo. “Así, en el paso de lo político a lo económico se hará evidente el dispositivo central: de inclusión abstracta y exclusión concreta, es decir, la legitimación de las diferencias sociales”,⁵ de modo que la idea del pueblo legitime el poder de la burguesía en este proceso de exclusión y sea “en este movimiento donde se gestan las categorías de lo culto y lo popular”:⁶ el primero como característica del estado burgués y la segunda del pueblo.

Desde este planteamiento se puede notar que la categoría de pueblo se transforma al nacer los estados-nacionales a través de una negación. Lo culto contendrá rasgos basados en la razón y lo popular se consolidará como algo inculto, inferior y pasional, de esta manera se relacionará

⁴ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 15

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 16

con la totalidad social. En otras palabras, el pueblo se constituye a través de lo que le falta (uso de razón y por lo tanto culturalidad), se le deposita una identidad refleja que lo contendrá en una posición de inferioridad que se compone a través de la negación dentro de una relación vertical.

En la praxis, estos dos grupos construyen su identidad y la reflejan a través de diferentes bienes, como pueden ser pinturas, obras musicales, danzas, actividades ritualistas, tradiciones, etcétera. Tales expresiones se pueden entender como bienes culturales que manifiestan la misma dicotomía estado-pueblo, culto-inculto expresada anteriormente. Evidentemente, tal divergencia amenaza la consolidación del estado-nación que necesita de una identidad nacional para afirmarse. Las expresiones de los grupos y sujetos son múltiples, y tal multiplicidad puede producir puntos de escape, impidiendo el sentimiento de pertenencia a la Nación. Como respuesta ante la problemática, se crean diferentes símbolos que son transmitidos a través de diversos elementos materiales y distintas tradiciones. Estas últimas, comúnmente son inventadas e implican “un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición”.⁷ Todo lo anterior busca, en primera instancia, afianzar la unidad de un gran grupo de apariencia heterogénea que pueden definirse como comunidades o espacios de pertenencia. A pesar de ello, las diferencias puntuadas entre lo culto y lo inculto encuentran su primer lugar de sujeción: el primero en la razón y el progreso y el segundo al pasado y lo primitivo. En ese sentido, Hobsbawm afirma que:

Estas tradiciones inventadas parecen pertenecer a tres tipos superpuestos:

- a) las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales;
- b) las que establecen o legitiman instituciones, estatus, o relaciones de autoridad, y
- c) las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento.⁸

⁷ E. Hobsbawm, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 8

⁸ *Ibid.*, p. 16

Toda esta convivencia busca en primera instancia propiciar un proceso identitario y civilizador, que permita legitimar la posición de las élites burguesas y anclar al pueblo al pasado en un contexto regido por la superioridad y la inferioridad, junto con sus prácticas y bienes culturales.

Ahora bien, en toda esta articulación social se denota una estructura vertical del proceso político, situación que vendrá a cambiar con el movimiento romántico. Entonces se reestructura la mirada y funciona como un instrumento que logra un ensanchamiento de la concepción de cultura y un reconocimiento de la capacidad creativa y productiva de sectores que antes no la tenían.

De acuerdo con Martín-Barbero el romanticismo da al pueblo la visibilidad que le arrebató la Ilustración y, por lo tanto, hace visible lo popular desde tres vías. La primera se da por medio de una exaltación revolucionaria, se resignifica la colectividad bajo la idea de que unida adquiere fuerza política, complementando con la imagen del héroe que se rebela en contra de la injusticia. La segunda vía visibiliza al pueblo mediante un nacionalismo que reclama un sustrato cultural y un alma localizados en éste. Por último, una reacción contra las fuerzas que los subyugaron y sus producciones, es decir, una resistencia hacia la Ilustración en lo político y lo estético, degradando la fe en el racionalismo y el utilitarismo burgués. Se opusieron a la sociedad burguesa del desprecio y la separación que tenía como vía la acumulación y la modernización industrial por medio de la comunidad y la comunión. En lo estético la rebelión fue contra el arte oficial clasicista revalorizando el sentimiento y lo espontáneo. “Con estos tres ingredientes el romanticismo construye un nuevo imaginario en el que por vez primera adquiere estatus de cultura lo que viene del pueblo”.⁹

⁹ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 17.

Considero que es importante resaltar este proceso de revalorización del pueblo y sus producciones culturales. Primero, vale la pena mencionar que el proceso de choque que se gesta en la interacción de los grupos descritos no es exclusivo del periodo en cuestión. Como mencioné en los primeros párrafos, las producciones culturales son inherentes a los individuos y grupos sociales en sus interacciones. Sin embargo, el proceso de creación se subordina a características políticas, económicas, de estatus y privilegio. En este sentido, a lo largo de la historia existen estas diferencias con mecanismos similares, por ejemplo, el mecenazgo. Aquí, la producción cultural se da desde los grupos menos privilegiados y “lo que estas élites reclamaban como su cultura y utilizaban como propaganda de su espíritu de casta, les era proporcionado a bajo precio, y a domicilio, por los miembros de estratos mucho menos favorecidos”.¹⁰ Por lo tanto, se puede destacar que la producción cultural de un grupo subordinado hegemónicamente ha estado en juego a lo largo de la historia, con ciertas particularidades de acuerdo con su época.

Como segundo punto (siguiendo con el proceso de revalorización del pueblo y sus producciones culturales), tal construcción se da, en primera instancia, a través de la generación de un contrario. Al reconocer lo popular a partir de lo que le falta, la reacción contestataria se da mediante un movimiento en espejo, que de algún modo implica la primera construcción de lo culto y lo inculto a manera de método. Es decir, ambas concepciones se erigen por medio de la negación de algún aspecto del otro. Se pudiera pensar que “se trata de la aparente incapacidad de constituirse en sí sin excluir al otro, y de la aparente incapacidad de excluir al otro sin desvalorizarlo y, finalmente, odiarlo”.¹¹ Por lo tanto, en el encuentro social con los otros, el choque identitario producirá una desvalorización de las representaciones culturales de estos otros,

¹⁰ H. P. Thurn, “El surgimiento de la cultura burguesa: la civilización”, *Teoría y análisis de la cultura*, México, Ico cult, 2005, p.167

¹¹ C. Castoriadis, *El mundo fragmentado*, Argentina, Caronte, 2008, p. 33

que es donde se manifiesta materialmente su identidad. En el caso debatido en el presente texto, tal desvalorización se genera, por un lado, a partir de la defensa de la razón y el movimiento ilustrado de la cultura burguesa, y por el otro, lo que pareciera ser una idealización de un tiempo en el que las cosas eran mejores, y, por ende, una sujeción al pasado por parte de lo popular. En estas concepciones sustentarán ambas culturas su autoafirmación y tendrán contacto entre sí.

Al respecto de esta afirmación por parte del pueblo en el pasado, vale la pena retomar los conceptos de *folk* y *volk* analizados por Jesús Martín Barbero, los cuales dan origen a los vocablos *folklore* y *volkskunde*.

Folklore capta ante todo un movimiento de separación y coexistencia entre dos “mundos” culturales: el rural, configurado por la oralidad, las creencias y el arte ingenuo, y el urbano, configurado por la escritura, la secularización y el arte refinado; es decir, nombra la dimensión del tiempo en la cultura, la relación en el orden de las prácticas entre tradición y modernidad, su oposición y a veces su mezcla. *Volkskunde* capta la relación –superposición– entre dos estratos o niveles en la configuración “geológica” de la sociedad: uno exterior, superficial, a la vista, formado por la diversidad, la dispersión y la inautenticidad, todo ello resultado de los cambios históricos, y otro interior, situado debajo, en lo profundo y formado por la estabilidad y la unidad orgánica de la etnia, de la raza.¹²

Tenemos en estos conceptos la matriz de la sujeción del pueblo al pasado. A partir del romanticismo, se encapsula en una nueva categoría denominada *folklore*, una serie de prácticas preexistentes. Por tanto, desde una perspectiva cronológica, el *folklore* contendrá todos aquellos códigos o representaciones que se atarán a las producciones culturales, pero ahora transmitidos a través de tradiciones. Lo que aquí cambia es el uso y explicación que se le da a las prácticas. *Volkskunde* delimitará, desde un orden geográfico, la convivencia que existe entre los grupos delimitados en cierto sector, junto con las diferencias que los caracterizan. A partir de estas concepciones, se construirá un imaginario que constituirá la relación pueblo-Nación, en donde se pensará al pueblo como su núcleo. Una comunidad totalmente orgánica y ajena a las

¹² J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 19.

transformaciones originadas por los conflictos sociales, es decir, sin historia. Del mismo modo que la construcción de la raza y la geografía.

A partir del proceso anterior, se construye una esencia de nación que parece natural, faltante de conflictos, choques o reordenamientos producidos por la primera separación constituida por lo culto ligado a la burguesía y lo inculto ligado a lo popular. “Se olvidan los conflictos en medio de los cuales se formaron las tradiciones nacionales o se los narra legendariamente, como simples trámites arcaicos para configurar instituciones y relaciones sociales que garantizan de una vez para siempre la esencia de la Nación”.¹³

El movimiento romántico rescata y da importancia a la cultura popular. Sin embargo, desde otra mirada, tal visibilización se organiza como un secuestro que, combinado con el elemento ahistórico de la nación, da como resultado la condena de la cultura popular.

La originalidad de la cultura popular residiría esencialmente en su *autonomía*, en la ausencia de contaminación y de comercio con la cultura oficial, hegemónica. Y al negar la circulación cultural, lo de veras negado es el *proceso histórico de formación de lo popular y el sentido social de las diferencias culturales*: la exclusión, la complicidad, la dominación y la impugnación.¹⁴

Su único valor reside en el pasado, ya que es en este pasado donde se le concede una utilidad: es donde se puede rastrear la idea colectiva de la nación y la unificación del poder. “Lo rescatado acaba siendo una cultura que no puede mirar sino hacia el pasado, cultura-patrimonio, *folklore* de archivo o de museo en los que conservar la pureza original de un pueblo-niño, primitivo”.¹⁵

Bajo todo este proceso descrito es donde se construye la concepción de cultura de Taylor citada en los primeros párrafos, teniendo como trasfondo una mirada hacia el pasado y una

¹³ N. García Canelini, "Las políticas culturales en América Latina", en *Materiales para la comunicación popular*, no. 1, p. 5, citado en J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 20.

¹⁴ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 20.

¹⁵ *Idem.*

idealización de lo popular que legitima su atraso y su valor en relación con lo primitivo. Tal definición refleja el inicio de una tradición antropológica que contendrá en su seno explicativo una diferenciación, sin contemplar las relaciones de poder que se gestan en la cultura.

Debido al anclaje de la cultura popular como pasado, en combinación con una forma nacional que parece natural, se hacen invisibles los procesos de choque. De ahí que vale la pena retomar la tradición marxista al respecto de la cultura. Si bien sus teorizaciones no se centran específicamente en una descripción cultural, en Lenin y Gramsci se puede rastrear una preocupación por las problemáticas de la civilización y la cultura. “Abordan el análisis de las producciones culturales principalmente en función de su contribución a la dinámica de la lucha de clases y, por lo tanto, desde una perspectiva políticamente valorativa”,¹⁶ dotando a la cultura popular de fuerza de cambio. Al respecto,

Lenin describe la cultura como una totalidad compleja que se presenta bajo la forma de ‘cultura nacional’. Dentro de esta totalidad cabe distinguir una cultura dominante que se identifica con la cultura burguesa erigida en un punto de referencia supremo y en un principio organizador de todo el conjunto; culturas dominadas, como la del campesinado tradicional en los diferentes marcos regionales, y los ‘elementos de cultura democrática y socialista’, cuyos portadores son las masas trabajadoras y explotadas (el proletariado).¹⁷

En tal definición se puede notar que la cultura del proletariado –ligada a la cultura popular– es política, ya que se opone al nacionalismo burgués. Se reconocen los momentos de choque entre los grupos inmersos en esta dicotomía y, al mismo tiempo, se reconoce la importancia de las significaciones y productos culturales del uno y del otro. Ambas culturas se van transformando debido a su convivencia. Tanto una como la otra se nutren de los conocimientos conquistados por la humanidad. En este juego, “no todo es alienante y negativo dentro de la cultura burguesa.

¹⁶ G. Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura*, vol. 1, México, Ico cult, 2005, p. 56

¹⁷ *Idem.*

Ésta contiene elementos universalizables y progresistas –el arte, la ciencia y el desarrollo tecnológico– que deben distinguirse cuidadosamente de su ‘modo de empleo’ capitalista y burgués”.¹⁸

La configuración de la cultura expresada por Lenin es importante porque comienza a evidenciar el carácter político y dinámico de los procesos de construcción cultural, además de resaltar que lo que hace la diferencia dentro de cada acto o materialización, no es tanto de dónde proviene, sino su modo de empleo. Los grupos sociales y sus bienes culturales no constituyen en sí mismos un elitismo o una subordinación; lo que consolida estas relaciones es su uso en relación con los otros, es decir, las prácticas culturales y cómo son apropiadas. De tal manera, se reestructura la noción de pueblo y se analiza desde sus formaciones sociales, ubicando su lugar de ejercicio en lo ideológico y lo político.

En continuidad con lo anterior, para Gramsci la cultura también se homologa a la ideología, y se puede definir como “una visión del mundo interiorizada colectivamente como ‘religión’ o ‘fe’, es decir como norma práctica o ‘premisa teórica implícita’ de toda actividad social”.¹⁹ Se nota una intención unificadora de lo cultural y lo social. Tal integración llega a definir una identidad colectiva a través de la cultura. Se consolida una unión en donde diferentes actores pueden reunirse dentro de una misma concepción del mundo, afianzando una ideología en donde “organizan a las masas humanas, forman el terreno dentro del cual se mueven los hombres, adquieren conciencia de su posición, luchan, etcétera”.²⁰ Además, Gramsci introduce una crítica importante en cuanto a cómo se concibe la cultura, evidencia la necesidad de erradicar una visión segregadora, dando paso al papel que tiene la cultura en la edificación de la identidad y los

¹⁸ *Ibid.* p. 58

¹⁹ *Ibid.* p. 59

²⁰ A. Gramsci, *Obras de Antonio Gramsci*, vol. 3, Juan Pablos Editor, México, 1975, p. 34, citado en G. Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura*, vol. 1, México, Ico cult, 2005, p. 59

procesos de lucha que se gestan durante este proceso.

Hay que perder la costumbre y dejar de concebir la cultura como saber enciclopédico en el cual el hombre no se contempla más que bajo la forma de un recipiente que hay que rellenar y apuntalar con datos empíricos, con hechos en bruto e inconexos que él tendrá luego que encasillarse en el cerebro como en las columnas de un diccionario para poder contestar, en cada ocasión, a los estímulos varios del mundo. [...] eso no es cultura, sino pedantería; no es inteligencia, sino intelecto, y es justo reaccionar contra ello. La cultura es cosa muy distinta. Es organización, disciplina del yo interior, apoderamiento de la personalidad propia, conquista de superior conciencia por la cual se llega a comprender el valor histórico que uno tiene, su función en la vida, sus derechos y sus deberes.²¹

Por otro lado, dentro del pensamiento gramsciano el concepto de hegemonía es central para entender los procesos culturales. En la sociedad civil (entendida como asociaciones racionales y no coercitivas), la influencia de instituciones, ideas y personas se ejerce desde un consenso. Una perspectiva que releva la visión vertical de dominación. “En cualquier sociedad no totalitaria ciertas formas culturales predominan sobre otras y determinadas ideas son más influyentes que otras”,²² la supremacía cultural resultará de una dinámica de convivencia y choque, que involucra imaginarios e identidades. En este proceso, la imposición es sutil y estratégica, “el hecho de la hegemonía presupone tener en cuenta los intereses y la formación de un cierto equilibrio, es decir, que el agrupamiento hegemónico hace sacrificios [...], pero estos sacrificios no pueden afectar a lo esencial”,²³ aquella actividad económica que permite preservar la vida.

En este sentido, la clase o grupo que se puede considerar como dominada, puede, hasta cierto punto, gozar de sus propias producciones culturales; sin embargo, en sus prácticas genera una apropiación de los valores y concepciones de la clase dominante. De manera consciente o no, incorpora dentro de su imaginario ideologías que transforman su visión del mundo, su

²¹ A. Gramsci, *Antología*, España, Akal, 2018, p. 21-22

²² E. W. Said, *Orientalismo*, España, Novoprint, 2002, p. 26

²³ A. Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 2, México, Era, 1999, p. 173

identificación con los otros y legitiman el control ejercido sobre ellas. “La cultura, al igual que la ideología se convierte en un instrumento privilegiado de la hegemonía por medio de la cual una clase social logra el reconocimiento de su concepción del mundo y, en consecuencia, de su supremacía por parte de las demás clases sociales”.²⁴ Bajo este entendido, el curso de la dominación social y por lo tanto cultural se puede entender

como un proceso en el que una clase hegemoniza en la medida en que representa intereses que también reconocen de alguna manera como suyos las clases subalternas. Y ‘en la medida’ significa aquí que no hay hegemonía, sino que ella se hace y deshace, se rehace permanentemente en un ‘proceso vivido’, hecho no sólo de fuerza sino también de sentido, de apropiación del sentido por el poder, de seducción y de complicidad.²⁵

En este proceso vivo y dinámico donde se consolida una hegemonía, surgen las industrias culturales como parte de un proceso capitalista de producción de bienes. Tal producción afirma la existencia de un procedimiento que regula la creación. En otras palabras, se crea un sistema que permite la aparición de nuevos bienes culturales, pero al ser éste quien los legitima al darles materialidad, también regula su aparición, mediada a través del consumo de la masa. La lógica de la industria se revela en

la introducción en la cultura de la producción en serie ‘sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social’, y la imbricación entre producción de cosas y producción de necesidad en tal forma que ‘la fuerza de la industria cultural reside en la unidad con la necesidad producida’.²⁶

Los bienes culturales y su producción se convierten en mercancías que necesitarán de un consumidor y se materializarán con dicho propósito de manera masiva. Así, los productos culturales sometidos a una producción en serie se ciñen a una estandarización y se delinear ciertas fórmulas que facilitan su producción, dichos “estándares habrían surgido en un comienzo

²⁴ G. Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura*, vol. 1, México, Ico cult, 2005, p. 60

²⁵ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 85

²⁶ *Ibidem* p. 50

de las necesidades de los consumidores: de ahí que fueran aceptados sin oposición”.²⁷

En otro aspecto, la industria cultural y sus productos tienen efectos pedagógicos orientados hacia su propio beneficio, esto es, hacia el consumo dirigido de sus obras. Así como “el Estado tiene y pide el consenso, pero también ‘educa’ este consenso con las asociaciones políticas y sindicales, que sin embargo son organismos privados, dejados a la iniciativa privada de la clase dirigente”,²⁸ la industria cultural cumple una doble función: basa sus producciones culturales en el gusto de los grupos, pero al mismo tiempo aprovecha para educar o inclinar dicho consumo. Tal cometido adquiere un equilibrio dentro de la hegemonía, se da una combinación entre la imposición y el consenso en el consumo sin que la primera supere en demasía al segundo, sino que aparente una decisión consciente e invisibilice la imposición. Por consiguiente, se construye un nuevo público que tiene como característica un gusto y, por lo tanto, un consumo particular de mercancías, producto de una orientación específica del tiempo libre. “La violencia de la sociedad industrial actúa en los hombres”,²⁹ aprovechando la lógica de producción-consumo capitalista para representar la ideología y moral de la cultura burguesa. El resultado: una nueva dicotomía. Un nuevo arte producido por las industrias culturales para las masas que representa lo inculto, contrario a una alta cultura que sigue implicando una aparente autenticidad.

En resumen, la industria cultural pasa a “significar el conjunto de mecanismos y operaciones a través de los cuales la creación cultural se transforma en producción”.³⁰ No obstante, algo que dejó pasar Adorno en el proceso de reproducción social que se gesta en la cultura es su dinamismo. Olvida un factor subjetivo que se encuentra en el sujeto en tanto

²⁷ T. W. Adorno, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998, p. 166

²⁸ A. Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 1, México, Era, 1999, p. 122

²⁹ T. W. Adorno, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998, p. 171-172

³⁰ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 64.

productor y consumidor. Dicho factor interior y peculiar es de vital importancia, ya que refleja la cualidad de representación que tienen los productos culturales. Un proceso mediante el cual los sujetos logran producir y plasmar sentido, que se intercambia entre los individuos y grupos. Así, estas representaciones vistas materialmente como bienes culturales, “son las formas por medio de las cuales los individuos y las colectividades plasman su propia identidad e intentan imponer el reconocimiento de esa identidad a los otros”.³¹ Pese a que la tecnología y la técnica vayan encausados al cumplimiento del objetivo que impone el capital, en las relaciones de producción los sujetos estructuran una práctica que les permite apropiarse de tales recursos, reconfigurando su relación con la producción y lo producido y, por tanto, constituyendo un nuevo espacio de prácticas culturales. “No sólo se penetra el mundo de manera diferente, sino que las nuevas tecnologías fomentan diferentes prácticas o estados de recepción y percepción”.³²

Walter Benjamin pone su atención en las masas y su experiencia con esta nueva forma de reproductibilidad técnica, “pues a diferencia de lo que pasa en la cultura culta, cuya clave está en la obra, para aquella otra la clave se halla en la percepción y en el uso”.³³ Pone en evidencia que surge una nueva forma de relacionarse con las producciones culturales, fruto de un acercamiento con las obras que van perdiendo su función contemplativa. Gracias a la producción en masa que posibilita la industria, cualquier persona puede ponerse en contacto con las obras y disfrutarlas, pero más importante, usarlas. Se estructura una nueva forma de relación social en torno a la cultura y las obras, “en lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política”.³⁴ Con esta nueva relación con las obras,

³¹ R. Chartier, “La historia como historia cultural”, en *Diálogo con historiadores*, México, Ediciones Navarra, 2017, p. 38

³² G. Yúdice, *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 20

³³ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 57.

³⁴ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 51.

la masa pasa de ser vista como un ente pasivo y meramente receptivo, a uno con fuerza de cambio. Adquiere un nuevo espacio dentro de la cultura capaz de ir en contra del espíritu purista de la burguesía. Un movimiento que irrumpe en los mecanismos con los que se pretende catalogar y controlar a la masa, ya que es en la obra que escapa de la reproducción masiva donde el burgués deposita las características de su alta cultura. Frente a una cultura burguesa que se relaciona con las obras mediante la contemplación en un proceso completamente individual de introspección, la masa, en su multitud, reconfigura esta sensibilidad mediante una nueva relación con las tecnologías de reproducción. Así como la “competencia literaria no se basa ya en una educación especializada sino en una politécnica”,³⁵ la persona que escucha música y puede tener acceso a una computadora, descarga un software musical y en su experimentación puede convertirse en el autor de una obra. Se manifiesta, a través de la práctica, una esfera para la creatividad que antes no se atribuía. Ya no se necesita ser un artista estudiado o un especialista para poder crear una obra. La cultura, a través de los procesos de apropiación, adquiere su capacidad de bien común sin necesidad de un vehículo como pueden ser las tradiciones y su espíritu purista.

Lo que se pone en evidencia mediante todos estos procesos es que, a pesar de la introducción de mecanismos como la estandarización y el direccionamiento del consumo por parte de la industria que acorta las redes de intercambio cultural, la cultura popular se ha ido constituyendo y ha cobrado visibilidad a través de un movimiento dialéctico de detención y cambio, resistencia e intercambio. Aunque exista una cultura que se ha proclamado como superior, y desde esa superioridad ha rebajado la cultura popular, “ni el conflicto ni la represión paralizan el intercambio”.³⁶ Por lo tanto, la cultura se puede distinguir como “una dimensión de la

³⁵ *Ibid.*, p. 76.

³⁶ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 74.

existencia social, con todos sus aspectos y funciones, que aparece cuando se observa a la sociedad tal como es cuando se empeña en llevar a cabo su vida persiguiendo un conjunto de metas colectivas que la identifican o individualizan”.³⁷ En otras palabras, un campo estratégico en donde se orquestan los conflictos de diferentes individuos, grupos y clases.

1.2. La música como manifestación de lo social

Una vez entendida la cultura como una dimensión de la existencia social en donde no existen individuos pasivos, se puede pensar tal dimensión como un lugar de relaciones simbólicas, definidas como “maneras de usar y de consumir bienes, asociadas a los estilos de vida, estructuradas en términos de inclusión/exclusión, divulgación/distinción y utilizadas sin que los agentes sociales sean necesariamente conscientes de ellos”.³⁸ Poner atención a las maneras de producción, reproducción y consumo de los bienes culturales adquiere una gran importancia. Al respecto, estudiar la música como elemento de interacción simbólica atravesada por la industria y procesos hegemónicos resulta de vital importancia. “Ninguna sociedad organizada puede existir sin estructurar diferencias en su seno. Ninguna economía comercial puede desarrollarse sin reducir esas diferencias en la serie”³⁹: la música como bien cultural que participa del crecimiento y acumulación del capital mediante su consumo encarna esta contradicción. Lo que alguna vez fue “un instrumento de diferenciación, se ha convertido en lugar de repetición”.⁴⁰

Es difícil imaginar un espacio de acción humana en donde no esté involucrada la música.

Del automóvil propio al transporte público, de la oficina al campo, del clero al Estado, de la

³⁷ B. Echeverría, *Definición de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2019, p. 40.

³⁸ A. B. Gutiérrez, “Clases, espacio social y estrategias. Una introducción al análisis de la reproducción social en Bourdieu”, en *Las estrategias de la reproducción social*, Argentina, Siglo Veintiuno, 2011, p. 13.

³⁹ J. Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo Veintiuno, 1995, p. 13.

⁴⁰ *Idem*.

protesta a la formación. En todos estos campos, la música adquiere diferentes propósitos. La organización del sonido y el ritmo se insertan en un lugar de intercambio de signos. Incluso el ruido, mayormente presente en la vida industrial y urbanizada, puede organizarse musicalmente como característica identitaria de la vida en dichos sectores.⁴¹ A pesar de que se le pueda ver de manera accesoria, es innegable que este arte ha invadido nuestra vida cotidiana, y ha reconfigurado los espacios y las prácticas que se gestan alrededor de ella. Se puede pensar en formas de vestir (el *rockero* no se viste igual que la persona que escucha *reggae*), las formas de escuchar (el pop no se escucha de la misma manera que el jazz), las formas de consumo (no se le da el mismo valor a la música cuando se escucha de manera digital, que cuando se colecciona en formato físico) y los simbolismos que se le otorgan (es muy diferente escuchar una canción de protesta, a una pieza de música clásica). Además, “Igual que ocurre con nuestras propias formas de pensar y de escuchar, las obras y los escritos de los compositores reflejan su contexto cultural e histórico, así como las limitaciones y los prejuicios inevitables que moldearon su creación”.⁴²

Dentro de esta dinámica, y a pesar de la inmaterialidad del sonido, con el desarrollo de las tecnologías se posibilitó su materialidad y su conversión en mercancía, facilitando su arrebato por parte de la industria y estructurando nuevas dinámicas y formas de relación con la música, sus productores y consumidores. “Esta mutación anuncia que las relaciones sociales van a cambiar. La producción material ha cedido ya su lugar al intercambio de signos. El show-business, el star-system, el hit-parade designan una profunda colonización institucional y cultural”.⁴³ Una configuración y relación de poder desde una forma de entretenimiento.

En esta relación del sonido con lo social, normalmente se olvida que el silencio también

⁴¹ Al respecto puede escucharse: Varios, *An Anthology of Noise & Electronic Music/First A-Chronology 1921-2001*, Bélgica, Sub Rosa, 2002.

⁴² J. Auner, *La música en los siglos XX y XXI*, Madrid, Akal, 2017, p. 21.

⁴³ J. Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo Veintiuno, 1995, p. 12.

forma parte importante de la música. En esta intercomunicación de sonido y silencio, inmerso en un mundo de interacciones sociales y prácticas simbólicas, la música se puede constituir desde la escucha, la censura, el registro, la vigilancia y la educación. Un lazo de unión entre sujetos o grupos mediado por el poder.

La respuesta la dan, clara e implacable, los teóricos del totalitarismo: todos ellos, indistintamente, explicaron que es preciso prohibir los ruidos subversivos, por que anuncian exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencias o de marginalidad: la preocupación por el mantenimiento del tonalismo, la primacía de la melodía, la desconfianza con respecto a los lenguajes, los códigos, los instrumentos nuevos, el rechazo de lo anormal, se encuentra en todos esos regímenes, traducciones explícitas de la importancia política de la represión cultural y del control del ruido.⁴⁴

Sin embargo, no debe pensarse que las obras musicales que una vez fueron censuradas permanecerán de esa manera. Retomando el planteamiento de la cultura como una dimensión social dinámica de choque de identidades, las ideas en cuanto a lo que se permite y se censura van reordenándose; por consiguiente, lo que alguna vez fue mal visto, en la era de la mercancía puede aprovecharse para su consumo. A propósito, “un crítico berlinés escribió en 1912 sobre el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg: ‘Si ésta es la música del futuro, entonces ruego a mi Creador que no me permita vivir para volver a oírla otra vez’.⁴⁵ Una de las obras musicales que hoy se entiende como emblema de la música culta, en el pasado fue juzgada de manera fuerte y consistente como algo sin sentido y vulgar. Otro ejemplo de esta concepción puede evidenciarse en el jazz. Su aparición en el mundo buscó ser disuelta llamándola indecente, sin coherencia y vulgar; sin embargo, ahora entendemos el jazz como parte de la música culta. Considero que los ejemplos anteriores son evidencia del mecanismo político que atraviesa la música mediado por el consumo, aprovechándose éste último para el establecimiento de ideologías, formas de vincularse

⁴⁴ *Ibid*, p. 17.

⁴⁵ J. Auner, *La música en los siglos XX y XXI*, Madrid, Akal, 2017, p. 14. La obra citada puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=bd2cBUJmDr8>

y relaciones de dominación. No es difícil ver que, tanto los músicos como los consumidores de la dichosa música superior, ven desde esa misma superioridad a los demás intérpretes y escuchas. “Ahí se encuentra sintetizado [...] el funcionamiento de la hegemonía en la industria cultural: la puesta en marcha de un dispositivo de reconocimiento y la operación de expropiación”.⁴⁶

Bajo esta perspectiva es que definiendo la siguiente idea: en el lenguaje musical se expresan de manera simbólica las expresiones de la vida social. La queja, la denuncia, el poder y el control se pueden rastrear en su estructura y en cómo convive ésta con las personas y grupos. Por ejemplo: la forma de tocar *swing*⁴⁷ es usada por los músicos negros para burlarse de la cultura blanca. La música, como bien cultural, es reflejo de lo social, “su orden simula el orden social, y sus disonancias expresan las marginalidades. El código de la música simula las reglas admitidas en la sociedad”.⁴⁸

Dentro de todo este marco de acción musical, donde se entretajan prácticas culturales entre compositores, intérpretes, escuchas e industria, observo una gran similitud entre la música y el texto. Así como existe una dialéctica entre escritura y lectura, considero que existe una dialéctica entre composición⁴⁹ y escucha. Del mismo modo en que la “dialéctica que forma parte de los mecanismos con que se atrapa a un público, pero que en su efectucción nos muestra cómo el mundo del lector se incorpora al proceso de escritura y la penetra dejando sus huellas en el texto”,⁵⁰ en lo relativo a la música, nos mostrará cómo el mundo del escucha se incorpora al proceso de composición. Al respecto, Martín-Barbero hace un análisis del folletín desde cuatro

⁴⁶ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 88.

⁴⁷ Forma particular de tocar en el jazz o el blues que desplaza el acento de una pieza del tiempo 1 y 3 (característica atribuida a la música blanca), al tiempo 2 y 4.

⁴⁸ J. Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo Veintiuno, 1995, p. 48.

⁴⁹ Entendida como una forma específica de organizar la música desde lo general, por ejemplo, estructuras como introducción-verso-coro, y lo particular, por ejemplo, la disposición de notas dentro de un acorde dependiendo de su disonancia y consonancia, además de la elección específica de acordes para formar cadencias y modulaciones.

⁵⁰ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 144.

niveles: los dispositivos de composición tipográfica, los de fragmentación de la lectura, los de seducción y finalmente los de reconocimiento. A mi parecer, estos mismos niveles están contenidos en las obras musicales.

El primero refiere a una elección consciente sobre las características de la letra. Debía ser clara, grande y espaciada, ya que estaba dirigida a lectores no muy diestros. Si bien en la música no existe una elección tipográfica para que a todos los individuos se les facilite su lectura, la clave está en la elección consciente y dirigida. Lo que es una elección tipográfica en el texto, pasa a ser una elección en cuanto a qué acordes⁵¹ compondrán una pieza musical. Los acordes más simples son aquellos que se conocen como triadas, y como su nombre lo indica, están formados por tres notas. El acorde de C⁵² está formado por las notas C-E-G, pero este mismo acorde puede complicarse si le añaden notas de la escala de la que proviene. Si se le agrega un B (C-E-G-B), se convierte en un C mayor siete (Cmaj7). Si añadimos un D (C-E-G-B-D), sonará un C mayor nueve (Cmaj9). La sonoridad se complica ya que las notas extras añaden disonancias al interior de acorde, armonías a las que no todas las personas están acostumbradas. Además, se debe elegir de qué manera se van a combinar los acordes. En una escala de C, los acordes de triada resultantes son C-Dm⁵³-Em-F-G-Am-B^o,⁵⁴ aquellos que deciden usarse, junto con la manera en la que se enlazarán determina bastante la sonoridad de la canción. Será mucho más familiar y entendible escuchar una estructura de acordes que viene de la *progresión millonaria* I-V-VI-IV⁵⁵ (en el mismo ejemplo de la escala de C, los acordes resultantes son C-G-Am-F), explotada hasta el cansancio por la industria musical para el consumo masivo de la música, que una progresión de

⁵¹ Agrupación de notas que se tocan de manera simultánea en una pieza.

⁵² De aquí en adelante se hará uso del cifrado para referirse a las notas. Estilo de escritura que equipara una nota con una letra del alfabeto. Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si = C-D-E-F-G-A-B

⁵³ La letra “m” hace referencia a que el acorde es menor.

⁵⁴ El superíndice hace referencia a que el acorde es disminuido

⁵⁵ Los números romanos hacen referencia a los acordes que salen del lugar que ocupan las notas en una escala.

free jazz, en donde los acordes no tienen una relación coherente y dirigida. Del mismo modo, no tendrá la misma simplicidad tocar y escuchar C-G-Am-F-C, que complicarla y tocar Cmaj9-G7^{b9}-Am7^{ad11}-Fmaj7-Cmaj7.

Lo que permiten las triadas es descartar ciertas notas que podrían ser problemáticas y producir disonancias, promoviendo una sonoridad mucho más abierta y familiar. Así, las triadas contienen la misma simplicidad y facilidad de asimilación en el proceso de escucha que la letra en el proceso de lectura del folletín. No es casualidad que esta sea la forma predominante de gran parte de la música considerada popular. Desde esta perspectiva, tampoco es ninguna sorpresa que resulte más fácil asimilar una pieza como Vía láctea de la banda Zoé (por poner un ejemplo de la gran variedad que existen), que alguna sinfonía completa de Beethoven. Tal situación, refleja que la manera de seleccionar las notas, los acordes y las progresiones también habla del público al que va dirigido.

El segundo nivel llamado la fragmentación de la lectura, es la división de un texto en partes que van desde la frase y el párrafo, hasta episodios, capítulos y subcapítulos. En otras palabras, una organización estructural que da sentido a la obra. En el terreno de lo sonoro, esta división remite a un armazón musical que reorganiza las progresiones en agrupaciones más generales y delimita una forma de componer dividida por secciones, al mismo tiempo que estructura una forma de escuchar. En géneros como el rock, el pop, el *reggae* o el *reggaetón* es común encontrar una fragmentación compuesta por introducción-verso-coro-verso-coro-puente-coro. Existen algunas variaciones particulares como puede ser introducir un precoro entre el verso y el coro o cambiar el puente de lugar, sin embargo, no aportan ningún cambio significativo.⁵⁶ En estos mismos géneros, también es común establecer un rango de duración de la

⁵⁶ Las variaciones no se limitan a las descritas, sin embargo, normalmente están en un rango no muy lejano al descrito.

canción, que ronda los tres minutos y medio, para la aparición de elementos como el coro, que debe aparecer en el primer minuto de la canción. Mientras que en el texto la fragmentación “remite otra vez a un modo peculiar de lectura, a la cantidad de lectura continua de que es capaz un público cuyos hábitos lectores son mínimos”,⁵⁷ en la música, hará referencia a un modo peculiar de escucha, configurándose de distintas maneras de acuerdo con el género. Mientras una puede ser distraída, otra tendrá que ser atenta. Del mismo modo que en los dispositivos de composición tipográfica, gran parte del éxito masivo de géneros como el pop, el rock o el *reggaetón* se debe a una fragmentación sencilla, fácilmente digerible y no especializada. Situación que será muy diferente en estilos como el jazz o la música clásica.

En el tercer nivel se destacan los dispositivos de seducción: la organización por episodios y la estructura abierta. El primero precisa un *sentimiento de duración* que permite a los lectores “tener tiempo para identificarse con el nuevo tipo de personajes, adentrarse en la cantidad y variedad de peripecias y avatares de la acción”.⁵⁸ Al mismo tiempo, la organización por episodios introduce el *suspense*, que se presenta cuando cada episodio contiene “suficiente información para constituir una unidad capaz de satisfacer mínimamente el interés y la curiosidad del lector, pero de modo que la información suministrada abra a su vez tal cantidad de interrogantes que dispare el deseo exigiendo leer el siguiente”.⁵⁹ Pasando al segundo dispositivo de seducción, la estructura abierta permite al relato tener una cierta maleabilidad y puede prescindir de ciertos elementos o incorporar otros dependiendo de las reacciones del público.

En la música, lo anterior también se refleja de manera similar. El soporte en el que se introduce el sonido permite que broten tales dispositivos, y el disco compacto es un ejemplo de

⁵⁷ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 144.

⁵⁸ *Ibid*, p. 145

⁵⁹*Ibid*, p. 146

ello. El álbum funciona de la misma manera que el episodio de un folletín. Las bandas con una trayectoria significativa en el tiempo y con varias publicaciones permiten crear un sentimiento de duración sobre el que se construye un relato mediado por la industria cultural. Artículos como entrevistas, videoclips, letras de las canciones y vestimenta sirven para dicho propósito. Tal situación posibilita un proceso de identificación con el intérprete o solista, a través de una identidad depositada ya sea en la banda como una sola unidad, en cada uno de sus integrantes o en el solista. Se producen un conjunto de códigos que permiten al escucha generar una relación con los intérpretes o músicos y con sus álbumes, y dan paso, por un lado, a arquetipos que facilitarán dicha identificación: el rock con la rebeldía, el jazzista con la complejidad o el *reggae* con el pacifismo. También expresiones como: en este disco se puede escuchar toda la furia de “X” banda, o, la discografía de la banda “X” refleja su transformación y distintas personalidades. Al mismo tiempo, cuando un álbum logra penetrar en el gusto de la gente, y más cuando han sido dos o más álbumes exitosos, se genera ese *suspense* en las personas, un interés y deseo por escuchar el siguiente episodio.

El segundo dispositivo de seducción, la estructura abierta, se gesta desde el nivel de la fragmentación. No es necesario escuchar toda una obra para que tenga coherencia para el escucha, al contrario, éste decide qué parte es la más significativa y la guarda en su memoria sin necesidad de recurrir a la obra entera para poder significar la sección que haya escogido. Los escuchas pueden cantar el coro de una canción una y otra vez sin que la obra pierda sentido para ellos. Por otro lado, no es necesario escuchar un álbum completo para que alguna obra cobre coherencia, con gran facilidad se pueden aislar cada una de las pistas sin alterar en absoluto la experiencia que la audiencia busca, o incluso, construyendo otro tipo de experiencia y sentido combinando canciones de diferentes álbumes de un mismo artista o de diferentes compositores

como es el caso del *mashup*.⁶⁰ Por tanto, la introducción de la música en un soporte físico da paso al funcionamiento de los dispositivos de seducción al influir en la experiencia de los oyentes y al permitir la maleabilidad de la obra y la construcción de nuevas experiencias por parte de las audiencias.

Todo el proceso que se describe en el tercer nivel de análisis dará paso al cuarto y último, el de reconocimiento. Aquí, lo que se destaca es que el folletín “se revela no sólo como problema "narrativo" –identificación de los personajes–, sino problema de comunicación, de identificación del lector con los personajes”.⁶¹ Los arquetipos que se construyen alrededor de los géneros musicales sirven como representaciones que permiten a las audiencias identificarse con las bandas, sus discos y los relatos que se construyen alrededor; por tanto, así como se pueden construir culturas sonoras nacionales, en donde se liga la construcción de la identidad y la producción de sentido a la nación a través de una “compleja negociación simbólica entre actores sociales, movimientos políticos, estrategias de modernización e industrias culturales”⁶² produciendo un sentido como lo mexicano, también se construyen culturas sonoras de acuerdo con algún género. Al jazz, por ejemplo, lo definirá la figura del genio, la expresividad momentánea y natural y una aproximación a la modernidad, mientras que géneros como el punk se definirán a partir de la rebeldía, la protesta, la resistencia y la crítica social. Los sujetos podrán incorporar estos elementos a su identidad y sentirse identificados y representados en la música.

Al establecer las semejanzas que existen entre el folletín y la música de acuerdo con los niveles de análisis descritos por Martín-Barbero, pude notar que la forma en que se construyen y componen los géneros musicales, simultáneamente *hablan a-* y *hablan sobre-* un grupo social

⁶⁰ Pieza musical que se crea a partir de la mezcla o pedazos de otras. Como ejemplo se puede escuchar el álbum “Mouth moods” de Neil Cicierega: <https://www.youtube.com/watch?v=m0nIVGoFh8I>

⁶¹ *Ibid*, p. 147

⁶² G. Yúdice, *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 30

determinado. Debido a esto, se puede expresar que en la música existen “efectos socio-afectivos (cómo la música entrelaza afectos e identidades sociales) [...que] refieren a lo social, pues rebasan la dimensión psicológica individual al servir como vínculos entre la sonoridad y el sentido”.⁶³

1.3. El jazz como representante cultural

Entender la música desde una dimensión política, en donde se ponen en juego diferentes procesos de hegemonía e identificación a través de su consumo y circulación, permite tener un acercamiento más profundo de su categorización. Pese a que sea sumamente diversa, la taxonomía resultante produce efectos interesantes y polémicos, como son: la jerarquización, valoración y posicionamiento. Estos dependerán de su interacción con el proceso sociocultural descrito en las páginas anteriores. Existen categorías generales que delimitan un camino relativamente claro que tienen que ver con la historia, transformación, mensaje, consumo, estilo y tipo de prácticas que se desenvuelven en él. Los géneros como el rock, clásica, *reggaetón* y jazz son categorías que obedecen a este tipo de clasificación; por tanto, cada uno tiene diferentes desarrollos dentro de lo social y, por lo mismo, diferentes significaciones y representaciones.

La presente investigación se enfoca específicamente en el jazz, uno de los géneros más antiguos dentro de la música popular contemporánea y que ocupa un lugar central de influencia en su árbol genealógico. Además, cuenta con un desarrollo bastante particular: de ser música del arrabal, pasó a ser apropiado por las clases medias, altas e intelectuales, convirtiéndolo hoy en día en un género musical aparentemente superior.

Para dar cuenta de este desarrollo hay que asumir que la transformación del jazz (y de

⁶³ *Idem.*

cualquier género musical) obedece a un proceso de producción-consumo; es decir, existe un agente que produce una obra y otro que la consume mediante la escucha:

El consumo es, en este caso, un momento de un proceso de comunicación, es decir, un acto de desciframiento, de decodificación, que supone el dominio práctico o explícito de una cifra o de un código. [...] La obra de arte adquiere sentido y reviste interés sólo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada.⁶⁴

Para entender este desarrollo comunicativo, hay que partir de la idea de que en todo curso de producción-consumo el sujeto se reproduce y socializa, dando paso a un proceso de reproducción social. En un momento muy primario, la reproducción social se da mediante la acción transformadora que tiene el sujeto sobre la naturaleza. Tal fuerza produce una reacción que se encuentra mediada por instrumentos y objetos, es decir, por los medios de producción y del consumo. El sujeto se relaciona de manera bidireccional con los objetos producidos. Primero, mediante el trabajo y la transformación de la naturaleza en objetos prácticos o bienes que pueden ser consumidos y, en un segundo momento, a través del disfrute de los mismos. Tal acción y reacción supone que el proceso de reproducción social presenta

por un lado, un factor subjetivo, que está ahí lo mismo en tanto que sujeto social productor o de trabajo que como sujeto social consumidor o de disfrute. Por otro lado, un factor objetivo, constituido por los medios, sea de producción (en el momento productivo) o de consumo (en el momento consuntivo), es decir, por los productos útiles (dotados de valor de uso) o bienes producidos, por los objetos prácticos en general.⁶⁵

Tanto el factor objetivo como el subjetivo se manifiestan de manera paralela durante el proceso de reproducción social. El sujeto productor al darle forma concreta a un producto útil (con valor de uso) cifra y transmite un mensaje acerca de cómo debería de ser aquel que lo consume y cómo debe de usarlo. En el proceso de reproducción social el sujeto social

⁶⁴ P. Bourdieu, *El sentido social del gusto*, México D.F, Siglo Veintiuno, 2015, p. 232-233

⁶⁵ B. Echeverría, *Definición de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2019, p. 51

consumidor se transforma acatando o desacatando este mensaje práctico. Dicho mensaje produce significaciones que se dan siempre en la vida cotidiana y vienen atadas a los objetos o productos. Da paso a un proceso de comunicación propiamente lingüístico del cual el jazz es partícipe y puede equipararse a la producción-consumo de bienes con valor de uso.

Para dar cuenta de este tipo de valor vale la pena retomar lo que dice Bolívar Echeverría sobre el sonido y la palabra, al escucharse el jazz como producto musical su sonido se consume de manera análoga al consumo de la materia. El músico como emisor produce un sonido que es consumido por la audiencia receptora, una substancia trabajada que se transforma en música. Se asemeja a los productos materiales en la medida en que la práctica del músico –con la ayuda de su instrumento– interviene en las ondas sonoras que existen en la atmósfera alterando el estado sonoro del aire, “una transformación de ese contacto casi ‘imperceptible’ que está conectando al [músico] emisor con el [escucha] receptor”.⁶⁶ Se da un consumo primario de un “producto que consiste exclusivamente en la percepción del efecto en las membranas del oído de esa alteración del aspecto acústico de la atmósfera”⁶⁷ provocada por la práctica del músico emisor. Esto dota al jazz de una determinada practicidad y al igual que la palabra definida por Echeverría, “es un producto, es un bien: pero su practicidad es *sui generis*”.⁶⁸ Un bien producido por objetos prácticos, los instrumentos y el aire. Un producto útil que responde a una necesidad. Aquí es donde reside el valor de uso de la música.

Tal utilidad responde a una necesidad que asume diferentes formas dependiendo del momento histórico y condiciones materiales. Antes de que el jazz se convirtiera en mercancía, respondía a la necesidad de conservar la memoria, tradiciones e identidad de los esclavos negros.

⁶⁶ *Ibid*, p. 101

⁶⁷ *Idem*

⁶⁸ *Idem*

Con el desarrollo tecnológico y la aparición de los soportes tal necesidad también cambió, convirtiéndose en entretenimiento, ambientación e incluso estatus.

De tal manera que, así como en un proceso comunicativo existe un comunicador y un receptor, en el proceso de reproducción social, el sujeto se desdobra en dos fases: la del trabajo y la del disfrute; sin embargo, no sólo se producen y consumen objetos prácticos, sino que en la misma medida y de manera simultánea, el sujeto produce y consume su propia sociabilidad. El proceso de reproducción social es al mismo tiempo un proceso de autorrealización, “a través del cual el sujeto social se hace a sí mismo, se da a sí mismo una determinada figura, una ‘mismidad’ o una identidad, [... teniendo como rasgo más peculiar] la constitución y la reconstitución de la síntesis de su sujeto”.⁶⁹

Lo anterior revela que existen dos fases desde las cuales el sujeto puede definirse: la del trabajo y la del disfrute. Al pasar esto al terreno del jazz se nota que existen dos procesos identitarios en el ambiente de consumo de dicho género: uno desde la perspectiva del compositor (trabajo) y otro desde la perspectiva del escucha (consumo); lo que, sin embargo, no implica que productor y consumidor (compositor y escucha) queden totalmente diferenciados en el proceso de reproducción social –y, hasta cierto punto, apartados uno del otro– sino que se relacionan dialécticamente influyéndose entre sí.

Para mostrar esta dialéctica de identidades propongo pensar en un concierto de jazz, considerando que es necesario abordarlo desde dos momentos históricos: sus raíces y su consolidación actual. El primer momento se estructura bajo una tradición con características diferentes a las contemporáneas. Este pasado del jazz se conoce como ring shout, y más que como concierto, se puede entender como una fiesta o un rito. Los elementos de la improvisación

⁶⁹ B. Echeverría, *Definición de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2019, p. 57

y sus ritmos sincopados se gestan desde aquí, pero lo interesante se encuentra en la dinámica de sus interacciones sociales. Este antecedente directo del jazz se caracteriza por la tradición oral que conservaban los esclavos negros de Nueva Orleans. Es un espacio donde los individuos se crean y recrean a través de su música y su danza, mediado por un sentido de pertenencia. Los involucrados forman parte de la obra misma.

Aquí es donde la dialéctica del sujeto social productor (músico) y sujeto social consumidor (escucha) puede ejemplificarse de manera clara.⁷⁰ El músico en el ring shout empieza tocando un ritmo claro y simple, pone la base musical. A continuación, un grupo de personas (los escuchas) comienza a bailar en aparente contradicción con respecto a la música, aunque en realidad, los sonidos percutidos de los pasos son un complemento musical. Una voz comienza a cantar. Al terminar, le siguen otras a manera de respuesta. La música, el baile y las voces se integran en un todo.⁷¹ El sujeto social productor y el sujeto social consumidor se complementan. La música contiene un valor de uso que está en un constante ir y venir, dando paso a un constante consumo que formaba la base de esta interacción cultural.

El ring shout es un espacio y una actividad en donde se desenvuelve el dinamismo del proceso de reproducción social, que “considerada en este nivel puramente formal o cualitativo, [...] podemos llamar ‘reproducción política’ del sujeto social [...] pues] el proceso de la reproducción social ‘produce’ y ‘consume’, es decir, transforma y ‘disfruta’, instituye y ‘vive’”.⁷² En otras palabras, lo que sucede dentro del proceso de producción-consumo, y por lo tanto dentro del proceso de reproducción social que existe en el ring shout, es un hacer al otro alterando su

⁷⁰ Cabe mencionar que la separación entre músico y escucha servirá solo como una herramienta metodológica que permita evidenciar de manera clara los procesos y juegos de la dinámica social en el ring shout. En la realidad ni el músico ni el escucha están separados.

⁷¹ Esta descripción se analizará más a detalle en el apartado 2.1 “El *Ragtime*: de lo tradicional a lo popular” con referencia a la exposición que se hace en T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 11

⁷² B. Echeverría, *Definición de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2019, p. 60

identidad en un juego bidireccional y recíproco.

El sujeto comunitario es el conjunto de los sujetos individuales y no tiene más subjetividad que la que éstos necesitan que tenga para que la suya propia pueda ser efectiva [...] La dinámica de la identidad del sujeto comunitario determina la dinámica de la identidad de los individuos sociales; pero también, a la inversa, la afirmación de la identidad de éstos determina la existencia de la del primero.⁷³

En un concierto de jazz ya mercantilizado, los papeles que antes parecían estar difuminados o entremezclados se convierten en espacios estáticos, el músico se encuentra muy bien diferenciado en su papel con respecto al escucha. Además, el valor de uso que estaba en constante consumo y formaba la base de las interacciones músico-sociales queda relegado y adquiere una significación diferente. Desde mi perspectiva, esta nueva configuración del concierto encarna la lógica del espectáculo, en donde “el mundo, a la vez presente y ausente, que el espectáculo hace ver, es el mundo de la mercancía dominando todo lo vivido”.⁷⁴ El jazz en su estado actual encarna la lógica del espectáculo, que es al mismo tiempo, la lógica de la mercancía, “la forma más desarrollada de la sociedad basada en la producción de mercancías y en el «fetichismo de la mercancía»”.⁷⁵ Para exponer la idea de la espectacularidad desarrollada por Guy Debord, se deben considerar tres aspectos: los conceptos de valor de uso y de cambio, el fetichismo de la mercancía y la alienación.

Con respecto al primero “la utilidad de una cosa hace de ella un valor de uso [...que se hace efectivo] únicamente en el uso o en el consumo”;⁷⁶ es decir, una chamarra posee valor de uso porque tiene una utilidad práctica: taparnos del frío. Tal mercancía con valor de uso también posee un valor de cambio en el espacio del mercado. Dicho valor “se presenta como *relación cuantitativa*, proporción en que se intercambian valores de uso de una clase por valores de uso de

⁷³ *Ibid*, p. 62

⁷⁴ G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Naufragio, 1995, p. 37

⁷⁵ A. Jappe, *Guy Debord*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 17

⁷⁶ *Cfr.* K. Marx, *El capital*, Tomo I, Vol. 1, México, Siglo Veintiuno, 2008, p. 44

otra clase, en una relación que se modifica constantemente según el tiempo y el lugar”.⁷⁷

Siguiendo el ejemplo de la chamarra, su valor se manifiesta en relación con otras mercancías, mediado por la moda o la marca, entre otras cosas. Bajo esta lógica, Debord afirma que:

El valor de cambio no pudo formarse sino en tanto que agente del valor de uso, pero su victoria por sus propias armas ha creado las condiciones de su dominación autónoma. Movilizando todo uso humano y manejando el monopolio de su satisfacción, aquél ha terminado por dirigir el uso. El proceso del valor de cambio se ha identificado a todo uso posible y lo ha reducido a su arbitrio.⁷⁸

Bajo esta lógica del valor, el fetichismo de la mercancía se gesta a partir de la índole social del trabajo que produce mercancías, pero a partir de un trabajo privado. “Las relaciones sociales entre sus trabajos privados se les *ponen de manifiesto* como lo que son, [...] no como relaciones [...] entre las personas [...], sino [...] como *relaciones propias de cosas* entre las personas y *relaciones sociales entre las cosas*”.⁷⁹ El efecto principal del fetichismo es la separación, volver abstracta la realidad concreta de la vida cotidiana. En este caso, el vínculo social que une a los individuos se establece a posteriori en el intercambio de las mercancías. En la sociedad moderna, las personas se encuentran aisladas al mismo tiempo que las mismas mercancías y soportes culturales producen aislamiento, por ejemplo, la televisión, el libro, el reproductor de música personal.

El concepto de «fetichismo» significa [...] que la entera vida humana se halla subordinada a las leyes que resultan de la naturaleza del valor, ante todo la de su permanente necesidad de acrecentarse. El trabajo abstracto, representado en la mercancía, permanece del todo indiferente a sus efectos en el plano del uso. [...Por lo tanto,] el valor no es [...] una categoría «económica», sino una forma social total que causa a su vez la escisión de la vida social en diversos sectores.⁸⁰

La victoria del valor de cambio sobre el valor de uso junto con la separación proveniente

⁷⁷ *Ibid*, p. 45

⁷⁸ G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Naufragio, 1995, p. 26

⁷⁹ K. Marx, *El capital*, Tomo I, Vol. 1, México, Siglo Veintiuno, 2008, p.44

⁸⁰ A. Jappe, *Guy Debord*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 31

del carácter fetichista de la mercancía, introducen en las prácticas sociales, y por lo tanto culturales, un carácter contemplativo de principio alienante. Una transformación que parte del *ser en tener* al *tener en parecer*.

La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social produjo en la definición de toda realización humana una evidente degradación del ser en tener. La fase presente de la ocupación total de la vida social, por los resultados acumulados de la economía, conduce a un desplazamiento generalizado del tener hacia el parecer, del cual todo “tener” efectivo debe obtener su prestigio inmediato y su función última.⁸¹

Ahora, esta separación no quedará intacta, sino que en la sociedad del espectáculo se recompone de manera falaz en el plano de la imagen, en una realidad en tanto que meramente representada de forma abstracta, algo que es en tanto que parece, simulacros de situaciones que propician la pasividad de la contemplación. Así como la imagen en una fotografía nos enseña un paisaje pero es imposible que interactuemos con él, en la recomposición de la vida en el plano de la imagen ya no interactuamos con los objetos por su valor de uso, sino que su utilidad recae en el estatus, la estética o las opiniones de los otros, un mero parecer sin un uso directo. “El espectáculo no es, por tanto, un mero añadido del mundo, como podría serlo una propaganda difundida por los medios de comunicación. El espectáculo se apodera, para sus propios fines, de la entera actividad social”.⁸²

Como se puede notar, a partir de los conceptos de valor, fetichismo y alienación, Debord construye una explicación de las interacciones sociales en la sociedad moderna con base en la imagen y el espectáculo, que se “han de entender como un desarrollo ulterior de la forma-mercancía, con la que comparten la característica de reducir la multiplicidad de lo real a una sola forma abstracta e igual”.⁸³ Sin embargo, pese a que en la sociedad espectacularizada la imagen

⁸¹ G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Naufragio, 1995, p. 12

⁸² A. Jappe, *Guy Debord*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 21

⁸³ *Ibid*, p. 33

sólo refleje la realidad en tanto que representada y, el espectáculo estructure las imágenes conforme a los intereses de una sociedad, esto “no deja de ejercer un efecto sobre la actividad social real de quienes contemplan las imágenes”.⁸⁴ Por lo tanto vale la pena desmenuzar, en el terreno de la imagen, la dinámica actual de un concierto de jazz. Dar cuenta de cómo toda esa construcción de la imagen se traduce en características y mecanismos en juego de esta realidad representada e inducida.

Como mencioné anteriormente, en un concierto de jazz actual los papeles del músico como sujeto social productor y del escucha en tanto sujeto social consumidor se convierten en espacios estáticos y bien diferenciados. Tal situación empieza a reflejar los mecanismos de la fetichización. El espacio mismo del concierto de jazz posibilita, determina y legitima tal separación. La tarima y los asientos fijan el papel de los involucrados, lo que antes estaba cohesionado mediante una pregunta y respuesta que fluía constantemente, queda escindido y mediado por una actitud pasiva y contemplativa.

En este lugar, el músico comienza a tocar una pieza que es escuchada atentamente por la audiencia. Por lo regular desarrolla un tema⁸⁵ y le sigue la sección de improvisaciones, donde por turnos, los instrumentistas elaboran un solo melódico, finalizando una vez más con el tema de la pieza. Durante estos tres momentos no existe respuesta aparente salvo por el instante en que cada uno culmina. Aquí es cuando la audiencia puede salir un poco de su rol pasivo y atento para poder aplaudir o chiflar, mostrando gusto o disgusto por la pieza musical. Probablemente el único momento que es un poco más abierto es la sección de improvisaciones, la audiencia puede chiflar o aplaudir si alguna frase del solo le ha gustado o impresionado. Se denotan comportamientos específicos por parte de los involucrados que no sólo se exigen en el momento, sino que se espera

⁸⁴ *Ibid*, p. 22

⁸⁵ Línea melódica de un estándar de jazz que contiene poca variación y permite diferenciar una pieza de otra.

que cualquier persona que asista al concierto de jazz conozca y acate las normas de convivencia; lo contrario puede considerarse de mal gusto o incluso ofensivo. Estas tres situaciones componen la imagen del concierto de jazz moderno contenida en la espectacularidad, su “diversidad y contrastes [...son] las apariencias de esta apariencia organizada socialmente, que debe ser ella misma reconocida en su verdad general. Considerando sus propios términos, [...] es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda la vida humana, es decir social, como simple apariencia”.⁸⁶

Como mencioné anteriormente, pese a que la actividad social y cultural contenida en el espectáculo pueda reducirse a la apariencia, sus efectos en la vida práctica no dejan de ser reales. Aquí es donde suscribo la idea de que, si bien el valor de uso se ha subordinado al valor de cambio en la vida cultural, “toda mercancía debe tener, sin embargo, un valor de uso y satisfacer alguna demanda, sea ésta real o inducida”.⁸⁷ Se podrá objetar que este nuevo valor de uso sólo se presenta en calidad de representación frente a una necesidad que ha sido creada, pero a pesar de ello, no se puede negar que las repercusiones de esto son sentidas y vividas.

En consecuencia, encuentro pertinente el análisis de la imagen denominada concierto de jazz, este espacio que aglutina la separación del espectáculo. Aquí, la dialéctica entre el sujeto social productor y el sujeto social consumidor adquiere nuevas particularidades. Considero que, durante el concierto, el músico adquiere una posición paradójica: es simultáneamente vendedor y mercancía. Es dueño del instrumento que toca, de los medios de producción de su mercancía, la música; sin embargo, en el espacio del concierto, la música no es la mercancía *per se*, sino que él mismo se convierte en mercancía. El asistente al concierto no compra su boleto de entrada para escuchar música que puede reproducir en la comodidad de su casa. Gasta en un tipo particular de

⁸⁶ G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Naufragio, 1995, p. 10

⁸⁷ A. Jappe, *Guy Debord*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 29

música, una que es ejecutada en vivo por el músico. Paga por la posibilidad de ver al músico ejecutar o preparar un *show*. Así como en una tienda de discos estos soportes musicales se convierten en mercancías, en el concierto el músico se transforma en un soporte musical mercantilizado. El consumo de música en este formato conlleva a la ficción de que se nos vende un tipo especial de satisfacción o goce que puede ser traducido tanto por el músico como por el escucha. Sus códigos: la admiración y la ovación. “En este comercio, la misma capacidad de goce figura como valor –como objeto de una explotación, tanto por parte [...del músico] como de su cliente–”.⁸⁸

Por otro lado, el consumo musical del escucha en el espacio del concierto, lo convierte, a los ojos del músico, en crítico de su trabajo (situación que el oyente reconoce bastante bien). Así como en una línea de producción existe un agente cuya labor es inspeccionar el trabajo de sus subordinados, un capataz, en el caso del concierto la audiencia consumidora personifica esta labor; y qué mejor género musical que el jazz para poder representar este papel, donde puede presumirse de entender una música complicada. Esto no quiere decir que el público sea alguien altamente calificado que puede exponer un análisis sofisticado, pero sí debe tener, al menos, cierto conocimiento o entrenamiento auditivo⁸⁹ para poder diferenciar los momentos de un estándar de jazz. Mediante sus acciones y gestos, comunica su juicio respecto a la *performance*. Con la respuesta que da, producto de su consumo, le comunica al músico mercantilizado lo bien o mal que desempeña su labor. Ello permite al músico ir variando las decisiones que toma en su

⁸⁸ W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 368

⁸⁹ Es importante mencionar que existen múltiples aproximaciones al dilema presentado, por ejemplo: el mito de la escucha estructurada, donde se asegura que hay formas de escuchas musicales y no musicales, que además, provocan la división cartesiana entre mente y cuerpo, privilegiando las cualidades intelectuales de una escucha por encima de la otra. Al respecto se puede revisar: D. Gonnet, *Aprendiendo música en el encuentro. La construcción de conocimientos musicales a través de la práctica comunitaria y situada*. Tesis de Maestría en Psicología Cognitiva y Aprendizaje, Madrid, FLACSO – Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

improvisación de acuerdo con cómo interprete las (re)acciones de la audiencia. El consumo musical de la audiencia comunica un gusto o desagrado por la mercancía.

En conclusión, si se toman en cuenta las ideas que se han desarrollado, el jazz no es sólo un género musical que delimita o aglutina una manera de tocar o un estilo, que puede o no, apreciarse de acuerdo con gustos aparentemente aleatorios por parte de audiencias pasivas o por una idea de exquisitez o belleza innata. Al contrario, en su interior se gesta toda una dinámica de relaciones sociales mediada por prácticas de producción-consumo que reproducen políticamente las identidades de los sujetos mediante sus interacciones. En otras palabras,

el encuentro con [el *standard* de jazz] no tiene nada del flechazo común que se quiere ver allí, y [...] el acto de fusión afectiva [...] que crea el placer de la obra [...] supone] una operación de desciframiento [...] que implica la aplicación de un patrimonio cognitivo, [...] cultural. Ese código incorporado que llamamos cultura funciona de hecho como un capital cultural porque, estando desigualmente distribuido, otorga automáticamente beneficios de distinción.⁹⁰

En tanto ejemplo de las separaciones que surgen en los procesos de producción y consumo de bienes simbólicos, el jazz funciona como un representante cultural en la medida en que se desarrolla a modo de un campo definido por la existencia de un capital cultural común y la lucha por su apropiación. En las relaciones sociales que se articulan al interior del campo jazzístico, lo que se acumula a manera de capital son “propiedades simbólicas que [...] sobrevienen en relación con sujetos capaces de percibir las y de apreciarlas, y que demandan ser interpretadas según su lógica específica”.⁹¹ La apreciación del jazz se gesta desde este capital simbólico en forma de prestigio y, de capital cultural incorporado a través del tiempo que debe ser invertido hasta garantizar un acceso a sus estructuras más complicadas⁹². Estas formas de

⁹⁰ P. Bourdieu, *El sentido social del gusto*, México D.F, Siglo Veintiuno, 2015, p. 233

⁹¹ P. Bourdieu, *Las estrategias de la reproducción social*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011, p. 199

⁹² Es importante mencionar que el análisis académico con respecto a la complejidad como elemento que dota de prestigio a la música puede encontrarse desde diferentes postulados. Abordar dichos planteamientos rebasa los límites

capital se manifiestan en el tiempo que el músico debe invertir para dominar la ejecución de su instrumento y en el entrenamiento auditivo que el escucha debe tener para descifrar de manera correcta los códigos del jazz, resultando en una manera específica de apreciar y escuchar. Al necesitar de ciertas habilidades específicas para poder cumplir el papel de su posición dentro del campo, se pueden percibir tanto al músico como al escucha (se puede sumar también al crítico) como un

conjunto de agentes que se encuentran situados en unas condiciones de existencia homogéneas que imponen unos condicionamientos homogéneos y producen unos sistemas de disposiciones homogéneas, apropiadas para engendrar unas prácticas semejantes, y que poseen un conjunto de propiedades comunes.⁹³

Entonces, podemos entender los campos como “espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios”.⁹⁴ El campo jazzístico no solo se definirá por su dinámica interna, sino que también en relación con otros sitios (otros géneros musicales), a partir de los cuales podrá diferenciarse y definir una posición respecto a ellos, estructurando su existencia a partir de un capital común, la lucha por su apropiación y su lugar con respecto a otros. La idea que tenemos del jazz, que puede ir desde ser una música superior hasta ser una música aburrida, proviene de estos espacios y diferenciaciones. Estudiar la imagen del jazz desde la visión de campo adquiere importancia en tanto que consiste en un sistema estructurado de colocaciones sociales y, como expliqué en el primer apartado del

y el objetivo de la presente tesis. Al respecto, desde la educación musical decolonial, esto se relaciona con una colonización del saber musical, donde se privilegia la transformación de las músicas a partir de la escritura y su consecuente complejización (en términos casi exclusivamente de duración y altura de las notas) al volver a la partitura, en lugar de la memoria, el soporte de las estructuras musicales. Se puede consultar: Holguín, Pilar y Favio Shifres. “Escuchar música al sur del Río Bravo. Desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana”. *Revista Calle 14*, vol. 10, no. 15, 2015, pp. 40-53; Holguín, Pilar. “La música desde el Punto Cero. La colonialidad de la teoría y el análisis musical en la universidad”. *Revista Internacional de Educación Musical*, no. 5, 2017, pp. 149-155; Shifres, Flavio y Daniel Gonnet. “Problematizando la herencia colonial en la educación musical”. *Epistemos – Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*, vol. 3, no. 2, 2015, pp. 51-67.

⁹³ P. Bourdieu, *La distinción*, España, Taurus, 1998, p. 100

⁹⁴ P. Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos”, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990, p. 135

capítulo, de relaciones dinámicas en conflicto por el acceso a una ubicación hegemónica en la dimensión cultural. Esto desatará el surgimiento de categorías específicas dentro del campo jazzístico que lo diferencian de otros géneros pertenecientes al territorio de la música popular contemporánea: la figura del genio, una apreciación individual y en silencio, un posicionamiento alto dentro de la jerarquía cultural, el autoprestigio, una visión de superioridad, y la crítica especializada.⁹⁵ Dichas categorías serán las que pondrán en movimiento una serie de luchas por ocupar uno o varios campos, las cuales se convertirán en un capital simbólico que permitirá el movimiento de estas posiciones y su ocupación legítima. Se desarrollará una “lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir la competencia”⁹⁶ tanto al interior del campo como en su relación con otros campos.

Para ejemplificar lo anterior, se puede pensar en las figuras más emblemáticas dentro del jazz, su público y su relación con otros géneros. Resulta común pensar que personajes como Miles Davis o Charlie Parker han quedado en el registro histórico porque revolucionaron el jazz gracias a su genialidad indiscutible. Sin embargo, ninguno de los dos hubiera podido hacerlo sin que antes existiera una lucha por apropiarse de un capital simbólico en juego. En el caso del primero, una lucha entre el predominio de la improvisación libre contra la utilidad comercial del *swing*, y en el segundo, una lucha entre la experimentación sonora compleja y un regreso a una simplicidad digerible.

En relación con los públicos o audiencias, la lucha se da en el terreno de la apreciación.

⁹⁵ Habrá que acotar que estas características han sido estudiadas desde distintas vertientes académicas que exceden el planteamiento de esta tesis. Al respecto se puede revisar su relación con el modelo conservatorio en: D. Gonnet, *Aprendiendo música en el encuentro. La construcción de conocimientos musicales a través de la práctica comunitaria y situada*. Tesis de Maestría en Psicología Cognitiva y Aprendizaje. Madrid, FLACSO – Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

⁹⁶ P. Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos”, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990, p. 135

Un público que baila y silba mientras los músicos tocan no es el mismo que el que escucha de manera atenta y sentada. Su relación con el jazz cambia para convertirse en una forma de apreciación que requiere una cierta especialización de la escucha y una comprensión delimitada por el acto de escuchar. El surgimiento de este tipo de receptores no es fortuito, sino se debe a una lucha por el capital simbólico y económico que está en juego en el surgimiento del jazz. En un principio se buscó silenciar el jazz, no obstante, seguía circulando. Esto originó una apropiación por parte de la cultura burguesa que captó la circulación pública del jazz y lo hizo visible a su manera mediante la industria discográfica y los conciertos, convirtiéndolo en una mercancía más. Tal fenómeno de apropiación burguesa será el principio de la espectacularidad del jazz.

Por último, la relación que tiene el campo jazzístico con otros géneros también generará luchas y apropiaciones. Los integrantes de un campo pueden ver con admiración o desprecio a los individuos pertenecientes a otros campos; de tal manera que, si se busca integrar los campos para dar paso a nuevos géneros como el jazz-rock, puede resultar en una batalla ideológica entre los puristas del jazz y la nueva audiencia con gusto por dicho género. Dicha situación revela otro carácter escindido de la espectacularidad que la imagen busca ocultar, el purista del jazz ha olvidado la parte de la historia del género donde lo que regía eran la fiesta y la combinación.

En los ejemplos anteriores se puede notar, a grandes rasgos, que los cambios que surgen en el campo dependen de una lucha por parte de los agentes por ocupar un lugar junto con la posición que tiene un campo en relación con otros. Una lucha por la legitimidad cultural y el capital en pugna, que desembocará en diferentes estrategias que busquen un posicionamiento hegemónico, a partir de los cuales, se estructurarán identidades mediadas por el proceso de reproducción social. Dicho de otro modo, la búsqueda de una posición de poder que permita diferenciar a una persona de otra, una audiencia de otra o un género musical de otro a partir del

valor cultural de lo que se consume. En este sentido, “toda estrategia de reproducción implica una forma de *numerus clausus* en la medida en que cumple funciones de inclusión limitando [...] el número de individuos habilitados para formar parte de él”.⁹⁷

Por otro lado, vale la pena destacar dos características más del campo jazzístico: la necesidad de estudiarlo y sus salas de concierto. A partir de éstas, el campo jazzístico podrá posicionarse y legitimarse a sí mismo. Había mencionado la existencia del capital cultural incorporado en forma de un costo de tiempo y el mejor lugar para lograr este capital es la escuela. Aquí, el estudio garantizará un posicionamiento del jazz y sus ejecutantes mediante la adquisición de una especie de competencia especial que determinará su relación con el género en cuestión. No es lo mismo un músico aficionado que puede tocar un estándar de jazz que un ejecutante estudiado tocando la misma pieza musical; del mismo modo que no valdrá lo mismo la opinión de un escucha cualquiera que de otro con el conocimiento musical que le permita justificar sus apreciaciones. En otras palabras, la necesidad que tiene el jazz de ser estudiado establece unas cualidades de percepción específicas, mismas que van a agregar valor al género. Sólo unos cuantos hacen jazz, y muchos menos hacen buen jazz. Un valor sedimentado en una condición de música escasa.

Lo anterior da paso al establecimiento de recintos donde escuchar jazz. Estas salas de concierto están bien diferenciadas de otras, por ejemplo, la sala Nezahualcóyotl y el teatro Metropolitano en contraposición con el Palacio de los deportes o algún palenque, el teatro Ocampo y el auditorio Teopanzolco separados de lugares como The Pit (por dar también ejemplos locales). Aquí se da un espacio privilegiado caracterizado por una cierta predisposición a reconocer y encarnar ese capital cultural incorporado, que en combinación con las categorías de

⁹⁷ P. Bourdieu, *Las estrategias de la reproducción social*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011, p. 46. En la cita, *numerus clausus* es una locución latina que puede traducirse como “cupos limitados”.

la figura del genio, la apreciación individual y en silencio, el posicionamiento alto dentro de la jerarquía cultural, el autoprestigio, la visión de superioridad y la crítica especializada, permite incorporar “en forma de gusto el *nomos* [...] el principio de visión y de división que permite *hacer* las diferencias [...] y, en segunda instancia, de probar y enunciar preferencias”.⁹⁸ Todo legitimado por cierto grado de estudios que justificará la enunciación (músicos) y apreciación (público). Esta situación es diferente en otros géneros. Lo que menos preocupa a la audiencia de *reggaetón* es que tan increíble o que tan mal están tocando los músicos, sino qué tanto puede disfrutar y bailar con la música. Su apreciación se rige mediante otras reglas. Análogamente, un músico de rock no estará preocupado por qué tan bien estructurada es su improvisación (por paradójico esto resulte). El gusto en el jazz se va alejando del cuerpo para insertarse en la apreciación intelectual y justificada.

Aquí vale la pena preguntarse ¿cómo es posible percibir todo este capital cultural incorporado en el jazz? La respuesta es relativamente sencilla si sólo tomamos en cuenta al músico: parte de su educación se centra en un entrenamiento auditivo y la adquisición de teoría musical que le permite no sólo ser un buen ejecutante e improvisador de jazz, sino también reconocer y diferenciar el desarrollo de cualquier estándar y su improvisación. Esto permite suponer que el jazz se configura, en primera instancia, como una música hecha para músicos, pero ¿su público está constituido solamente por músicos? Evidentemente no. Entonces ¿cómo pueden jactarse de entender y apreciar este género musical? La respuesta a esta paradoja la da nuevamente la educación.

Me atrevo a decir que la escucha por parte de las audiencias que presumen de descifrarla correctamente desde una perspectiva puramente estética no es más que una mitología

⁹⁸ P. Bourdieu, *El sentido social del gusto*, México D.F, Siglo Veintiuno, 2015, p. 31-32

justificadora. Sin embargo, pese a que la justificación de su gusto puede ser ficticia, su valor como capital cultural no lo es. El culto que se da en la apreciación del jazz “es incluso, sin duda, la forma por excelencia de la *sociodicea* para los individuos y los grupos que deben su posición social al capital cultural”.⁹⁹ En otras palabras, lo que se produce dentro del campo jazzístico, y por lo tanto dentro de la imagen jazzística, permite a las audiencias diferenciarse de otras en términos culturales a partir de aquel capital simbólico que legitima una cierta posición de clase dentro y fuera del campo, respaldada por un cierto nivel educativo que le permite tener acceso a la producción cultural del campo jazzístico. De tal modo que, así como en el campo del arte elitista se constituye una mirada especial a partir de la cual se aprecia una obra, en el jazz se estructura una escucha que “es un producto social habitado por principios de visión [... audición] y división socialmente constituidos (que varían según el sexo, la edad, la época, etcétera.)”.¹⁰⁰

Por lo tanto, el jazz se estructura como una dimensión de lo social en donde a través de la manera de tocar, la escucha, la censura, el registro y la educación se articulan luchas y acuerdos, apropiaciones y segmentaciones. Este género como parte de la cultura representa, habla a y nos habla sobre el grupo social involucrado.

⁹⁹ *Ibid*, p. 32

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 35

CAPÍTULO 2: EL JAZZ DE LA IMPROVISACIÓN A LA MERCANCÍA

2.1. El *ragtime*: de lo tradicional a lo popular

Nueva Orleans, ciudad perteneciente al estado de Luisiana, es la cuna del nacimiento del Jazz y fue fundada en 1718 por Francia. En 1766 fue comprada por España y en 1803 las tropas de Napoleón conquistaron de nuevo la ciudad. Para el año de 1806 Thomas Jefferson inicia la compra de Luisiana, que en esas fechas correspondía a aproximadamente un tercio del actual Estados Unidos. “Estos cambios políticos hicieron de Nueva Orleans una ciudad única, la cual experimentó tres sistemas coloniales y culturales”.¹⁰¹ Además, esta ciudad contaba con importantes puertos, y la aparición del barco de vapor facilitó la navegación por el río Mississippi potenciando el sistema de comercio que atraía a comerciantes de todo el continente en la primera mitad del siglo XIX. “Personas pasaban por este foco en el que se había convertido Nueva Orleans, creando un ambiente próspero y cosmopolita que pocas ciudades del mundo podían igualar”.¹⁰² En palabras de Berendt, “Nueva Orleans era un hervidero de pueblos y razas”, y con respecto a la música, al principio:

Todos los inmigrantes, voluntarios e involuntarios, amaban por lo pronto su propia música, amaban lo que querían mantener vivo como sonidos de su patria. Se cantaban canciones populares inglesas, se bailaban danzas españolas, se tocaba música folklórica y de ballet francesa, se marchaban al son de bandas militares que seguían los modelos prusiano o francés. En las iglesias se escuchaban los himnos y corales de anglicanos y católicos, de bautistas y metodistas, y en todos los sonidos se mezclaban los *shouts* –los gritos cantados por los negros–, sus bailes y sus ritmos. [...] Nueva Orleans fue un punto de cristalización, incluso para la música que se producía fuera de ella, en el campo: por ejemplo, para las *work songs* que cantaban los negros en las plantaciones durante su trabajo; o los *spirituals*, que hacían sonar durante las ceremonias religiosas para las que se reunían al aire libre; o los viejos y ‘primitivos’ blues folklóricos: todo esto quedó conjugado en las

¹⁰¹ Traducción propia del original: *These political changes made New Orleans a unique city, which experienced three colonial systems and cultures*, P. Tago, *The development of early jazz from Congo Square to Chicago*, Alemania, Universidad Duisburg-Essen, 2013, p. 7

¹⁰² T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 45

formas de creación del jazz.¹⁰³

Bajo todas estas divergencias y convivencias culturales, pareciera que se dio un sincretismo natural; sin embargo, la representación del ritual africano en los *ring shouts* conservó su importancia gracias a la tradición oral de la población negra de la ciudad. La música que tocaban estos pobladores se daba a través de lo que conservaban en su memoria cultural y se representaba en su música a través de la repetición. Tal reproducción no debe ser entendida como algo inamovible, sino como un suceso que se recreaba cada vez que se tocaba. Dicha repetición no se daba como la podemos entender actualmente, en donde existe una figura particular que tiene una posición de autoridad sobre la obra representada, generando la idea de que es ajena a aquel que la consume o reproduce. En esta música, los involucrados se consideraban como parte de ella y, por lo tanto, expresan su sentido de pertenencia e identidad colectiva a través de ella. Se rehacía con cada repetición y representaba la esencia de lo tradicional que “está pues, más allá de la mera recepción o aceptación [...] por el pueblo; está en la reelaboración [...] por el medio de las variantes”.¹⁰⁴ Es una música propiamente tradicional (transmitida de una generación a otra), lejos de los procesos de folklorización descritos en el capítulo 1¹⁰⁵. Esto se puede ver claramente en la obra de Ted Gioia donde describe uno de estos fenómenos musicales:

Un anciano negro está sentado a horcajadas sobre un gran tambor cilíndrico. Empleando los dedos y el borde de la mano golpea repetidamente el extremo del tambor, que tiene unos treinta centímetros de diámetro y está hecho probablemente con una piel de animal: produce una palpitante pulsación mediante golpes rápidos y secos. Otro percusionista, con su instrumento entre las rodillas, se le une con idéntico *staccato*. Un tercer hombre de color, sentado en el suelo, puntea un instrumento de cuerda, a cuyo cuerpo se ha dado forma toscamente a partir de una calabaza. Otra calabaza se ha convertido en un tambor improvisado, y una mujer lo golpea con dos palillos cortos. Una voz canta y en seguida se le unen otras. Este

¹⁰³ J. Berendt, *El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 17 y 22-23

¹⁰⁴ R. Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, en *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 74

¹⁰⁵ Al respecto se puede consultar N. García Canclini, “Ni folklórico ni masivo: ¿qué es lo popular?”. *Diálogos de la comunicación*, no. 17, 1987.

toma y daga musical es acompañado de una danza aparentemente contradictoria, un jeroglífico móvil que por un lado parece informal y espontáneo mientras que en un examen más atento, revela un carácter ritual y preciso. Es un baile de enormes proporciones. Una densa masa de cuerpos de piel oscura forma cuerpos circulares: quinientos, seiscientos o más individuos se mueven al compás de las pulsaciones de la música; unos se balancean suavemente, otros golpean agresivamente el suelo con los pies. Un grupo de mujeres empieza a cantar.¹⁰⁶

La imagen mental que puede suscitar de esta descripción, bien puede ser la de alguna tribu del continente africano; sin embargo, es la Nueva Orleans del siglo XIX. Estas danzas colectivas eran protagonizadas por esclavos negros en el Congo Square, lo que hoy se conoce como Louis Armstrong Park y se le conocía con el nombre de *ring shout*. “La danza en sí, con sus grupos de personas en movimiento circular [...], remite a una de las ceremonias rituales más extendidas en África”.¹⁰⁷ Aquellos elementos que les permitían a los primeros esclavos negros de esta ciudad conservar una parte de su identidad, eran aquellos que desplegaban e intercambiaban en una nueva cultura.

Esta forma de creación, que involucra la música y la danza, tiene dos características esenciales: la síncopa¹⁰⁸ y la improvisación. La primera se representa en los movimientos corporales de la danza, si bien la cama rítmica de los *ring shouts* tiende a la repetición monótona, estos desplazamientos corpóreos se configuran en la síncopa, produciendo una simbiosis creativa a través de la pregunta y la respuesta¹⁰⁹.

El proceso anterior se teje en un contexto donde el elemento de la improvisación es la

¹⁰⁶ T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 11

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 12

¹⁰⁸ La síncopa se entiende como una acentuación en los tiempos débiles de un compás, en cualquiera de las subdivisiones que pueda tener. En un compás tradicional de cuatro cuartos, existe una división en cuatro tiempos o pulsos. El pulso uno y tres se denominan tiempos fuertes y el pulso dos y cuatro en tiempos débiles. Al mismo tiempo esto se puede subdividir de modo que cualquiera de estos cuatro pulsos contenga otros dos u otros cuatro subpulsos, en donde, en el caso de la subdivisión binaria el segundo subpulso es el débil y en el caso de la cuaternaria el segundo y cuarto. De tal manera que la acentuación puede ocurrir en cualquiera de los tiempos débiles de estas divisiones.

¹⁰⁹ Fórmula musical en donde un primer instrumento toca un ritmo o melodía (pregunta), que da paso a una contestación (respuesta) para construir una frase musical.

matriz del fenómeno completo. Al incorporar esta música danzada como parte de su identidad, las repeticiones que se dan nunca son iguales. Son expresiones que se construyen de acuerdo a ese presente y a esa convivencia colectiva. Estas dos particularidades (la síncopa y la improvisación), al coexistir y mezclarse con la música europea que permeaba en Nueva Orleans, dieron paso a nuevas formas estilísticas precursoras del jazz como el *ragtime*. Género que logró incorporar la síncopa dentro de su arquitectura gracias a la convivencia musical de finales del siglo XIX que se gestaba por a la existencia de dos tipos de población negra: la criolla y la americana. Los primeros, eran descendientes de los antiguos esclavos de la época franco-colonial y declarados libres por los agricultores y comerciantes franceses de la época debido a ciertos méritos especiales. Gracias a esto, se dio una primera mezcla cultural y racial. “Estos negros criollos habían hecho suya la cultura francesa. Muchos de ellos eran comerciantes acomodados. Su lengua no era el inglés sino el ‘criollo’, un francés bastardo”.¹¹⁰ Frente a esta población criolla,

en 1807 cuatrocientos mil nativos africanos habían sido llevados a América, la mayoría de ellos desde el África occidental. Arrancados por la fuerza, privados de su libertad y bruscamente apartados del tejido social que había estructurado su vida, estos americanos trasplantados se aferraban con tanto más fervor a aquellos elementos de su cultura que les era posible traer de África. La música y los relatos tradicionales eran los elementos más resistentes al traslado, pues permanecían aun cuando se hubiera perdido la familia, el hogar y las posesiones.¹¹¹

Estos eran los negros americanos, aquellos que fueron liberados a finales de la guerra civil del norte contra el sur en 1863 y aún conservaban tradiciones propias de su cultura; además estos negros americanos a diferencia de los criollos tenían una posición menor en la escala socioeconómica. Del mismo modo, musicalmente el grupo criollo estaba más cultivado, eran más partidarios de la tradición europea frente a los negros americanos que mantenían elementos de la música africana. “Hay, pues, en Nueva Orleans dos grupos enteramente distintos de músicos, y

¹¹⁰ J. Berendt, *El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 24

¹¹¹ T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 16

esta diferencia se refleja en la música. [...] El estilo Nueva Orleans se formó en esta combinación de los diversos grupos raciales y musicales en esta ciudad”¹¹²

Este sincretismo donde se juntan la cultura musical europea con la música tradicional africana cuyos bailes tenían sincopas características y se fundamentaba en la improvisación, se forma el contexto socio histórico y cultural donde nace el *ragtime*. Sin embargo, considero de vital importancia un acercamiento más analítico para hacer notar cómo, al mismo tiempo, introduce algunos cambios que parecen ser simples anexos o progresos culturales naturales y están lejos de serlo. El primero de ellos es que el *ragtime* fue la primera música negra que dejó de ser tradicional para poder convertirse en popular; es decir, una música que se produjo con el objetivo de repetirse sin modificaciones y perdurar en el gusto público desde una perspectiva mercantil, lo que pudo lograrse por la creciente popularidad de los pianos dentro de los hogares estadounidenses alrededor del año 1900.

Entre 1890 y 1909 la producción total de pianos en el país creció desde menos de cien mil hasta más de trescientos cincuenta mil instrumentos al año, y vale la pena señalar que el año 1909 representó un récord no sólo en la producción de pianos sino también en el número de piezas de *ragtime* publicadas.¹¹³

Junto con el apogeo de los pianos, hubo otro instrumento que contribuyó a la proliferación del *ragtime*. La pianola, instrumento bastante popular en la última década del siglo XIX y principios del XX, fue creada para reproducir música de manera autónoma. Esta maquinaria genera un cambio rotundo en la manera de escuchar y consumir música: quienes pudieran pagarlas podían prescindir del músico, creando así un nuevo espacio y relaciones de consumo musical. Además enfatizaba la necesidad de la música escrita: para poder reproducir música en la pianola ésta debía estar contenida en un soporte. Eliminó el elemento de creación momentánea de la

¹¹² J. Berendt, *El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1994, P. 25

¹¹³ T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 36

improvisación en la música de los negros americanos y estructuró un espacio que fue dominado principalmente por los negros criollos, quienes poseían una instrucción musical más especializada y contaban con la habilidad de escribir música y, por lo tanto, con la posibilidad de que su obra fuera reproducible en la pianola

Así, con el uso de esta herramienta, los *rags* (nombre que se les daba a las piezas del *ragtime*) se convierten en obras escritas, segunda característica que considero sumamente importante. Dicha singularidad detonó una manifestación musical completamente diferente de la música negra. Dentro de la convivencia musical de esta ciudad, los negros criollos incorporaron la síncopa a sus obras musicales (basadas en la tradición europea), característica que también influyó en su gran éxito. Éstos, quienes eran pianistas habilidosos, lograron convertir aquello que se fundamentaba en la vitalidad y vivacidad de la expresión cultural negra basada en la improvisación, en una obra que no incluía ninguna variación en sus repeticiones. Así, los *rags* se constituyen como obras estandarizadas, con la función de agradar para ser consumidas y reproducidas a través de la pianola, o ser tocadas por la población criolla aparentemente más culta; y surge también el semillero para transformar la música negra de una obra tradicional a una obra popular de consumo orientado a las masas y su conceptualización en un género, en este caso: el *ragtime* y consecutivamente el jazz.

Al respecto es importante evidenciar la incorporación de la síncopa a la partitura, ya que a diferencia de la escucha que tiende a ser subjetiva, en el papel podemos ver claramente su función. Para esto, analizo un extracto que corresponde a la obra *Maple Leaf Rag* del compositor Scott Joplin, considerado como una de las principales figuras del *ragtime*.

Maple Leaf Rag

Scott Joplin

Tempo di marcia



La síncopa se puede ver claramente al inicio de la melodía (pentagrama en clave de sol), comienza con una semicorchea¹¹⁴ en el tiempo débil del pulso 1 (recuadro rojo). Para reforzar la sensación, el acompañamiento comienza en anacrusa,¹¹⁵ de igual manera en tiempo débil (recuadro amarillo). Aunado a esto, en el pulso 2 del mismo compás está escrito el ejemplo de síncopa por excelencia (recuadro verde), en donde la melodía reposa en el tiempo débil de la primera mitad de este segundo pulso y regresa en tiempo débil de la segunda mitad de ese mismo pulso. Así, la partitura evidencia que la síncopa desplaza el “acento normal de la música de un tiempo normal a uno débil”.¹¹⁶

Lo importante de este análisis consiste en poder ver e identificar las simbologías representadas en los recuadros. Estos tres símbolos son las formas de escritura con que se expresa la síncopa dentro de un soporte físico y que a lo largo de su elaboración estructurará fórmulas de arquitectura musical basadas en la repetición. En este primer acercamiento, la melodía se repite exactamente en el segundo y tercer compás, salvo el último pulso donde hace una pequeña variación que no es significativa.

¹¹⁴ Símbolo musical conocido como figura rítmica que expresa duración de una nota, la cual subdivide un pulso en cuatro subpulsos, es decir, en un pulso caben 4 semicorcheas.

¹¹⁵ Cuando una obra no comienza en el pulso 1, se denomina como comienzo en anacrusa. En este caso la obra comienza en el pulso 2 del compás anterior.

¹¹⁶ A. Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 1401

Con lo descrito hasta aquí, se puede pensar que el *ragtime* tuvo una aceptación clara y contundente, pero no fue así. Este estilo musical que va obteniendo cada vez mayor fuerza por la población consumidora, despertó opiniones diferentes por parte de la población que se consideraba más culta.

Hacia el cambio de siglo la locura por el *ragtime* se encontraba en pleno apogeo, hasta tal punto que los críticos serios se sintieron en la obligación de atacarlo. ‘Los días del *ragtime* están contados’, declaró la revista *Metronome*. ‘Lamentamos que a alguien se le pudiese ocurrir que el *ragtime* tuviese la más mínima importancia musical. Fue una oleada popular en la dirección equivocada.’ Aquel mismo año, la Federación de Músicos Americanos ordenó a sus miembros que desistiesen de tocar *ragtime*, declarando que ‘los músicos sabemos lo que es bueno, y si la gente no lo sabe tendremos que enseñarles’.¹¹⁷

Esto evidencia el clasismo musical sedimentado por las influencias de la música culta europea sobre el cual se erigió el *ragtime*. Estigma que acompaña a la futura consolidación del jazz, denominándolo como la música del diablo. La pretensión ideológica de degradarlo al conceptualizarlo como una música inferior que existe por error, germina en el *ragtime* por parte de los músicos de estatus y fija una doctrina de pensamiento. Dicha expresión musical representaba cosas que se querían ver superadas como sociedad; es decir, aquello que denota ignorancia y falta de cultura. El proceso de separación entre lo culto y lo inculto empieza a cobrar vida en el *ragtime*. La música del pueblo no es lo suficientemente elevada para la nación civilizada.

Con esto se puede ver que ya existía un desprecio por las formas culturales (en este caso las obras musicales) propias de culturas de tradición oral por parte de estas otras culturas insertas en la escritura. Al estar en convivencia e incorporar en las formas escritas elementos que provienen de la forma de hacer música de la oralidad, éstas son reconocibles y acarrear consigo las nociones de rechazo a pesar de incorporarse dentro de la escritura. En otras palabras, un grupo

¹¹⁷ T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 36

que se considera culto expresa una desaprobación sobre las manifestaciones culturales de otro grupo que considera inferior; idea que no es exclusiva de ese periodo. Al respecto se puede ver de forma análoga una misma comparación en Martín-Barbero al describir la noción política del pueblo como instancia legitimante del Gobierno civil, expresando que “como generador de la nueva soberanía, corresponde en el ámbito de la cultura una idea radicalmente negativa de lo popular, que sintetiza para los ilustrados todo lo que éstos quisieran ver superado, todo lo que viene a barrer *la razón*: superstición, ignorancia y turbulencia”.¹¹⁸

Bajo estas distinciones entre un grupo que se considera superior frente a otro inferior se destacan las nociones de lo culto y lo popular; en este caso, al *ragtime* como manifestación cultural se le atribuye el valor de lo inculto. El precursor del jazz se instaura en una ambivalencia, en donde por un lado se le rechaza y no se le concede ningún valor más que la mera practicidad de la moda y, por el otro, se le valora porque es una música que agrada sobremanera a los consumidores, que circula y es consumida.

Esta situación es interesante ya que enmarca al género en cuestión en una relación de consumo completamente diferente a la forma tradicional con la que comenzó. Esto genera una separación primordial en las relaciones culturales expresadas a través de sus obras, teniendo al músico productor y la audiencia consumidora diferenciados por las funciones que cubren en la relación de consumo; característica también atribuible a la cultura musical europea. Así, se inserta en “el conjunto vivo de las relaciones sociales. [...que] Como sabemos [...] están condicionadas por las relaciones de producción”.¹¹⁹ La música negra comienza a transformarse en Nueva Orleans y ante el éxito del *ragtime* y a pesar de los prejuicios establecidos, también los músicos blancos empiezan a unirse a sus filas como intérpretes y compositores.

¹¹⁸ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 15

¹¹⁹ W. Benjamin, *El autor como productor*, México, Itaca, 2004, p. 23-24

2.2. Del Dixieland al *swing*: la consolidación de una industria

La fiebre del *ragtime* no se quedó en los pianos, las pianolas y los músicos solistas. Las bandas de metales constituían una parte importante en la producción musical de Nueva Orleans debido a la popularidad de las marchas europeas, “las piezas sincopadas comenzaron a ser tocadas cada vez con más frecuencia por estas bandas, y este cambio vino acompañado por un interés mayor en dar aire de *rag* a composiciones más tradicionales”.¹²⁰ Este fenómeno desencadenó el surgimiento de bandas blancas tocando de manera sincopada, reforzando la ambivalencia cultural de la música. Las bandas negras comúnmente relegadas a sitios como Storyville, lugar de diversiones que contaba con numerosos burdeles, se enfocaban principalmente en la vivacidad de la música y el énfasis en la expresión. Por el contrario, las bandas blancas formaron un estilo más detallado, pero también más plano, es decir, “menos expresivo, pero con mejores recursos técnicos. Las melodías eran más pulidas, las armonías más ‘limpias’”.¹²¹

Entre todas estas relaciones y competencia, aunado a la índole de entretenimiento que tenía la mayor parte de la música en el Nueva Orleans en la primera década de 1900, se propició un ambiente para que muchos músicos (principalmente los de ascendencia negra americana, pero también los blancos y los criollos) hicieran experimentaciones con las sincopas del *ragtime*, desembocando en improvisaciones más libres. Regresándole este carácter que había sido eliminado por la difusión escrita a través de la pianola en el *ragtime*

Con el regreso de la improvisación surgen los primeros géneros del jazz, el estilo Nueva Orleans conformado por la cultura negra con un fuerte énfasis en la expresión, y el Dixieland de

¹²⁰ T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 50

¹²¹ J. Berendt, *El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 27. En esta cita entendemos melodía como un grupo de notas sucesivo, es decir, una después de la otra, y armonía como un grupo de notas que se tocan en conjunto. En la música popular actual que cuenta con voz, la melodía es aquello que va cantando la voz y la armonía aquello que brinda el soporte musical para la voz y puede ser interpretado muy comúnmente por una guitarra, bajo o piano.

la cultura blanca y criolla que se caracterizaba por su limpieza musical y el desarrollo más teórico de su música.

El gran crecimiento del estilo jazzístico, en combinación con la gran aceptación reflejada en su consumo por parte de la sociedad norteamericana, permite destacar la incorporación y mezcla de elementos importantes de la cultura segregada en la cultura europea considerada superior. Estos negros americanos que representaban ahora lo popular y formaban parte de las clases incultas invadieron la música con su síncopa y sus improvisaciones. De un estado completamente segregado, fuera de toda convergencia con la cultura dominante como en los periodos de esclavitud, pasaron a tener una posición activa dentro de la cultura con ayuda de la masificación del jazz. En palabras de Martín-Barbero, “de estar situadas *fuera*, como turbas que amenazan con su barbarie a la ‘sociedad’, las masas se encuentran ahora *dentro*: disolviendo el tejido de las relaciones de poder, erosionando la cultura, desintegrando el viejo orden”.¹²²

En este caso, la cultura negra viene a jugar el papel de la masa, de lo popular, que a través de las fuerzas de consumo invaden y reestructuran las formas de lo culto y la convivencia establecidas. La potencia de la cantidad las cubre de influencia y fuerza de cambio. De tal manera que, a pesar de los intentos por eliminar su influencia, el mismo consumo cada vez más grande permitió su proliferación y permanencia. Además, con el desarrollo de la industria y la técnica de grabación, germinó la primera manifestación física de esta música.

En 1917 se graba el primer disco por parte de una banda de Dixieland llamada The Original Dixieland Jazz Band (ODJB), un suceso bastante controvertido debido a que esta banda estaba conformada por músicos blancos. Este evento, más que ser un triunfo para el jazz marcando su fijación en la historia, me parece engañoso. La innegable influencia de la música de

¹²² J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 32

la cultura negra dentro de los círculos blancos, que se consumía y aceptaba cada vez más, pasa a ser vista como una amenaza desbordante, una invasión que pone en peligro el poder de lo culto difuminándose dentro de las nuevas expresiones musicales –y por lo tanto, de la clase– ya que “en la rígida sociedad de clases, por lo regular los productores y los consumidores de los bienes culturales no pertenecen al mismo estrato”.¹²³ El consumismo de la cultura blanca estaba incorporando en la cotidianeidad la producciones musicales de la cultura negra. Sin embargo, aquellos representantes de la hegemonía cultural, ante la sensación del inminente peligro, optan por recubrir esta nueva música del simbolismo de lo culto, representada por una cuestión racial en ese espacio sociohistórico.

En otras palabras, la cultura blanca que se consideraba superior decide secuestrar la música negra, limpiar sus aspectos incultos e inferiores y regresarla para su consumo, pero ya purificada. Situación que además, representaba ganancias, sin sacrificar su aparente pureza. Algo semejante puede verse incluso en la música mexicana en una descripción hecha por Ricardo Pérez Montfort sobre la concepción que tenía Manuel M. Ponce de la canción mexicana:

Ponce catalogaba las canciones anónimas mexicanas como ‘huerfanitas’. Él veía a muchas huerfanitas, las recogía en un hospital y las acicalaba, las armonizaba correctamente, las ponía en papel pautado y las devolvía al pueblo.¹²⁴

Dicho de otra manera, bajo esta visión se “dignifican” las piezas musicales para que la población pueda consumir algo decente y apropiado, o mejor dicho, conveniente.

El secuestro mencionado enmarca otro suceso importante: el poder de la cantidad. En las relaciones de producción-consumo, la permanencia es generada por las adquisiciones (independientemente de que éstas puedan ser trucadas y dirigidas) y aquello que está en constante

¹²³ H. P. Thurn, “El surgimiento de la cultura burguesa: la civilización”, *Teoría y análisis de la cultura*, México, ICOCULT, 2005, p.167

¹²⁴ R. Pérez Montfort, “La mirada y el oído”, *Escrituras de la historia experiencias y conceptos*, México, ITACA, 2016, p.178

movimiento puede desarrollarse e ir transformándose. En este contexto lo que importa es el jazz, pero el problema no es la música, sino su origen, aquel origen estigmatizado como impuro e inculto que contamina a la hegemonía y que, a pesar de esto, circula. Lo que tiene cada vez más importancia “no es aquello en lo que hay *razón* y *virtud* sino aquello que es querido por la mayoría, esto es: lo impuesto únicamente por la cantidad”.¹²⁵

Bajo todas estas circunstancias nace el primer disco de jazz por parte de la ODJB: un suceso importante en la historia pero no porque sea un triunfo para el jazz como mencioné anteriormente, sino considero que corresponde a un mecanismo de defensa por parte de la cultura blanca que vio amenazadas sus costumbres. La purificación es decisiva, cimentó una posición ideológica que acompaña al jazz el resto de su vida, pasó de ser una música popular a una culta y excluyente a lo largo del desarrollo de sus diferentes géneros. Algo que comenzó como una expresión de identificación colectiva se convirtió en un fenómeno segregador a través de este saneamiento. Con su conversión, no cualquier músico podrá tocar jazz y no cualquier persona podrá escucharlo.

La grabación del jazz detonará otros fenómenos importantes: la incorporación de la improvisación en soportes fijos que limitan la variación, la formación de una ideología específica de la cultura jazzística mediada por la concepción del entretenimiento y la inscripción de esta expresión musical en una industria son algunos ejemplos. En particular, la incorporación del sonido dentro de un soporte fijo desencadenan tres fenómenos de importancia:

- a) el acceso a la música;
- b) la modificación del espacio musical; y
- c) la estandarización en la forma de tocar y por lo tanto de estructurar las partes que componen una pieza (arquitectura musical).

Hasta el siglo XIX la única forma de acceder a la música era de manera presencial, o a

¹²⁵ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 33

través de la pianola, yendo a escuchar a los músicos y tocando o contratando un músico en casa – para los que contaban con los recursos económicos necesarios. Con el tiempo, “muchas gente tenía un piano en casa, cantaba en misa o experimentaba la música como público de un concierto”,¹²⁶ pero durante el siglo XX la experiencia de escuchar música se va transformando. Con la aparición de los fonógrafos Diamond Disc de Thomas Alva Edison en 1915 se favorece el acceso a la música. Con su popularización, sectores de la población que no podían escuchar las bandas de jazz por cuestiones territoriales o económicas, ahora pueden escucharlas gracias al fonógrafo y el disco. El acceso a la música se vuelve mucho más versátil y sus fronteras se difuminan a través de la tecnología, ya que se pensaba que estas reproducciones eran copias fieles de lo que los músicos tocaban.

A medida que se iba extendiendo su uso, la gente de ciudades pequeñas, granjeros o niños en la escuela pudieron oír a grandes orquestas, a los más famosos cantantes del momento, o música de su patria lejana, incluso si no iban a tener nunca la oportunidad de oír nada de esto en directo.¹²⁷

Sin duda la aparición de la tecnología en la música favoreció su distribución y acceso por parte de otros sectores de la población. Sin embargo, este proceso de tecnificación trajo consigo otros acontecimientos: la modificación del espacio musical y de la audiencia. Lo que era el papel exclusivo del músico, ahora ya no lo es. Esta música ya no forma parte de las manos que pueden ejecutar un instrumento, sino de las manos que pueden colocar un disco en el fonógrafo, es decir, de su audiencia que la consume. El disco y el fonógrafo modifican la música desde dos vertientes. En primera instancia, con su reproductibilidad masificada, eliminan su unicidad, terminando el trabajo iniciado por la partitura. En palabras de Benjamin “lo que se marchita en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura. [...] La técnica de la

¹²⁶ D. Byrne, *Cómo funciona la música*, México, Sexto Piso, 2019, p. 95

¹²⁷ *Ibid.*, p. 119-120

reproducción, [...] separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva”.¹²⁸

En segundo lugar, los factores que dirigen la composición también se modifican. El disco que contiene el sonido, al tener una constitución física, tiene limitantes. Estas limitantes, se incrustan directamente en las composiciones jazzísticas. Los músicos de jazz podían prolongar una melodía o tema conforme a lo que ellos quisieran o dependiendo de las necesidades de la presentación; además de que posteriormente contarían con improvisaciones intermedias de diferentes instrumentos. Dicha temporalidad de las presentaciones se ve mediada por la temporalidad del disco; es decir, por la capacidad en tiempo que tiene de grabar una pieza musical. En poco tiempo las composiciones jazzísticas que eran demasiado largas para un disco fueron reducidas.

Así, la partitura y la grabación moldearon en el jazz la forma de escuchar y componer. Delimitaron una estructura y definieron una estandarización, homogeneizando la práctica musical. Este dúo congeló la música y al hacerla circular entre las masas permitió su mercantilización, principio básico de la espectacularización. Por otro lado, con la intervención de los Estados Unidos en la primera guerra mundial, Nueva Orleans se convierte en un puerto de guerra. Junto con la búsqueda por parte de la población negra de dejar atrás la difícil vida producto del contexto de la segregación del sur, se desencadenó la gran migración, y los músicos de aquella ciudad pasaron a establecerse principalmente en Chicago.

Con el rotundo éxito del Dixieland en combinación con los factores que posibilitaron el congelamiento del jazz, esta música pasa de ser escuchada como recreación a ser escuchada con motivo de estudio en este nuevo territorio. “Jóvenes estudiantes blancos, alumnos, aficionados y

¹²⁸ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 23-24

músicos se entusiasmaron tanto con lo que tocaban los grandes representantes del jazz de Nueva Orleans en Chicago que deseaban imitarlo”.¹²⁹ Así al iniciar la década de 1920, la capital del jazz se desplaza hacia el norte de los Estados Unidos.

Aquí se genera de nuevo un sincretismo: la música grabada permite su aproximación a nuevos músicos ávidos por aprender esta fórmula musical novedosa. El congelamiento mediante las grabaciones, descrito anteriormente, es lo que permite su aprendizaje a través de la imitación. A diferencia de la partitura, en el disco el escucha puede acceder a las formas interpretativas de cada músico, se escuchan las dinámicas y agógicas¹³⁰ expresadas por los ejecutantes. “Las grabaciones congelan la música y hacen posible su estudio. Jóvenes músicos de jazz escuchaban una y otra vez los solos de Louis Armstrong grabados hasta descifrar cómo lo hacía”.¹³¹ Intentan imitar lo que llama la atención del género musical en cuestión, su manera de tocar: la incorporación de la síncopa, sus juegos melódicos y sus acompañamientos dirigidos por la improvisación colectiva.

Este proceso de aprendizaje no resultó en una imitación perfecta que perpetuara la era del Dixieland, al contrario, desembocó en una nueva manera de tocar, una nueva forma musical conocida como estilo Chicago. La nueva vertiente musical inició un movimiento individualizador en el jazz. El solista adquiere cada vez más importancia, añadiendo una parte específica para el instrumento solista y sus improvisaciones. A esta parte se le categorizó como *solo* o *coro*.

En este proceso de individualización se comienza a vislumbrar una de las formas que hoy son más tradicionales del jazz. Se comienza tocando una melodía específica denominada tema, continúa una segunda parte donde los instrumentos solistas hacen su improvisación por turnos,

¹²⁹ J. Berendt, *El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1994, P. 33

¹³⁰ Dinámicas: variaciones en la intensidad con la que se toca una nota, por ejemplo, *piano* o *forte*. Agógica: modificaciones de velocidad en la interpretación de una partitura, por ejemplo, *rallentando* o *accelerando*.

¹³¹ T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 113

finalizando con un regreso al tema como cierre. Sin embargo, debido a la necesidad de comercializar la música a través de las grabaciones, las improvisaciones que habían empezado a ser rescatadas del papel, ahora son raptadas por un nuevo agente. Los *solos*, que tenían una duración indeterminada, ahora deben ajustarse a las posibilidades físicas de los discos. La nueva tecnología subordina el quehacer musical moldeando y editando las composiciones para adaptarse al nuevo medio, reforzado por el consumo de la masa.

Las versiones grabadas de sus composiciones se hicieron más concisas, y lo que anteriormente había sido en gran medida improvisado se fue haciendo más “compuesto”. Las versiones “recortadas” de sus *solos* no tardaron en ser lo que tocaban más a menudo. Partes que solían sonar diferente cada vez pasaron a sonar más o menos de la misma manera.¹³²

Este traslado de lo improvisado a lo compuesto no fue exclusivo de bandas de músicos blancos, que en aquella época tenían más facilidad de atraer a las compañías discográficas. Estas empresas musicales no tardaron en voltear la mirada hacia los músicos negros, reconociendo la vitalidad que caracterizaba su forma de tocar e incorporándolos a las filas de las grabaciones musicales. Surgen entonces, en la década de 1920, los *race records*: los primeros discos grabados por la población negra. En 1922 Edward Ory (*Kid Ory*) hace la primera grabación de música negra. El nombre de *race records* por sí mismo hace notar el contexto racial que se vivía en la época, pero además, se refleja en el trasfondo una visibilización de la cultura negra a través de la segregación.

La enorme popularidad de los discos de bandas negras revela a la industria musical de ese momento un mercado potencial de los músicos afroamericanos; sin embargo, más que apoyar la comercialización y proliferación de bandas negras a través de los *race records*, comienzan a propagarse grabaciones de bandas mixtas. La primera grabación multirracial en la historia del

¹³² D. Byrne, *Cómo funciona la música*, México, Sexto Piso, 2019, p. 118

jazz en Chicago es una colaboración entre Jelly Roll Morton, y la banda de músicos blancos Rhythm Kings, contemporáneos de la ODJB. En julio de 1923 se graba el primer disco de colaboración multirracial, solo un año después de la primera grabación de jazzistas negros,.

Ted Gioia cita una narración interesante por parte de Paul Mares (organizador del grupo musical) sobre este hecho. Mares expresa “Hacíamos todo lo posible por copiar la música de color que habíamos oído en Nueva Orleans [...]. Lo hacíamos lo mejor que sabíamos, pero naturalmente no éramos capaces de tocar en el auténtico estilo de color”;¹³³ comentario que denota, una vez más, una absorción de la cultura negra por parte de la cultura blanca.

A mi parecer, el reconocimiento de los músicos negros que hacen las agrupaciones musicales blancas se manifiesta a través de la lógica de la mercancía contenida en el espectáculo: una relación de producción-consumo expresada en la necesidad de venta y difusión. La música se convierte en una mercancía a través del disco como siglos antes pasó con la lírica en las imprentas;¹³⁴ sin embargo, lo que los consumidores buscan, no sólo es el jazz blanco, sino también la manera de tocar del jazz afroamericano ya fetichizado. No hay una relación directa con esta cultura, sino una exotización mercantil. Esa manera de tocar que está más preocupada por la interpretación que por la limpieza y la sofisticación se relaciona con los consumidores desde la separación y posteriormente la contemplación. En el ambiente de las grabaciones multirraciales, no se considera al músico afroamericano como persona capaz de crear, sino que es usado a modo de instrumento, que más que contribuir a la construcción musical en una condición de iguales, se reconoce por una capacidad musical mediada a través de la subordinación. Lo que se busca no es una contribución que construya y genere nuevas formas musicales, en el trasfondo,

¹³³ T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 68

¹³⁴ Ver al respecto Diego Catalán, “Los modos de producción y “reproducción” del texto literario y la noción de apertura” (1978), en *Arte poética del Romancero oral. Parte 1ª: Los textos abiertos de creación colectiva*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1997, pp. 159-186

el objetivo es afinar la mercancía para adaptarla a los gustos de los consumidores y aumentar las ganancias, raptando el estilo musical de los afroamericanos.

Todo esto es posible gracias a un tercer agente que surge con el desarrollo tecnológico y permitió la grabación del sonido en serie: las primeras *disqueras*, que con su transformación en el tiempo George Yúdice las denominará como las *majors*.¹³⁵ Instituciones dedicadas a grabar el sonido que se convirtieron en una industria, en tanto intermediario entre músicos y escuchas, posibilitando el flujo de la mercancía al convertir la música en una materia prima elaborada a través del proceso técnico de grabación; una mercancía más en el mercado.

No hay que olvidar que en este estadio temprano, las disqueras aún obedecen a la necesidad de la masa de consumidores, y convierten en mercancía aquello que las personas desean consumir, en este caso, el jazz afroamericano. Los *race records* demostraron ser un negocio rentable; y justo por eso me parece un secuestro el generar una colaboración entre las dos razas de músicos originada por la existencia y gran éxito de estas grabaciones de color.

Si consideramos que lo importante para la industria es la acumulación de capital a través de la venta de sus mercancías, nada mejor que la diversificación; no obstante, esta diversificación necesitaba de un ingrediente que garantizara el consumo, la interpretación musical de la raza negra. Se reconoce al músico afroamericano, pero desde la posición de ingrediente mercantil, fetichizado. Se suma a la receta y se presenta de una manera estetizada, limpiada o purificada para facilitar su consumo conservando los valores del grupo hegemónico.

Sin embargo, esta nueva relación de personalidades musicales racializadas dio paso al *swing* de 1930. En esta época se consolidan las características del jazz de las que he dado cuenta. La síncopa pasa a tener un valor crucial y definirá un nuevo estilo de tocar. El estilo de *swing*

¹³⁵ G. Yúdice, *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa, 2007, p.

tiene la particularidad de desplazar el acento tradicional de la música europea del pulso 1 y 3 de un compás a los pulsos 2 y 4, considerados los pulsos débiles dentro del mismo. Tal cambio genera una sensación de baile inmediata que fue aceptada por las audiencias de manera contundente; y es, bajo mi perspectiva, lo que empieza a consolidar el valor de entretenimiento en el jazz. Además de la síncopa, la importancia del solista que se venía ensalzando desde el estilo Chicago de los años veinte, va a reafirmarse y fortalecerse a través de las big bands y los estándares de jazz que definirán al género de manera estructural definitivamente. Los campos de jazz como se conocen actualmente, donde los individuos luchan por la acumulación de capital simbólico empiezan a consolidarse.

Gracias a estas nuevas particularidades en el *swing*, la fusión cultural también adquiere un nuevo significado. El aplastante dominio de la cultura europea sobre la cultura negra, que venía purificando y estetizando al jazz adquiere una nueva apariencia. Gracias a “la precisión y entrenamiento blancos [...] ese jazz perdió mucho de su expresividad, pero ganó por otra parte una forma cantable, que correspondía a la limpia entonación de la música europea, de tal modo que podía ser vendido a un público de masas”.¹³⁶

La simplicidad de las formas cantables, junto con la incorporación de la síncopa como elemento rítmico de baile, permiten que el jazz pase de una mercancía de consumo pasivo a uno más activo, un consumo que definirá también a la masa. Por un momento, el escucha puede disfrutar del jazz de una manera más activa. “La música *swing* era profundamente populista y tenía pocas pretensiones intelectuales. Claramente había algo nuevo en el aire: la comercialización del jazz como el sonido de masas de la música norteamericana”.¹³⁷ Hecho que expresa la consolidación del *swing* como fenómeno cultural de las mismas y que adquiere

¹³⁶ J. Berendt, *El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1994, P. 35-36

¹³⁷ T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 181

importancia en su percepción y en su uso. Comienza a generarse una nueva forma de recepción colectiva y sujeta a esta colectividad, con lo que se origina “una nueva relación de la masa con el arte, con la cultura, en la que la distracción es una actividad y una fuerza de la masa frente al degenerado recogimiento de la burguesía”.¹³⁸ El jazz en esta perspectiva de entretenimiento consigue un valor de uso parcial desde su función de exhibición y reestructura la percepción. Crea una ventana para escapar de la contemplación mediante el cuerpo. El baile desmonta parcialmente la fetichización del espectáculo y el escucha convive con la música.

Lo anterior no significa que la cultura negra se abrió al paso liberándose de las ataduras de la cultura blanca y burguesa, el fenómeno del *swing* también crea una paradoja. Los soportes físicos del jazz reconfiguran las diferentes formas de experiencia musical expresadas a través de su ejecución, estudio y escucha, desde una doble perspectiva. En la primera, la partitura sujeta la sincopa característica del estilo afroamericano que se normalizará en el *swing*, dando paso a una nueva manera de tocar, interpretar y percibir. El disco retiene la música posibilitando su registro sonoro y su estudio a través de la práctica de la repetición e imitación, favoreciendo su perpetuación cultural. Además, al establecer la improvisación como eje conductor jazzístico, se propicia la escucha desde una perspectiva que no necesariamente recae en el mero entretenimiento ni adquiere una función corporal.

En la segunda perspectiva, la industria musical a través de la mercantilización del jazz, establece una estandarización facilitada por medio de estos mismos soportes. La partitura y el disco adquieren un carácter restrictivo. El disco reestructura la improvisación por medio de sus limitantes materiales y la grabación condiciona la interpretación dinámica debido a su necesidad de volúmenes altos para que los micrófonos capten el sonido. A través de la partitura, la

¹³⁸ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 60

improvisación se convierte en una composición cada vez más estable, se establecen patrones y maneras específicas de construir la música que pueden verse en el estándar de jazz. Convierte posteriormente su estudio en una repetición que no busca la expresión, sino la internalización de fórmulas para reproducirlas de manera eficiente, estandarizándolas a través de una academia que delimitará la forma correcta e incorrecta de tocar, e incluso, de improvisar. La escucha también se estandariza en la era industrial de la música. Se sumerge dentro de un espacio inerte y se acostumbra al sonido inamovible del disco. En esta coyuntura, no es de extrañarse que la audiencia busque escuchar en las presentaciones en vivo el sonido que conoce: el del disco.

Como ya mencioné, la homogeneización posibilita el surgimiento del estándar de jazz, producto de dicha combinación de sujeciones musicales. Más que un estilo de tocar esta música, considero que la partitura en el jazz es, hasta cierto punto, la manifestación física más profunda de la estandarización en este género. Delimitará la manera de componer y de tocar, produciendo una arquitectura musical fija. La forma compositiva como base de 32 compases que empezó a gestarse con el estilo Chicago de la década de 1920 y se consolidó en la época del *swing*, se denomina A-B. Posteriormente tendrá algunas variaciones pero siempre manteniendo este armazón primordial, por ejemplo, A-B-A, A-A-B, A-A-B-A, A-B-C. Para explicar esta estructura tomaré como ejemplo un estándar canónico dentro del jazz: *All of me*,¹³⁹ escrito por Gerald Marks y Seymour Simons en 1931.

¹³⁹ Este ejemplo de la estructura del estándar puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=NX5YgJbrjlo>

ALL OF ME - SIMONE & MARKS

A

Cmaj7 E7

A7 D-

E7 A-

D7 D-7 G7

B

Cmaj7 E7

A7 D-

F F- Cmaj7 E-7 A7

D-7 G7 C6 (Ebo D-7 G7)

FINE

En esta partitura se ven claramente los límites de la parte A y parte B marcados en un recuadro en la parte izquierda. Cada una de las partes está formada por 4 sistemas¹⁴⁰ que contienen 16 compases. Recordando la partitura del *Maple Leaf Rag* y el factor de la

¹⁴⁰ El sistema es la manera en la que se le conoce al renglón en la música. Se puede decir que la partitura tiene 8 renglones en total.

estandarización, algo que es importante es la repetición. En el fragmento de partitura de Scott Joplin hice notar la manera en que se repite, en un fragmento de cuatro compases, la fórmula de la síncopa. Aquí, se puede apreciar que los primeros dos sistemas, tanto de la parte A, como de la parte B, son exactamente iguales. Ni su melodía, ni su armonía, difieren en lo más mínimo. No hace falta ser diestro en la lectura de partitura para poder notar la exactitud de su semejanza. El fenómeno de la síncopa se repite, pero ahora dentro de la estructura melódica que es un poco más extensa. Lo único que varía es el final, los últimos dos sistemas de cada sección (renglón tres y cuatro, con el renglón siete y ocho) que permiten diferenciar la parte A de la parte B. Diferencia mínima que más que un desarrollo, busca suspender la monotonía, evitando el aburrimiento.

Esto revela dos cosas: primero la importancia que se le da a la improvisación; después de tocar lo que está escrito en la melodía, se pasa a una sección de improvisación mediada por la armonía descrita en la partitura. Segundo, la sujeción y estandarización compositiva producto de los soportes materiales del jazz, pues aunque la parte más libre e interesante –por lo tanto, primordial en esta nueva forma de jazz– es la improvisación, también está mediada porque la interviene directamente la armonía. Explicaré esta mediación con el siguiente recuadro:

C7	F	Gbmaj7	Cb6	G	C6
B°	D-	Am	G7	F	F-
D-7^{b5}	A7	D7	D-7	A#7	Gb13
F#-	E7	B-7	Ab-7^{b5}	D#6	Bbsus4
Cmaj7	Eb-7	G#°	D#sus2	C#9	E-7

El curso de la improvisación está representado por la línea azul, mientras que la armonía está simbolizada por los recuadros. A su vez, cada uno expresa un acorde a la manera del

estándar de *All of me*. Para que una improvisación pueda considerarse adecuada o pertinente tiene que pasar y alinearse a los recuadros específicos que delimita la partitura. La línea azul no puede vagar libremente por cualquier recuadro del espacio musical: sólo por los marcados en el papel. Circunstancia que no sucedería en una improvisación más libre, alimentada por la interacción y el oído de los ejecutantes. La influencia de la música europea se ve de nuevo acá, pero ahora bajo las reglas de una conducción musical adecuada y pertinente. Tales fórmulas generarán cánones de construcción, delimitando arquetipos sonoros. El molde de construcción del jazz será la progresión II-V-I¹⁴¹ que también pueden identificarse en la partitura de *All of me*.

El estándar citado está construido en la tonalidad de C mayor, por lo tanto su escala correspondiente es C-D-E-F-G-A-B. Para formar la progresión, tomaremos los grados II, V y I, es decir D-G-C. Los grados de la progresión están enmarcados en el recuadro rojo, y todos los demás acordes enmarcados en el recuadro naranja están en función de esta progresión. No delinean otra sonoridad, sino que su única función es colorear un poco lo establecido por la progresión matriz.

En este caso, se emplea la técnica de *dominantes secundarios*,¹⁴² en los primeros dos sistemas, el acorde E7 es el dominante secundario de A7, que a su vez es el dominante secundario de D-, que ya forma parte de la progresión analizada. Ocurre lo mismo en el tercer sistema, donde se repite la estructura, solo con una ligera variación en la cualidad del acorde, que pasa de ser un dominante a un acorde menor. La parte B se genera de la misma manera.

Este breve análisis revela que la construcción del estándar se basa únicamente en una tonalidad y en una progresión específica de la misma, explicando su monotonía. La

¹⁴¹ Los números romanos hacen referencia a los grados (lugar que ocupa una nota dentro de una escala musical).

¹⁴² Acorde que busca generar tensión, y es el quinto grado de cualquier nota de una escala establecida, por ejemplo, en la escala de C, el dominante secundario de D es A, el de E es B y así sucesivamente. Pensando que la nota de la cual sale el dominante secundario es hipotéticamente el grado I de una nueva escala.

improvisación quedará sujeta a esta tonalidad delimitando el arco de experimentación y desarrollo melódico a las combinaciones que se puedan hacer dentro de la escala para que suene “bien”. Como resultado de las tendencias estandarizadoras y mercantiles, las arquitecturas musicales examinadas se repetirán durante toda la era del *swing*, fundando la esencia sonora del jazz.

2.3. *Bebop* y *cool jazz*: lucha y estandarización, la cultura jazzística como cultura de élite

Ante el gran éxito del *swing* como una música dirigida al entretenimiento de masas, algunos músicos de jazz trataron de rebelarse ante la situación. Consideraban que el jazz no era una música de entretenimiento, condenada a estructuras compositivas y maneras de tocar estandarizadas. Al contrario, estos instrumentistas y compositores tenían una visión progresista del jazz y no tardaron en desarrollar una forma de tocar que desafiaba los cánones establecidos por el *swing*.

Este nuevo estilo nace durante los primeros años de la década de 1940 con el nombre de *bebop*, onomatopeya que se utilizó debido al intervalo¹⁴³ más famoso y utilizado de la época y del *bebop*: la quinta disminuida descendente. Sin embargo, como también menciona Berendt, este nuevo género no surgió de una manera consciente y dirigida, en donde algún grupo de músicos se dispusiera a crear algo revolucionario. Surge del intercambio musical de las *jam sessions*¹⁴⁴, principalmente aquellas celebradas en Minton’s Playhouse, club *underground* de jazz ubicado en el barrio de Harlem en Manhattan. Este local “se convirtió en el punto de cristalización, como cuarenta años antes lo había sido Nueva Orleans”.¹⁴⁵

¹⁴³ Distancia que existe entre una nota y otra.

¹⁴⁴ Sesiones de improvisación que durante la década de los años 40 se llegaron a considerar batallas musicales entre los diferentes músicos asistentes.

¹⁴⁵ J. Berendt, *El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 38

Aquel movimiento musical no sólo dio origen al nuevo género, también sedimentó las formas estilísticas y estructurales del jazz moderno, las cuales conservamos hasta la fecha. La predominancia del solista y la importancia de la improvisación en la sección de solos que inició el *swing* crece de manera exponencial en la era del *bebop*. Tales elementos forman la parte más esencial y casi única de las piezas de esta época. Los temas¹⁴⁶ se convierten en meros pretextos para dar paso a la improvisación. Los estándares conservaron su forma canción de 32 compases junto con el blues de 12 compases, y con frecuencia, los compositores de *bebop* tomaban prestadas armonías ya establecidas y solo le daban un nuevo nombre y una melodía más compleja. *Anthropology*¹⁴⁷ (1945) de Charlie Parker toma prestada la armonía de *I Got Rhythm* (1930) de George Gershwin. Además, las secciones de acompañamiento se caracterizan por un desarrollo armónico cada vez más complejo, utilizando extensiones¹⁴⁸ y disonancias para enriquecer el sonido en combinación con la melodía. La preocupación de la nueva generación de músicos no estaba en la forma, sino en el contenido. Todas estas arquitecturas musicales las podemos ver en los estándares mencionados con anterioridad.

¹⁴⁶ Parte melódica no improvisada que está escrita en el estándar de jazz.

¹⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=AMultUv9xZce>

¹⁴⁸ Notas que no son comunes en la construcción del acorde. Por ejemplo, El acorde de DO está construido por las notas DO – MI – SOL – SI, sus extensiones pueden ser cualquier otra nota de la escala, RE – FA – LA. Entonces, un acorde de DO con extensiones puede ser DO – MI – SOL – SI – RE o DO – MI – SOL – SI – LA.

158

I GOT RHYTHM

608511111

Musical notation for "I GOT RHYTHM" in 4/4 time, featuring four staves of chords and melody. The first staff includes a 2-measure rest. Chords are written above the notes.

Staff 1: Bb G7 C7 F7 (2-measure rest)

Staff 2: Bb Bb7 Eb6 Eo (OR Ab7) D7 G7 C7 F7 Bb

Staff 3: A7 D7 D7 G7

Staff 4: G7 C7 C7 F7

25.

ANTHROPOLOGY

- CHARLIE PARKER

Musical notation for "ANTHROPOLOGY" in 4/4 time, featuring two main sections labeled A and B. Chords are highlighted with colored boxes.

Section A:

- Staff 1: Bb6 G7 (yellow), C7 F7 Bb (red), G7 (yellow)
- Staff 2: C7 F7 (red), F7 Bb7 (red), Eb7 (green), Ab7 (green)
- Staff 3: 1. D7 G7 (green), C7 F7 (red); 2. C7 F7 Bb6 (red)

Section B:

- Staff 4: D7 (yellow), G7 (yellow)
- Staff 5: C7 (red), F7 (red)

Section A (continued):

- Staff 6: Bb G7 C7 F7 Bb G7 C7 F7
- Staff 7: F7 Bb7 Eb7 Ab7 C7 F7 Bb6

Las semejanzas armónicas pueden verse a simple vista en los primeros compases, los cambios introducidos por Parker comienzan a partir del compás 5, son sutiles, pero se complejizan en la parte B, generando modulaciones¹⁴⁹ constantes a partir de acordes auxiliares¹⁵⁰ sobre la armonía original. Para simplificar el análisis, la progresión II-V-I original está enmarcada en rojo, los dominantes secundarios en naranja y las modulaciones en verde.

Se puede decir que el estándar está en la tonalidad de Bb,¹⁵¹ y la escala con la que está construida es Bb mayor (Bb-C-D-Eb-F-G-A). En el primer sistema los nuevos juegos armónicos se empiezan a manifestar. Los dos acordes que anteceden al II-V-I, empiezan a delinear un juego sonoro diferente. Si bien el G7 es un dominante secundario del C-7, el Bb6 cumple una función doble. Puede considerarse como un grado I, pero si se le analiza más detalladamente, contiene las mismas notas que un G-7 solo que en un orden distinto,¹⁵² por lo tanto, también puede verse como un grado VI. En este caso, si dejamos fuera por un momento el dominante secundario, tenemos una progresión I-II-V-I que contiene la sonoridad de VI-II-V-I. Esta pequeña modificación a la progresión dominará el mundo del jazz desde el *bebop* al presente.

Tal juego de sonoridades se repite en el siguiente movimiento de II-V-I ubicado en el segundo sistema. Cambia la cualidad del acorde de dominante (F7) a menor (F-7) modificando la sensación sonora, y al mismo tiempo, aprovechándolo para hacer una modulación a través de una nueva progresión II-V-I a la tonalidad de Eb (F-Bb7-Eb7). Aquí, el F-7 cumple una doble función, la de grado V en la tonalidad de Bb, y al mismo tiempo la de grado II en la tonalidad de Eb. Parker se entusiasmaba con las modulaciones como reflejo de su disgusto por el orden de la tonalidad.

¹⁴⁹ Concepto que indica cambios de tonalidad.

¹⁵⁰ Acordes que no necesariamente pertenecen a la tonalidad

¹⁵¹ La letra b minúscula simboliza el concepto de bemol. En este caso la tonalidad es Si bemol.

¹⁵² Bb6 = Bb-D-F-G, del mismo modo que G-7 = G-Bb-D-F

La manera de componer modulante se refleja bastante bien en los sistemas 2 y 3. Una vez que moduló a la tonalidad de Eb, este acorde vuelve a tener la función de grado II, pero ahora para la tonalidad de D (Eb7-Ab7-D-7), que se resuelve en el acorde de D-7. La fórmula se repite, pero ahora en la tonalidad de C (D-7-G7-C-7), el acorde D-7 contiene doble función y lo mismo para el acorde C-7, donde regresa una vez más a la tonalidad de Bb. En este pequeño pasaje de 8 compases, que se tocaba a una velocidad aproximada de 310 bpm,¹⁵³ contiene 4 tonalidades diferentes.

La parte B funciona de la misma manera. El acorde de D7 es un dominante secundario de G7, éste a su vez es un dominante secundario de C7, pero juntos forman un II-V-I de C. Al mismo tiempo, este acorde es un II de la tonalidad de Bb. Vuelve a generar modulaciones, sólo que ahora les da un poco más de tiempo, para poder resolver a la parte A en la tonalidad original. En esta nueva arquitectura musical se destaca la complejidad a la que apostaban los beboppers de los años 40.

Todo este proceso no se dio de manera abierta. El ambiente progresista del jazz moderno, aquél que buscaba desafiar el uso de una sola tonalidad, surgió de las clases más desposeídas de los Estados Unidos como un movimiento *underground* que fijó un modelo a seguir para los futuros movimientos *underground* dentro del mundo de jazz.

Los grandes impulsores de la modernidad jazzística de los años cuarenta desarrollaron su estilo propio e inconfundible. Descarada y sin inhibiciones, clandestina y nocturna, surgida de las *jam sessions* y en las giras de los grupos itinerantes, esta música no fue un producto de consumo comercial, ni fue concebida como tal en esta fase embrionaria, sino que sobrevivió en los intersticios del mundo del jazz.¹⁵⁴

Los nuevos instrumentistas que estaban desarrollando el *bebop*, tenían una visión

¹⁵³ Unidad de medida utilizada para la velocidad en la música. Para tener una mejor referencia de la velocidad se puede escuchar: <https://www.youtube.com/watch?v=AMultUv9xZc>

¹⁵⁴ T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 269

diferente de la música y debido a esto eran paradójicamente censurados y admirados como representantes de lo nuevo. Tal censura propició un nuevo espacio de práctica musical. Las *jam sessions* se convirtieron en espacios de experimentación en donde la competencia entre los músicos propiciaba un frenesí de técnicas compositivas y ejecución admirables.

En un contexto en que los títulos de conservatorio eran aún desconocidos, el currículum vitae se forjaba noche tras noche sobre el escenario. Esta cultura combativa y de exaltación masculina rara vez es mencionada, pero representa un valor central dentro de la comunidad del jazz.¹⁵⁵

Es en estos espacios, donde “en una época en que la aceptación del jazz estaba barriendo el país, la siguiente generación de músicos se alejó cada vez más de la corriente principal o *mainstream* de la cultura popular”.¹⁵⁶ Las *jam sessions* del Minston’s dieron voz a las figuras más importantes del *bebop*, como el pianista Telonius Monk, el guitarrista Charlie Christian, el baterista Kenny Clarke, el trompetista Dizzy Gillespie y el saxofonista contralto Charlie Parker. Los dos últimos son personajes definitorios para el *bebop* y la cultura jazzística moderna. En la década de los años 40 no hubo un *bebopper* más aguerrido y desafiante que Charlie Parker (conocido también con el sobrenombre Bird). Sus líneas improvisatorias eran rápidas, complejas y precisas. Incorporaba técnicas en su manera de tocar que antes no se habían utilizado. Su uso de la armonía¹⁵⁷ tanto en sus composiciones como en sus solos, eran novedosas.

Con todo lo anterior, se puede notar que la revolución del nuevo estilo se dio en el sonido. Los *beboppers* encontraron en la resonancia de su instrumento una rebelión contra las pretensiones comerciales del *swing*, “el estilo *bebop* resultante [...fue] la versión afroamericana del siglo XX de la idea de *épater le bourgeois*”.¹⁵⁸ El jazz pasó de ser un género de baile y

¹⁵⁵ *Ibid*, p. 281

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 269

¹⁵⁷ Parte de la música que se dedica al estudio de los enlaces entre los acordes.

¹⁵⁸ T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 274

entretenimiento masivo, a ser una música que requería una escucha atenta. En otras palabras, todo aquello que había sido refinado en el *swing* para el consumo de las masas era proclamado como enemigo y debía de ser extirpado. Este proceso se convirtió en un grito de guerra que tenía como arma la complejidad y sus principales adversarios fueron el músico blanco y la audiencia de masas. Todo aquél que quisiera escuchar jazz para bailar, entretenerse y pasar un buen rato como con su predecesor debía abstenerse de ir a un escenario donde se presentaran músicos de *bebop*. El nuevo estilo busca hacer que el jazz deje de ser una música popular, la audiencia pasa a una posición pasiva, donde debía sentarse y escuchar atentamente los nuevos sonidos, que al mismo tiempo, obligaban al músico blanco a reconocer la destreza de los instrumentistas.

Todo este proceso genera un nuevo cambio. Aquello que alguna vez fue hecho para el entretenimiento, pasa a ser fenómeno de admiración para quienes pueden entenderlo. En medio de la rebelión se sembraron las raíces de una concepción más pura del jazz, germinando la figura del genio como aquél que puede llevar al límite la complejidad musical en una improvisación libre y espontánea. Así, “con la llegada del *bebop*, toda una generación de músicos negros se estaba afirmando al mismo nivel que artistas cultos como los compositores clásicos, los dramaturgos, los poetas, los pintores, y los escultores”.¹⁵⁹ El ataque posibilita una subjetividad burguesa propia de la sociedad del espectáculo descrita en el primer capítulo. La rebelión termina por consolidarse como un fenómeno de cierre en lugar de un fenómeno democratizador. Aquel baile del *swing* que permitía a la audiencia poder relacionarse de manera activa con la música desde el cuerpo va desapareciendo.

En la década de 1940, no sólo el músico negro pasa por el proceso de resignificación y revaloración. La audiencia consumidora, junto con los agentes de promoción musical como las

¹⁵⁹ T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 274

disqueras y los críticos atraviesan un proceso de características similares. Al enfrentarse a este nuevo hacer y quehacer musical, era de esperarse que el primer acercamiento provocara rechazo, un fragmento de un artículo de la revista *Collier's* citado por Ted Gioia lo refleja bastante bien, “No se puede cantar, no se puede bailar. Puede que ni siquiera se pueda soportar. Es el *bebop*”.¹⁶⁰ Esto supone que la nueva manera de hacer jazz se mostraba incomprensible para los escuchas, les habían quitado elementos que le eran familiares: un ritmo fácil de bailar, una melodía que simulaba la simplicidad del canto en la canción popular y estructuras armónicas fáciles de digerir y recordar sin necesidad de mucha atención.

El nuevo arte musical no estaba hecho para la masa, al gestarse entre las batallas de los propios instrumentistas, era una música para músicos. Todo aquél que quisiera tener una correcta apreciación de la creación de los *beboppers* debía empezar a entender el lenguaje; sin embargo, como la mayoría de la población no tenía estos conocimientos, las personas que pudieron desarrollar un gusto especial por su música notaron la diferencia de superioridad estilística. Admiraron no a la música en sí, sino a aquella figura capaz de tocar en estos nuevos ritmos estridentes y a manera de ráfaga que exigían un dominio impecable del instrumento y una resistencia sin precedentes.

El cambio de visión de las audiencias desencadenó dos procesos importantes. El primero transformó las prácticas del público. Un espectador más pasivo y dedicado únicamente a la tarea de escuchar con cuidado; no obstante, considero que esta atención no estaba puesta del todo en la música, sino en el intérprete. El público no contaba con la teoría musical con la que estaba construida el *bebop*, el oído estaba acostumbrado a escuchar *swing* (un producto para la masa donde no se necesitaba reconocer acordes o juegos melódicos específicos para darle sentido a la

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 289

obra); por lo tanto, la atención en la escucha necesitaba reposar en algo reconocible. Pasa de la pieza musical a la fascinación por la destreza del ejecutante, en donde sí puede reconocer su virtuosismo a partir de características que no le son familiares.

Al desarrollarse esta nueva forma de escuchar el jazz se desencadena el segundo proceso: la división del público. El *bebop* parte en dos a la audiencia acostumbrada a las sonoridades del *swing*. Por un lado quedan aquellos que están de acuerdo con el artículo de la revista *Collier's* y no perciben más que un sin sentido y, por el otro, los que logran desarrollar un gusto por la nueva complejidad y le dan un sentido. Dicho de otro modo, el *bebop*, así como el arte nuevo, “divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden”.¹⁶¹ Tal división detona una posición de superioridad de aquel sector que logra entender la obra sobre aquél que no.

Los procesos anteriores marcan un parteaguas para el establecimiento de la cultura jazzística como cultura de élite. Marcan un fenómeno que a pesar de ser revolucionario, tratando de resignificar la figura del músico afroamericano y su música (la cual fue secuestrada y puesta al servicio del consumo burgués a través de una industria cultural), desecha su carácter de entretenimiento masivo y lo pone al servicio de unos pocos. A pesar de ello, el proceso de purificación de lo popular dentro del jazz no consiguió eliminar su carácter de consumo y entretenimiento, únicamente lo reorganiza. Lo convirtió en un consumo y un entretenimiento sectorial, propio sólo de aquéllos con la cultura suficiente para poder comprenderlo, cimentando de nuevo una división entre lo culto y lo inculto. “La sociedad, [...] volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares”¹⁶²

La división explicada no pudo gestarse sin la ayuda del trompetista John Birks Gillespie,

¹⁶¹ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa, 2007, p. 47

¹⁶² *Ibid.*, p. 48

mejor conocido como Dizzy Gillespie. A diferencia de Charlie Parker, quien a pesar de ser admirado cargaba un estigma por su uso de narcóticos y personalidad inestable, la actividad del trompetista logró vincular el *bebop* con el mundo del espectáculo. El sonido y virtuosismo de Dizzy daba un poco más de importancia al reposo, cortando las largas líneas melódicas que tanto gustaban a sus contemporáneos utilizando frase cortas e irregulares. Su manera de tocar estaba más ligada a los saltos de registro que a la velocidad (a excepción de sus colaboraciones con Parker). “Estos elementos de espectacularidad, que conectaban a Dizzy con la tradición del pre-bop de la trompeta del jazz [...] también fueron apreciados por el público general, que otorgó a Gillespie una fama y una popularidad de las que no gozó ningún representante del bop”.¹⁶³ Su participación en la agrupación de Cab Calloway, quien fue uno de los directores más famosos de su época, incorporó en sus actuaciones un vistoso vestuario, que junto a sus extrovertida personalidad en el escenario y su moderno *scat singing*¹⁶⁴ logro captar la emoción y atención de la audiencia, estableciendo un puente que el *bebop* navegó para poder convertirse en un estilo de jazz consumible.

Este vínculo entre espectáculo y *bebop* desencadenó un movimiento cultural que vinculó al jazz con ciertos símbolos, maneras de actuar, de pensar e incluso escuchar y tocar la música. Estableció una cultura jazzística determinada y caracterizada en primera instancia por su manera de vestir, “Dizzy indudablemente aprendió de su jefe [Cab Calloway]. ‘Tocando con Cab siempre hacía todo lo posible por aparentar estar en la onda’ [reconoce Gillespie...]. Tras su paso por la banda, Gillespie empezó a lucir la boina y la elegante ropa que [...] se convertiría en rasgo distintivo del movimiento *bebop*”.¹⁶⁵

¹⁶³ T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 283

¹⁶⁴ Técnica vocal que se utiliza sobre todo en las improvisaciones. Consiste en articular sílabas entonadas simulando una improvisación instrumental.

¹⁶⁵ T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 284

La audiencia que simpatizó con el *bebop* solo era capaz de distinguir algunas características de las complejas improvisaciones. Las rápidas velocidades y el uso de las disonancias que llamaban la atención por su carácter novedoso le causaba gran asombro. En las presentaciones de los *beboppers*, el espectador dotaba al músico de un aura de genio; pero no sólo el público admiraba estas cualidades, otros músicos empezaron a seguir sus pasos a través de su estudio. Cada vez más instrumentistas buscaban ganar la guerra de la complejidad, tanto en las *jam sessions* como en los conciertos.

Todo este proceso, que buscaba derrotar a la industria que había puesto al servicio de la mercancía la música negra raptada por la población blanca a través del talento, terminó por cimentar una nueva división del jazz como una música de altos estándares y apta sólo para músicos y consumidores que estuvieran a la altura. Con ayuda de la alta popularidad de Dizzy Gillespie, quien “destacaría más tarde como el único miembro ilustre de la generación del *bebop* en haber desarrollado sus dotes de hombre del espectáculo”¹⁶⁶, este estilo pudo entrar a los estudios de grabación del sello Dial, propiciando su popularización. “El *bebop* ya no volvería a ser un movimiento *underground*. De hecho, estaba siendo cada vez más aceptado como parte del sonido convencional del jazz”.¹⁶⁷ No obstante, su creciente fama y consumo no lo vulgarizaron, sino que se creó un nuevo sector de consumo acorde a esta nueva cultura jazzística que formaría parte del jazz moderno, hasta la actualidad.

El ascenso del *bebop* evidentemente invitaba a ser respondido, y paradójicamente, los veteranos de la era del *swing* contratacaron con todas sus fuerzas. Tal movimiento parecía estar en contra de aquello que el *bebop* quería reivindicar, la cultura jazzística negra. Al final de los años 40 el jazz más tradicional tuvo un renacimiento. Sin embargo, en esta época de la guerra fría

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 294

El público general tenía otros intereses, como los ídolos adolescentes, los refugios antinucleares, la televisión y las películas en tres dimensiones, los cantantes populares acompañados por orquestas de cuerda y los incipientes sonidos del rock and roll. En este contexto, el jazz se había convertido en una ‘subcultura’ que sobrevivía en los márgenes de la industria del espectáculo.¹⁶⁸

Ante tal situación, el jazz buscó reivindicarse en el gusto del público. Entre todo este proceso, existió un trompetista que acompañaba a Parker en sus grabaciones, su nombre era Miles Davis. El estudiante de Julliard que terminó prefiriendo las clases que se impartían en las *jam sessions* de Harlem, desarrolló un estilo sonoro que buscó reconciliar los estilos en pugna y recuperar el gusto del público. Gracias a su influencia, “Al terminar los años cuarentas, la ‘nerviosa intranquilidad y agitación del bop’ fue reemplazada cada vez más por una expresión de seguridad y equilibrio”. La trompeta de Davis anunciaba la llegada del *cool jazz*.¹⁶⁹

La nueva personalidad del jazz se caracterizaba por darle una intensidad a la serenidad sin dejar los valores estéticos establecidos por el *bebop*. Se conservó la lealtad a la experimentación, a las tendencias contemporáneas de la música europea, una aversión hacia la conformidad y la visión de la transformación del jazz desde una tendencia underground. El movimiento cool, como se le conoció posteriormente, pasó de la ráfaga a la calma y de las experimentaciones tonales a la serenidad de la modalidad¹⁷⁰. Basta con dar un pequeño vistazo al estándar *So What*¹⁷¹ para darse cuenta del cambio.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 368

¹⁶⁹ J. Berendt, *El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 43

¹⁷⁰ Estilo compositivo que se diferencia de la tonalidad por su ausencia de la sensación de finalidad.

¹⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=yIXk1LBvIqU>

(MOB. JAZZ) **SO WHAT** 399.
- MILES DAVIS

A

(BASS LINE ONLY)

D-7 (MAIN)

B

E \flat -7 (DOR.)

D.S. al ϕ

SOLOS ON ENTIRE FORM:

D-7 || E \flat -7 || D-7

|| 16 || 8 || 8

La simplicidad es evidente, la partitura que antes estaba llena de acordes y modulaciones ahora solo contiene 2 acordes (enmarcados en verde), uno por sección. La melodía es siempre la misma frase (enmarcada en azul), solo varía en la última nota (enmarcadas en rojo). El regreso a las formas simples, desde la estructura A-B hasta las construcciones melódicas y armónicas es

radical.

Pero no todo es como parece; esta simplicidad también buscó un cambio: trataba de dar mayor apertura a la improvisación. Como ya expliqué, un acorde puede tener varias funciones dentro de la arquitectura musical. Al tener un solo acorde por sección, éste puede ser interpretado por el instrumentista de múltiples maneras, le permite jugar de manera más abierta con su improvisación al otorgarle la función que él decida.

Desde mi perspectiva, la nueva tendencia buscaba una fusión entre un jazz alternativamente dulce e intenso, progresista y nostálgico. Desarrolla una expresión abiertamente comercial, pero al mismo tiempo, tiene la capacidad de convertir el jazz en música artística. En este sentido, el *cool jazz* cambió los símbolos de rebelión contenidos en el *bebop* por aquellos que pudieran considerarse artísticos. El grito violento que se había expresado en el saxofón contralto de Charlie Parker se encapsula desde una visión del músico como artista. El jazz, ahora contenido en un sector privilegiado por su capacidad de entendimiento, se convierte en un fenómeno culto. Los valores que toman prestados de sus predecesores ya no tienen la misma significación. Su tendencia ya no busca una irrupción revolucionaria en las prácticas musicales y su comercialización. La violencia del *bebop* se transformaba en el *cool jazz* en una violencia controlada que tenía a las disqueras y el gusto de la masa como sus aliados. “Davis por encima de todo, fue el visionario y organizador que convirtió estos conceptos escurridizos en una realidad. Programó ensayos, alquiló salas e inició el contacto con Capitol Records”.¹⁷² En otras palabras, los elementos que apoyaron la estandarización del jazz, vuelven a hacer de las suyas, pero ahora estandarizan al jazz como un fenómeno culto.

De esta manera, las arquitecturas musicales, la figura del solista, las formas de vestir y la

¹⁷² T. Gioia, *Historia del Jazz*, Madrid, Turner, 2015, p. 373

manera de escuchar y apreciar se convierten en símbolos culturales que son arrastrados hasta la actualidad y son explotados por la industria para poder comercializarlos. Se van a consolidar como dispositivos que, en primera instancia, van a nombrar “aquello en lo cual y a través de lo cual se realiza una actividad pura de gobierno sin ningún fundamento en el ser. Por esta razón, los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, deben producir su sujeto”.¹⁷³ En otras palabras, estos dispositivos buscan determinar y dirigir las conductas y gustos de los individuos, pero no a partir de lo que pueda surgir en ellos, sino desde un afuera. Se estructuran una serie de reglas, prácticas, discursos e instituciones que constituyen un poder externo que, en un primer momento, se impone a los individuos, pero que internalizan en un sistema de creencias, sentimientos, formas de ver y formas de hacer. “Un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones cuyo fin es gestionar, gobernar, controlar y orientar en un sentido que se pretende útil los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres”.¹⁷⁴

Ya no se ve la música como principal producto, sino como un pretexto para comercializar estos símbolos culturales y explotarlos, al mismo tiempo que se dirige una práctica. Fija una forma de expresión que será condenada a patrocinar una división social entre lo culto y lo inculto, lo estéticamente superior y la estética de la masa. Dicotomía que se verá reflejada en la práctica y el gusto musical.

¹⁷³ G. Agamben, *Qué es un dispositivo*, Argentina, Adriana Hidalgo, 2014, p. 16

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 17

CAPÍTULO 3: EL JAZZ EN MÉXICO

3.1. El jazz en México: del músico a la audiencia y la industria cultural mexicana en el siglo XX

La Revolución de 1910 marcó un cambio profundo en el ámbito político y social mexicano. La preocupación por condensar una identidad nacional se reflejó considerablemente en el ámbito cultural y las formas de consumo. Además, “otra consecuencia del movimiento armado fue el ingreso de las masas a la vida pública”.¹⁷⁵ Esto provocó una preocupación por parte del Estado para consolidarse hegemónicamente y dominar las formas de pensar y actuar de la sociedad. Para lograrlo, su estrategia principal será el proyecto modernizador, entendido como:

la existencia de una instancia central a partir de la cual son dispensados y coordinados los mecanismos de control sobre el mundo natural y social. Esa instancia central es el Estado, garante de la organización racional de la vida humana. [...] Para ello se requiere la aplicación estricta de ‘criterios racionales’ que permitan al Estado canalizar los deseos, los intereses y las emociones de los ciudadanos hacia las metas definidas por él mismo.¹⁷⁶

Tal aspiración se va a lograr por dos vías. Primero, a través de un imaginario referente a lo mexicano. Las producciones culturales de la época se organizaron de tal manera que pudieran conectar con la vida de la gente en el ámbito popular. Mediante un proceso de identificación, se buscó consolidar ciertas tradiciones, prácticas y productos que definieran la identidad de los sujetos vinculándolos con la nación. El charro, la madre abnegada, y la familia tradicional (padre, madre e hijos o hijas) son un ejemplo de tal preocupación.

En segundo lugar, la necesidad de construir un México moderno direccionó las

¹⁷⁵ L. Aboites y E. Loyo, “La construcción del nuevo Estado”, en *Nueva historia general de México*, México, El colegio de México, 2010, p. 595.

¹⁷⁶ S. Castro-Gómez, “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2000, p. 147.

producciones culturales. El Estado y lo mexicano debían de aspirar a la modernidad de países como Estados Unidos. Al respecto, en la publicidad se puede ver una clara influencia. En el proceso mercantil de producción-consumo, los individuos consumaron una idea del estadounidense como representante del sujeto moderno. El fortalecimiento del capitalismo industrial en México, como única vía hacia la modernidad, reorientó al país de modo que “el consumo y lo urbano redefinieron los procesos identitarios de las clases medias mexicanas [...] Hacia 1950 el *american way of life* apareció como el símbolo de la modernización”.¹⁷⁷ El proyecto modernizador mexicano repercute dentro de la vida social y busca reconfigurarla. Le confiere “una peculiaridad muy marcada que suele describirse mediante una serie de determinaciones características en la que coinciden numerosos autores: el racionalismo, el progresismo, el individualismo, el urbanicismo, el economicismo, el nacionalismo, etcétera”.¹⁷⁸

Con esto en mente, en México las clases medias adquieren una importancia significativa: posibilitan que el Estado mexicano sintetice una idea falaz sobre la democracia igualitaria, ocultando una posición de privilegio; y además toman una gran fuerza política durante el periodo de crecimiento bautizado como *el milagro mexicano*. Junto con esto, “la posición de prestigio de las clases medias, tanto como su crecimiento y liderazgo, se fundan en el hecho de que, por lo general, se han mantenido identificadas con la modernidad”.¹⁷⁹ Las clases medias simbolizarán un espacio que, hasta cierto punto, puede convivir con las élites –o por lo menos, puede tener acceso a ciertos bienes que no les son accesibles a los estratos más bajos de la población– y, bajo esta capacidad adquisitiva, considerarse en una posición superior. “Desde esa posición de privilegio se han vinculado con los demás grupos sociales, con el Estado y con el sistema

¹⁷⁷ S. Sosenski y R. López León, “La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)”, en *Secuencia*, num. 92, 2015, p. 196.

¹⁷⁸ B. Echeverría, *Definición de la cultura*, México, Fondo de cultura económica, 2019, p. 225

¹⁷⁹ S. Loaeza, *Clases medias y política en México*, El colegio de México, 1998, p. 28.

político”.¹⁸⁰

Al respecto, puedo agregar que se relacionan de la misma manera con las producciones culturales. En este proyecto modernizador de creación de lo mexicano, los bienes culturales adquieren una característica importante: la del direccionamiento del tiempo libre bajo una forma particular de construcción identitaria. No simboliza lo mismo considerar el corrido como representante de la música mexicana, que al Huapango de Moncayo. Y no genera el mismo estatus pasar el tiempo libre escuchando el primero que el segundo. Si bien ambos forman parte de lo que se considera el *folklore* mexicano, su punto de anclaje al pasado no es el mismo: el primero se considera como una obra popular que simboliza un cierto primitivismo mexicano ligado a la revolución. El segundo, una cultura mexicana mediada por la música clásica europea, sedimentando una idea del México moderno, en donde se puede ver claramente el funcionamiento de las dos vías descritas anteriormente; es decir, el establecimiento de un imaginario nacional mediante un proyecto modernizador. El blanqueamiento del jazz iniciado en 1917 se repite en la cultura mexicana.

Cabe mencionar que para esta época (1950) el jazz que llega a México es un producto popular y la industria busca expandir su mercado. El Estado mexicano se encontraba en una dicotomía en cuanto al manejo de la circulación cultural. Por un lado, quería difundir producciones culturales que moldearan una identidad nacional. Por el otro, debía responder a la promesa de la modernidad simbolizada por la industria estadounidense y la presión ocasionada por la expansión de su mercado. El jazz que empieza a circular en México durante la década de 1950 se encuentra dentro de esta lógica mercantil.¹⁸¹

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 29

¹⁸¹ Una característica de este periodo histórico es la presencia de un Estado centralizado. Como consecuencia el principal lugar de circulación del jazz es la Ciudad de México. Si bien existen estados donde la llegada del jazz

Esto no quiere decir que estas formas están completamente separadas, en el proceso de interacción social el Estado genera una preocupación por el acceso a los nuevos símbolos culturales,

pues la construcción de la hegemonía implicaba que el pueblo fuera teniendo acceso a los lenguajes en que aquélla se articula. Pero nombrando al mismo tiempo la diferencia, y la distancia entre lo noble y lo vulgar primero, entre lo culto y lo popular más tarde. No hay hegemonía –ni contrahegemonía– sin circulación cultural.¹⁸²

En este proceso de desarrollo del Estado y la cultura mexicana, la entrada del jazz en México no se hizo esperar. Pese a que se cuenta con poca documentación al respecto, existen fotografías que demuestran la existencia de bandas del género desde la década de 1920.¹⁸³ Algo interesante que se puede notar en ellas es la participación de algún integrante afroamericano, lo cual refleja la presencia de la raza en la música. Además, llama la atención la vestimenta que se usa para tocar. El traje parece evocar cierta elegancia por parte de los músicos jazzistas de las imágenes. No es el mismo atuendo que tienen las bandas de música ranchera, o los Mariachis que tenían gran influencia en la escena musical. El traje normalmente está vinculado con la vestimenta formal e importante, normalmente utilizada en eventos relacionados con la alta cultura y la música clásica europea. Los pianistas de concierto acostumbran a tocar con este tipo de vestimenta.

La documentación más fluida sobre el jazz en México comienza en los años sesenta, específicamente en 1962 con la revista *S.NOB*. De acuerdo con Alain Derbez, en el primer número se puede leer una frase que considero el parteaguas del imaginario del jazz en México:

presenta diferencias, en este apartado se dará mayor énfasis a lo que sucede dentro del territorio en cuestión. En el apartado 3.2 “Formas musicales del jazz en México: reproducciones culturales en la arquitectura musical” se analizarán dichas diferencias.

¹⁸² J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 110.

¹⁸³ Revisar anexo.

“El jazz es ante todo un arte individual, un arte en el cual, como en el flamenco mismo, el artista va creando su obra en el instante. Pero es un arte individual que se crea en grupo, una expresión personal que nace del apoyo mutuo de otros individuos”.¹⁸⁴ Tal expresión encaja directamente con el espíritu de la clase burguesa en la modernidad: la experiencia individual. Un intento por desaparecer las huellas de la masa en donde la burguesía ensalza el interior y busca dispositivos de identificación y legitimación de su experiencia estética que subjetiven a los individuos de acuerdo con valores y características burguesas pues, como explica Martín-Barbero, “la experiencia que desesperadamente trata de resguardar Adorno es la que viene de ‘la lectura solitaria y la escucha contemplativa, es decir, la vía regia de una formación burguesa del individuo’”.¹⁸⁵ Estos ejemplos de la lectura solitaria y la escucha contemplativa se forman como prácticas que constituyen la subjetividad burguesa, símbolos de una persona culta y moderna. Además, el 18 de julio de 1962 se puede leer en la misma revista: “Hacia falta alguien de la talla de Miles Davis y John Coltrane para que ello [...] siguiera siendo jazz, y del más alto y puro que hoy nos es dado escuchar”.¹⁸⁶ En esta idea, lo que se expresa de manera latente es la figura del genio en el jazz, y junto con esto, el imaginario que lograron consolidar sobre el género musical: un fenómeno culto destinado a un sector privilegiado por su capacidad de entendimiento.

A esto se le suma la dificultad para poder adquirirlo, “casi no llega a México nada de jazz, y si llega es a precios ultra prohibidos”.¹⁸⁷ La posibilidad de escuchar jazz se encuentra mediada por la capacidad adquisitiva. No es difícil suponer que, desde sus inicios en México, el jazz fue una música destinada a las clases medias y altas. Mientras que la mayoría de las producciones culturales nacionales estaban dirigidas hacia los sectores populares, buscando mediar su

¹⁸⁴ A. Derbez, *El jazz en México*, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 58-59.

¹⁸⁵ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 62

¹⁸⁶ A. Derbez, *El jazz en México*, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 60.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 86

comportamiento a través de la configuración de estereotipos como el charro mexicano, en la otra cara de la cultura se gestaba una importación de alta cultura por parte de la industria ligada a un imaginario clasista. En este sentido, lo que llega a México no es sólo jazz, sino un elitismo que descansa en el imaginario de modernidad, la figura del genio, el poder adquisitivo, la experiencia estética individual y su comercialización en espacios específicos ligados a la alta cultura.

Con respecto a los espacios, a partir de la década de 1940 (época del milagro mexicano) “se produjo una división entre la alta cultura y la cultura popular. La primera se cultivaba en la UNAM [...que] se colocó en el centro de la vida cultural de la capital, y también del país, dada su importancia en la formación de las élites nacionales”.¹⁸⁸ Es aquí donde el jazz encontrará su espacio de socialización. De acuerdo con Alain Derbez, los primeros conciertos de jazz reconocidos de manera institucional se dieron en las salas de Bellas Artes y la UNAM. Como ejemplo, en 1954 se interpretó un concierto de free jazz en el Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria y los conciertos de Duke Ellington en Bellas Artes en 1954 y 1968. Lo primero que revela esta organización de espacios como centros culturales es una fusión del espacio educativo con cierto nivel de apreciación cultural. De esta manera, la “cultura entra a significar algo en sí misma, un valor que se tiene, o mejor que sólo tienen o pueden aspirar a tener algunos. [...] la verdadera cultura se confunde con la educación, y la educación superior –artes y humanidades– quedará reservada a los hombres superiores”.¹⁸⁹ En la vida intelectual es donde el jazz encontrará uno de sus lugares de sujeción. Una forma cultural que se interioriza, subjetiviza e individualiza cargada de una superioridad intelectual que será expresada en su arquitectura musical y la necesidad de su estudio. Así como “los cineastas miran con desconfianza todo manuscrito tras el

¹⁸⁸ S. Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en *Nueva historia general de México*, México, El colegio de México, 2010, p. 693.

¹⁸⁹ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 89.

cual no se esconda ya un tranquilizador éxito de ventas”,¹⁹⁰ los músicos de jazz miran con desconfianza toda pieza musical que no contenga cierto nivel de complejidad y refinamiento.

Por otra parte, este proceso de circulación jazzística no sería posible sin la conformación de las industrias culturales. Para Adorno, una de las características fundamentales de la industria cultural es su imperiosa necesidad de capitalizar los productos culturales, sin importar si estos son o no relevantes para la sociedad. En el caso, por ejemplo, del cine y la radio, “se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos”.¹⁹¹ Tales sectores dirigen sus fuerzas al establecimiento de un buen negocio y el desarrollo de buenos consumidores.

En el caso de México la situación tiene una diferencia clave. Si bien es cierto que las industrias culturales como el cine y la radio mexicanas se aliaron con la acumulación de capital, el proyecto modernizador por parte del estado iniciado en 1945, junto con sus campañas moralizadoras de los años cincuenta volcaron sobre el Estado mexicano la dirigencia y control de los productos culturales. Por otro lado, pese a que se copiaron modelos extranjeros para la propagación de la cultura, como es el caso del INBA que comisionó a Salvador Novo “para que estudie el funcionamiento de la BBC, con el fin implícito de establecer en México un sistema de televisión semejante al modelo británico, en el que los medios son de propiedad pública”.¹⁹² Al principio, en el momento de su aplicación práctica, el modelo mexicano funcionó de manera bastante distinta. Éste contempla las diferencias de clase que existen junto con los productos culturales que se consumen y fortalecen su identidad y sentido de pertenencia. Por tanto,

El monopolio actuará de modo distinto frente a la pirámide social. Su reconocimiento del hecho de que 50% de la población es ignorante; de que 40%

¹⁹⁰ T. Adorno, “La industria cultural”, en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998, p. 179.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 166

¹⁹² A. Rodríguez Kuri y R. González Mello, “El fracaso del éxito, 1970-1985”, en *Nueva historia general de México*, México, El colegio de México, 2010, p. 713

posee cierto grado de cultura, y que 10% representa la cultura superior, lejos de inducirlo a fundirles una sola cifra, le persuadirá de la necesidad de imprimir a estas tres capas un gradual movimiento de ascensión que permita reducir el porcentaje máximo inferior en beneficio del segundo y con tendencias a fortalecer el tercero.¹⁹³

Aquí es donde es necesario recordar la importancia de las clases medias. La búsqueda del Estado por consolidarse hegemónicamente mediante la configuración de lo mexicano, mediado por un proyecto modernista ligado al consumo, el mercado y las industrias culturales, le da a la clase media una función política importante por ser el puente material y simbólico de un imaginario de progreso. Esto, en el terreno de la cultura, facilita a las industrias culturales un direccionamiento del consumo en aras del proyecto del estado mexicano. A pesar de que en la segunda mitad del siglo XX “en la realidad y, de manera muy especial, en la ley, prevaleció el modelo estadounidense: televisión privada, dedicada al entretenimiento”,¹⁹⁴ considero que el proceso descrito anteriormente logró consolidar un imaginario cultural de estatus mexicano sobre los bienes culturales. En otras palabras, el consumo de tales productos también se diferencia por la clase y, para poder consolidar y perpetuar un estatus de clase, se consumirán ciertos productos bien diferenciados.

Como ya había mencionado brevemente, al proyecto de modernización estatal se suman las instituciones educativas. Con el progreso técnico de la modernidad, y la radio y la televisión como eje de distribución cultural, varias universidades empezaron a establecer sus propias estaciones radiofónicas.

Radio Universidad había comenzado sus transmisiones en 1937 con un discurso inaugural de Alejandro Gómez Arias: la nueva estación serviría, en primer lugar, para “transmitir todas las tendencias, todas las ideologías”, pero además, para contrarrestar los efectos de las otras estaciones, pues la radio “se vuelve contra el hombre al transmitir música que degenera y envilece”.¹⁹⁵

¹⁹³ *Ibid.*, p. 713-714

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 714

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 716

De esta manera, el jazz que se escucha en México se instaure como arte burgués mediante mecanismos e instituciones de difusión y comercialización, que dentro de la sociedad de clases, dejan de lado a la clase popular. Este género musical, desde la perspectiva de la modernización, el progreso y la tendencia hacia la alta cultura reforzada por la educación, puede verse como un instrumento de hegemonía cultural. Establece en cierta forma el buen gusto y refuerza las prácticas culturales de clase, favoreciendo una división social desde este buen gusto y lo mundano, desde la alta cultura y lo popular sin valor. “Fabulosa paradoja el que siendo la música la más “espiritual” de las artes no haya nada como los gustos musicales para afirmar la clase y distinguirse”.¹⁹⁶

También se vincula con otras expresiones artísticas asociadas a la alta cultura como la literatura y la pintura. En 1967, en el número 17 de la *Revista de Bellas Artes* dirigida por Huberto Batis “se anuncia una exposición en la galería José María Velasco en la que Jean Babette presenta óleos y acuarelas donde el jazz sirve como tema. El 24 y el 25 de mayo de 1968 tocan en el Palacio de Bellas Artes, durante las Olimpiadas Culturales”.¹⁹⁷ Por lo tanto se le niega, desde esta visión clasista, a “aquellos para quienes la miseria y la opresión de la existencia convierten la seriedad en burla y se sienten contentos cuando pueden emplear el tiempo durante el que no están atados a la cadena en dejarse llevar”.¹⁹⁸

Ahora, a diferencia de Adorno, que considera que “lo individualmente moderno en el jazz es tan aparente como lo colectivamente arcaico”,¹⁹⁹ considero que en México su aparición se vinculó directamente con el discurso modernista. A diferencia de otras formas culturales como la

¹⁹⁶ J. Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 91.

¹⁹⁷ A. Derbez, *El jazz en México*, Fondo de cultura económica, 2012, p. 88.

¹⁹⁸ T. Adorno, “La industria cultural”, en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998, p. 180

¹⁹⁹ T. Adorno, “Sobre el jazz”, en *Escritos musicales VI*, Madrid, Akal, 2008, p. 101.

literatura, en donde “el boom reivindica una narrativa que se liga igualmente a la realidad social que a la experimentación vanguardista”,²⁰⁰ en el jazz los imaginarios establecidos en torno no se anclan a una nueva realidad y se interpretan a través de ella: al contrario, se absorben y apropian desde el discurso modernizador. El jazz que empieza a consumirse en México ya no lleva la carga ideológica que se le depositó por su origen en los ring shouts. Al contrario, el proceso de secuestro y blanqueamiento por parte de la industria cultural estadounidense, la sofisticación iniciada por el *bebop* de Charlie Parker y su mercantilización y masificación en el gusto popular a cargo del *cool jazz* de Miles Davis consolidaron un imaginario de sofisticación. Éste es reproducido en México mediante las posibilidades de su consumo y las instituciones que ponían su mirada en la consolidación de lo mexicano por un lado y la modernización por el otro.

3.2. Formas musicales del Jazz en México: reproducciones ideológicas en la arquitectura musical

La ciudad de México fue el parteaguas de la entrada y circulación del jazz en el país, sobre todo debido a la alta centralización que se vivió durante el “Milagro Mexicano”. Desde este lugar se empezó a popularizar y migró hacia otras ciudades importantes. El propio movimiento de los músicos dentro del país sin duda fue algo importante para la difusión del jazz, pero la influencia norteamericana, las industrias culturales mexicanas que se fueron gestando alrededor de la radio y el cine, junto con las universidades, también tuvieron una gran influencia.

El influjo estadounidense se nota sobre todo en las ciudades fronterizas. Se pueden encontrar algunos datos sobre la circulación del jazz fuera de la Ciudad de México desde 1930, tal es el caso de la ciudad de Tijuana en Baja California.

²⁰⁰ A. Rodríguez Kuri y R. González Mello, “El fracaso del éxito, 1970-1985”, en *Nueva historia general de México*, México, El colegio de México, 2010, p. 725

Era una colonia de aquí de San Diego, California, entonces los músicos de Tijuana siempre estaban tocando música norteamericana. Nosotros estamos aislados un poco de la Ciudad de México, entonces los músicos norteamericanos que daban conciertos en San Diego se pasaban a Tijuana y así empezaron algunos músicos más grandes que yo a tener esta influencia jazzística.²⁰¹

Algo que también llegó a impactar la escena jazzística mexicana fue la influencia de las *Big Bands* estadounidenses que surgieron en esta década. Además,

gracias al creciente mercado del fonograma (disco), y a la invención del Cine Sonoro es como el Jazz se empieza a interpretar con grandes orquestas en las principales ciudades, en un principio tan solo imitando a las formaciones americanas, y poco a poco creando un sonido más personal y acorde al estilo de vida del mexicano. El “Swing” llegó a ser parte de la vida diaria del ciudadano común, se interpretaba y se bailaba lo mismo en el barrio pobre que en los refinados “Salones” de la alta sociedad.²⁰²

La cita anterior resulta interesante ya que parece reflejar un pasado del jazz en México libre de las aspiraciones burguesas descritas en el apartado anterior. Otro ejemplo que puede sumarse a esta idea se da en el estado de Chihuahua, descrito por Armando Núñez Portillo Mandis:

Me enteré por un amigo, Heriberto Ramírez, de un libro que salió hace uno o dos años, editado por la Universidad Autónoma de Chihuahua, donde vienen algunas fotografías y algunas evidencias breves de bandas de jazz en Chihuahua ya desde los años treinta. El comentario surge a raíz de uno de los capítulos donde se puede leer una nota de periódico [...] donde dice que el gobierno municipal de Chihuahua estaba prohibiendo tocar el jazz en fiestas y otros lugares porque era una música que enajenaba y que iba a liquidar la cultura local. [...] Luego el jazz se desvaneció.²⁰³

No todos los estados siguen el ejemplo de la capital donde las industrias culturales, hasta cierto punto, fuerzan la incorporación del jazz en la cartelera cultural y auspicio gubernamental. Sin embargo, algo que favoreció la llegada del jazz a estos territorios mexicanos es que son

²⁰¹ N. Lizárraga, en A. Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México*, Taller de creación literaria en el borde, México 2016, p. 17

²⁰² R. Aymes. “Desarrollo Del Jazz En México «Una Historia De Esfuerzo y Tenacidad Contra Todo Pronóstico».” *International Jazz Archives Journal*, vol. 2, no. 2, 1999, parr. 3.

²⁰³ A. Núñez Portillo Mandis, en A. Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México*, Taller de creación literaria en el borde, 2016, p. 17

estados fronterizos pero, además, que “al final de los años 30' y por la Segunda Guerra Mundial, Europa ya no era un buen lugar para giras de orquestas estadounidenses. Es cuando comienzan a visualizar a México como un excelente lugar para realizar giras”.²⁰⁴ En esta circulación que pareciera, hasta cierto punto, ocasionada por la facilidad del desplazamiento, surge un fenómeno ya conocido en la historia del género. En estos dos casos (Baja California y Chihuahua), la lejanía que tienen con la Ciudad de México, en donde el desarrollo industrial crecía mucho más rápido que en el resto de las ciudades del país, permitió una apropiación del jazz mucho más abierta. Se socializó con músicos de todo tipo y se insertó dentro de la vida cotidiana de los individuos como una música popular. La espectacularidad del jazz se encuentra más diluida. Los campos donde se insertan los individuos conviven de manera más fluida.

Esto no fue así en todos los estados, donde el acercamiento al jazz fue mediado por las instituciones y la industria. Con el avance de los años llega la década de los cuarenta, y la industria cinematográfica comienza a tener un gran desarrollo y crecimiento.

Esto permite que muchos compositores, mexicanos y extranjeros, hagan música con influencias del Jazz, y da pie a que notables arreglistas se destaquen en esta labor y también en las Big Band's, que para esos años habían perfeccionado su quehacer musical, siendo algunas de ellas muy populares al existir Salones de Baile y Cabarets de todos los niveles. Uno notable en donde se presentaron luminarias de ese tiempo como Artie Shaw o Harry James era el “Tap-Room”, y otros muy elegantes fueron “Ciros” y “El Patio”, en donde las Bandas extranjeras actuaban al lado de las mexicanas, esto hizo que hubiera un perfeccionamiento en los músicos a tal grado de que muchos de ellos fueron contratados para giras mundiales.²⁰⁵

Un ejemplo de esto es la ciudad de Puebla. Aquí se puede ver esta relación entre jazz y cine desde un poco antes. En esta ciudad, el jazz aparece gracias al movimiento estridentista de 1921. Su característica principal era manifestar que “la estructuración de las grandes ciudades

²⁰⁴ R. Aymes. “Desarrollo Del Jazz En México «Una Historia De Esfuerzo y Tenacidad Contra Todo Pronóstico».” *International Jazz Archives Journal*, vol. 2, no. 2, 1999, parr. 5.

²⁰⁵ *Ibid.*, parr. 6.

modernas, lo trepidante de las máquinas, las manifestaciones fonéticas que éstas producen obligan al hombre contemporáneo a reproducir en estética un nuevo concepto tonal”.²⁰⁶ Tal manifestación sonora debía darse a través del jazz y la música negra, debido a que consideraban que producían sonidos elementales. Aparecen orquestas como Los Bombines Negros y la Orquesta Estrella, su repertorio consistía principalmente en canciones populares, al cual, poco a poco fueron integrando estándares de jazz. Este repertorio termino modificándose, formando los primeros quintetos de jazz, que “amenizaban los intermedios del cine-teatro Guerrero y el cine Variedades de los años treinta”.²⁰⁷

El jazz hace amistad con el cine, aquel arte individual y comunicador del deseo modernista del gobierno posrevolucionario; sin embargo, la situación no se queda ahí. Esta comunión de jazz y cine facilita que lugares con un estatus mucho más alto abran sus puertas al género. Por ejemplo:

Años más tarde, surgen otros músicos como Pepe López, alias *El Camote*, trompetista de gran estilo y excelente improvisador que fue parte de la Orquesta Metropolitana dirigida en los años cuarenta por el profesor Alberto Mendoza Zárate y financiada por Edmundo Lastra, dueño de El Merendero, en la zona de Los Fuertes. Era el restorán más pipiris nais de Puebla en aquella época; estaba en el hotel Lastra.²⁰⁸

De esta manera el jazz que casualmente llega a México por vías diferentes a la Ciudad de México puede ser bienvenido como reflejo de la promesa modernista norteamericana.

En las décadas de 1950 y 1960, el jazz alcanza su mayor difusión y éxito en el territorio mexicano. A este periodo se le conoce como la *época de oro del jazz*. Fue un tiempo de enorme desarrollo mediático, propició mejores condiciones de difusión y el ensanchamiento del mercado

²⁰⁶ P. Argüelles, en A. Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México*, Taller de creación literaria en el borde, 2016, p. 189

²⁰⁷ *Idem*.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 190

musical. “Las relaciones de consumo se manifestaron en una cotidianidad cada vez más amplia y profunda. Un sector pequeño burgués en ascenso y una música que se arraigaba cada vez más en las relaciones sociales, se establecieron como parte del nuevo proceso cultural”.²⁰⁹ Vale la pena recordar, entonces, que es justo en este periodo donde el jazz encuentra su núcleo de distribución en la Ciudad de México, donde el entretenimiento crecía junto con la economía, posibilitando “una nueva relación acorde a las nuevas condiciones para el consumo”.²¹⁰ Músicos y productores aprovecharon su popularidad para masificarlo, utilizando las industrias culturales mexicanas. No obstante, pese a que “algunos sectores critican la posible ‘degradación’ masificada de la música”,²¹¹ considero que en el caso del jazz que se toca y distribuye en México tal situación es bastante diferente.

Siguiendo en el terreno de la música, normalmente cuando se piensa en alguna pieza destinada al consumo en masa (como puede ser el caso de la música de banda o el *reggaetón*), lo primero que viene a la cabeza (cuando no se es amante de estos géneros) es la repetición y la monotonía; “si escuchaste una, ya escuchaste todas”, se dice. De repente pareciera como si la masificación nos llevara fatalmente a la uniformidad de la música. En contraste con esta idea, considero que las industrias culturales cumplen una doble función como masificadoras. Por un lado, como lo describí en el segundo capítulo, buscan homogeneizar la creación en una suerte de fórmula creativa; pero por el otro, siempre intentan captar las creaciones culturales divergentes, estableciendo nuevos grupos de consumo y nuevos mercados. Con esta doble función, “el problema principal con que nos confronta la masificación de los consumos no es el de la homogeneización, sino el de las interacciones entre grupos sociales distantes en medio de una

²⁰⁹ R. Hernández Romero. “El jazz en México a mediados del siglo XX.” *Revista musical chilena*, vol. 74, no. 233, 2020, p. 29

²¹⁰ *Idem*.

²¹¹ N. García Canclini, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, Siglo Veintiuno, 2008, p. 20.

trama comunicacional muy segmentada”.²¹²

Desde esta perspectiva, el jazz que se distribuye mediante las industrias culturales mexicanas funge como un catalizador para ambas vertientes. La primera estructura un acercamiento al género que siempre necesitará del estudio y el entrenamiento para su entendimiento. La segunda establece una clara diferenciación en cuanto a gustos y hábitos. Debido a esto, “la música clásica y el jazz atraen, sobre todo, a los profesionales de edad media y los estudiantes más avanzados”.²¹³ Un ejemplo de esto se encuentra en el estado de Guadalajara. Sara Valenzuela²¹⁴ cuenta que

Hay jazz desde los años cincuenta en Guadalajara, y los sesenta fue un periodo de bastante efervescencia para la síncopa. Varios de los músicos que entrevistamos nos contaron sobre esa escena; por ejemplo, sobre Juan José Verján, un pianista que fue de los precursores del jazz y quien empezó en los sesenta; él también tocaba en la Orquesta Filarmónica de Jalisco. [...] Mucho era copia del jazz que estaba de moda en Estados Unidos, pero hay registro de jazz original en los sesenta. Hay un pianista que todavía vive y se llama León Íñigo, y nos contó que en la Facultad de Arquitectura eran muy jazzeros, que había un movimiento interesante con grupos que surgían en la escuela.²¹⁵

En Toluca, Estado de México, el guitarrista Alejandro Lara relata que el jazz llega desde la Ciudad de México gracias a la estación de radio *Jazz Fm*. Afirma que es necesario saber “la armonía, las escalas y todo ese tipo de cosas [...] para poder desarrollar ideas en esto del jazz”. Los ejemplos de Puebla y Guadalajara muestran cómo el jazz que se hace y consume en México está ligado a la academia tanto por los músicos como por sus escuchas del mismo modo que el estadounidense, al ser en un principio una copia de éste.

Su masificación, por otra parte, no implicó un proceso de banalización sino al contrario,

²¹² N. García Canclini, “El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica”, en *El consumo cultural en México*, México, Conaculta, 1993, p. 20

²¹³ *Idem*.

²¹⁴ Cantautora. Promotora cultural, cofundadora de Tónica. Productora y conductora del programa *Solo jazz* en radio UdeG.

²¹⁵ S. Valenzuela, en A. Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México*, Taller de creación literaria en el borde, 2016, p. 141

logró enraizar y determinar un grupo específico. Su distribución musical era al mismo tiempo la distribución del campo jazzístico, estructurado desde una posición de estatus superior. Se accedía a él a través de la academia, posicionándose con ayuda de la fórmula estadounidense, aquella que había logrado estandarizar una aproximación a la música, diferenciándose y delimitando un sector específico para el consumo. “El jazz formaba parte del proceso ideológico, político, económico, social y cultural que Bolívar Echeverría llamaría la “versión americana” de la modernidad”.²¹⁶ Una modernidad ligada a la espectacularización de la vida.

A principios de la década de los cincuenta, la música nacionalista y las orquestas perdieron bastante fuerza, no sólo en la Ciudad de México, sino también por casi toda la república. Con esto, el jazz puede consumirse y distribuirse de manera más libre, pero ya no era el mismo que se tocaba entre 1920 y 1940. Con la era del *bebop* representada por Charlie Parker el jazz era más refinado y estaba dirigido a un público mucho más selecto.

El nuevo contexto musical se debió también a cuatro aspectos generales que influyeron directa o indirectamente. En primer lugar, el proyecto nacionalista impulsado por el Estado posrevolucionario tendió a ser menos creíble. Las nuevas generaciones ya no se identificaban con el proyecto del Estado y tendieron a ver otras realidades, muchas de estas provenían del exterior. Al mismo tiempo, el advenimiento de la cultura estadounidense tendió a imponerse con mayor fuerza [...]. En segundo lugar, grupos y orquestas estadounidenses de jazz que llegaban a México tuvieron un enorme impacto en el ambiente musical local, cada vez más interesado en ver lo nuevo y lo moderno. En tercer lugar, muchos músicos mexicanos recibieron la influencia de los grupos de jazz del país vecino cuando tocaban regularmente en algunos bares de las ciudades fronterizas norteamericanas. En Ciudad Juárez se dieron habitualmente encuentros entre músicos mexicanos y estadounidenses, lo que posibilitó un mayor acercamiento a las nuevas formas de hacer jazz. Por último, en la Ciudad de México, la mayoría de las orquestas abandonaron el repertorio de la música afroantillana y optaron por un cambio; de compositores estadounidenses utilizaron repertorios de música impresa, la que se había expandido desde hacía algunas décadas teniendo gran impacto en el contexto musical de las décadas de 1950 y 1960. La influencia estadounidense, por tanto, ejerció en los músicos mexicanos un mayor interés que se manifestó en el jazz. De vez en cuando los músicos locales empezaban a reunirse en distintas partes de la

²¹⁶ R. Hernández Romero. “El jazz en México a mediados del siglo XX.” *Revista musical chilena*, vol. 74, no. 233, 2020, p. 30

ciudad para organizar algunas sesiones jazzísticas, en las que tocaban algunas composiciones de popularidad en Estados Unidos.²¹⁷

Con lo descrito hasta ahora se puede notar que el consumo del jazz en México no es fortuito, se inserta en un “conjunto de procesos socioculturales en los que se realizan la apropiación y los usos de los productos”.²¹⁸ Dispositivos que direccionan un tipo de subjetividad, traducido en formas de comportamiento, gustos y relaciones gracias a los cuales la recepción, apropiación y uso de esta música dentro del territorio mexicano no se diferenció mucho del modelo norteamericano. Posiblemente la única diferencia significativa es que, en el caso mexicano, no se origina con un proceso de hurto por parte de la cultura blanca. En su lugar, sirve como un dispositivo capitalizador de estatus, diferenciador de clases. Lo que se puede llamar su distribución masiva, lograda en *la época de oro*, fue un mecanismo que acercara la música a todos los sectores de la población. Al insertarse en los circuitos académicos y los salones de fama desde su llegada, producto del imaginario modernista anclado a la cultura estadounidense, sirvió para aumentar su valor. Un valor de cambio que aumentaba al ponerse en contacto con otros bienes culturales.

El mambo, género musical que convivió durante esta época con el jazz es un ejemplo de esto. Dicho género se impuso como realidad social y cultural del país en 1948, teniendo como principal actor a Dámaso Pérez Prado

Le dio un nuevo sentido, no para beneficio de un grupo social, que de alguna forma proveyó los elementos para su creación, sino para satisfacer al mercado de la música. El mambo en parte estaba dirigido al control social mediante el consumo, distinguiéndose por ser un estilo musical sin mayor carácter cualitativo. Desde un inicio fue concebido también a partir de un planteamiento empresarial, preparado para ser vendido, siendo parte de una estrategia ideológico-cultural. Era mínimo su valor en cuanto a originalidad y aporte, pues sus raíces provenían de la

²¹⁷ R. Hernández Romero. “El jazz en México a mediados del siglo XX.” *Revista musical chilena*, vol. 74, no. 233, 2020, p. 34-35

²¹⁸ N. García Canclini, “El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica”, en *El consumo cultural en México*, México, Conaculta, 1993, p. 24

música afroantillana que ya se practicaba en el país hacía décadas. Además, promovió una música y un baile que incomodó a las elites conservadoras por su carácter supuestamente “morboso”.²¹⁹

Los elementos diferenciadores entre el mambo y el jazz son el carácter cualitativo, el planteamiento empresarial, el valor en cuanto originalidad y aporte, junto con el carácter morbosos. En otras palabras, el jazz representa una imagen musical caracterizada por la originalidad y el aporte musical, un producto cultural no apto para las masas y un representante moral de las élites. No es casualidad que

la mayoría de los bares de jazz eran frecuentados por estudiantes universitarios, la élite intelectual y burócratas. Insistamos que, en este período, la pequeña burguesía era la que se sentía atraída por los bares, así como de la música de jazz. El jazz que se producía o reproducía a mediados de siglo, mostraba afinidad con la visión política, social y cultural de esta élite, reflejando la fractura cultural de la sociedad mexicana, es decir, la desigualdad entre privilegiados y excluidos, pero sobre todo como un producto destinado a privilegiados.²²⁰

Los canales de distribución que se gestan desde la Ciudad de México obedecerán la misma lógica. Un caso que se puede citar es el de Oaxaca. “No había una cultura del jazz, Oaxaca llegó muy tarde a este tema. Es interesante que el primer grupo de jazz en este estado naciera por una iniciativa institucional y no por una inquietud artística de sus músicos”.²²¹ En los años 60 llega un jazz ya institucionalizado, es decir, ya fetichizado y estructurado de una manera específica. Los músicos y los escuchas se van a relacionar con el género desde esta organización. Los afectos e identidades sociales que se constituyen en torno a esta música serán mediadas por esta institucionalización, sus canales de comunicación y su forma de comunicar. Interceptados por la constitución de un dispositivo jazzístico.

²¹⁹ R. Hernández Romero. “El jazz en México a mediados del siglo XX.” *Revista musical chilena*, vol. 74, no. 233, 2020, p. 34

²²⁰ *Ibid.*, 35

²²¹ O. X. Martínez Oxama, en A. Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México*, Taller de creación literaria en el borde, 2016, p. 17

Que el periodo entre 1950 y 1960 se denomine la *época de oro del jazz* no quiere decir, sin embargo, que haya transcurrido de manera pacífica. Además de los conflictos y transformaciones políticas y culturales, en estas épocas el rocanrol hizo su aparición en México. Su influencia afectó la continuidad del jazz.

Entre 1957 y 1958 surgieron los primeros grupos juveniles de rock and roll. Su advenimiento afectó directamente la labor de las orquestas y a los músicos de jazz, pues los empresarios del comercio mediático comenzaron a contratar con mayor regularidad a los exponentes del rock and roll.²²²

El nuevo contexto no aseguraba la expansión del jazz, sin embargo, este fenómeno de desplazamiento en el consumo cotidiano no desembocó en una desaparición del género, sino todo lo contrario: a mi parecer, fue justo esta situación la que terminó por fijar al jazz que se tocaba y escuchaba en el territorio mexicano bajo una figura clasista. Al diferenciarse de una moda o música de masas desde las determinantes del estudio, el buen gusto y la sofisticación, el jazz en México logró cristalizar el significante que necesitaba para desarrollar una identidad acorde con las élites culturales. Contratar una orquesta era, sin duda, más caro que contratar un grupo de rocanrol. Los bares y lugares de concierto vieron mucho más rentable el género emergente debido a su popularidad y bajo nivel de inversión.

Hasta aquí la filtración y circulación del jazz en México se puede englobar bajo dos vertientes. La primera caracterizada por un tránsito de apariencia mucho más natural dentro de ciudades localizadas en la frontera norte. La segunda, desde una visión económico-política que se introduce en la cultura a partir de un proyecto de modernidad y progreso focalizado en el centro del país. Así, el consumo que en un primer momento se puede denominar como un “lugar donde las clases y los grupos compiten por la apropiación del producto social”, pasa a ser un “consumo

²²² R. Hernández Romero. “El jazz en México a mediados del siglo XX.” *Revista musical chilena*, vol. 74, no. 233, 2020, p. 37

como lugar de diferenciación social y distinción simbólica entre los grupos”.²²³ Se puede notar que el jaque ocasionado a la distribución, difusión y consumo del jazz realmente revela la fijación de categorías que concentrarán una identidad en torno a ellas. Una distinción social que separa a unos grupos de otros mediante los gustos y capitales culturales.

3.3. La estandarización como propuesta: ¿el consumo de lo inamovible?

Antes de desarrollar las particularidades del jazz en Cuernavaca, propongo tener otro acercamiento que aporte a los procesos descritos hasta ahora: una aproximación más detallada a los dispositivos. Bajo el entendido de que la tarea de los dispositivos es subjetivar, el sujeto será el resultado de la interacción de alguna persona con éstos. En este sentido, el dispositivo puede ser “literalmente cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”.²²⁴ Desde la definición anterior, resulta imposible imaginarse algo de la vida humana que esté fuera de los dispositivos.²²⁵ A lo largo del texto he ido describiendo cómo el jazz viene construyéndose mediante una serie de dispositivos que, además de interactuar con las personas, se relacionan y conviven entre sí. En el capítulo uno se habló de lo popular, lo culto, el *folklore*, el nacionalismo, el pueblo, la clase y la industria que constituyen una especie de dimensión abstracta de los dispositivos ya que no constituyen elementos materiales. Por otro lado, dentro de una dimensión práctica, en el capítulo dos se analizaron elementos materiales que cumplen la función de dispositivos: el fonógrafo junto con sus variantes

²²³ N. García Canclini, “El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica”, en *El consumo cultural en México*, México, Conaculta, 1993, pp. 26 y 27

²²⁴ *Ibid.*, p. 18

²²⁵ No se pretende afirmar que los dispositivos antecedan y todo esté dentro de ellos; sino más bien se utilizará como teoría explicativa.

tecnológicas, los soportes musicales y la partitura.

Si bien se separaron para su análisis individual, se debe entender que en la realidad funcionan como una red dinámica llena de interconexiones.

Una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas, cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan más a otras como se alejan unas de otras. Cada línea está quebrada y sometida a variaciones de dirección (bifurcada, ahorquillada) y sometida a derivaciones.²²⁶

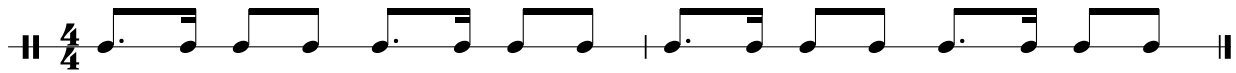
Dichas líneas en constante movimiento y tensión forman momentos o lugares de sedimentación y fractura. Los primeros, buscarán constituir un sujeto con gustos y prácticas definidas y delimitadas. El jazzista y su audiencia descritos a partir de las prácticas y características que los insertan en ese campo específico es un ejemplo de esto. Por otro lado, los momentos o lugares de fractura se generan a partir de la convivencia de un dispositivo con otro. A partir de los procesos de tensión y resolución que se gestan en esta convivencia, el individuo podrá o no identificarse y pasar de un dispositivo a otro o interiorizarlos y combinarlos.

Si se toma en cuenta que el dispositivo jazzista pretende colocar al músico dentro de un campo específico de alta cultura, a primera vista se puede pensar que el sujeto resultante estará en clara oposición a otros dispositivos como el del reguetonero. Prácticas como el baile y la fiesta, en unión con la simplicidad teórica de su música, entran directamente en conflicto con la característica compleja y contemplativa del dispositivo jazz. Sin embargo, en la actualidad, esta oposición ha quedado un tanto disuelta. Un claro ejemplo es el sencillo lanzado el 29 de mayo del 2020 llamado “jazztón”,²²⁷ de los artistas cubanos Randy Malcolm y Harold López-Nussa. A

²²⁶ G. Deleuze, “¿Qué es un dispositivo?”, en *Michel Foucault filósofo*, España, Gedisa, 1999, p. 155.

²²⁷ https://www.youtube.com/watch?v=9Wi_khLhqfc

partir del segundo 14 se puede escuchar claramente el ritmo del *reggaetón*:²²⁸



En ese mismo tiempo, se muestra la partitura de piano donde se puede notar la composición armónica de la canción. Se muestran el uso de extensiones (Bbm11), los pasos cromáticos²²⁹ (Ab-A7-Bb7) y el uso de los quintos grados²³⁰ (A7-Bb7) en la armonía que son característicos del jazz. Algo que era impensable hace diez o quince años, se vuelve posible gracias a momentos de fractura que abren una especie de umbral para el paso de los sujetos y la constitución de nuevos dispositivos.

En este mismo ejemplo, alguna persona podrá reclamar que el jazz se está contaminando o el *reggaetón* intenta hacerse culto; sin embargo, lo que no se puede objetar, es que se abre una nueva dimensión donde el jazzista y su audiencia, autonombradas cultas, podrán justificar un nuevo consumo y adquisición de capital cultural. En mi opinión, jazztón evidencia el terreno de fuerzas en los dispositivos, que al relacionarse uno con otro, suscita un juego de tensiones y distensiones que agrietan un campo y permiten al jazzista y su audiencia, perrear. Concede una especie de convivencia entre algo que antes parecía irreconciliable. “Producciones de subjetividad se escapan de los poderes y de los saberes de un dispositivo para colocarse en los poderes y saberes de otro, en otras formas por nacer”.²³¹ Surgen nuevas particularidades internas y nuevas maneras de relacionarse con otros dispositivos y sujetos que habrá que ir descubriendo.

²²⁸ Hay que tomar en cuenta que lo que denomino como ritmo *reggaetón* proviene de una clave de origen africano que ha pasado por numerosas transformaciones y diversificaciones en todos los territorios donde ha habido diáspora africana.

²²⁹ Pasar de un acorde a otro de acuerdo con el orden de la escala cromática. Por ejemplo, C-C#-D-D# etc.

²³⁰ Dentro de una escala, la nota que ocupa el quinto lugar.

²³¹ G. Deleuze, “¿Qué es un dispositivo?”, en *Michel Foucault filósofo*, España, Gedisa, 1999, p. 157.

El dinamismo de los dispositivos no sólo reside en su red interna, sino en el tejido que establece con otros y los momentos de sedimentación o fractura que permiten (o no) el paso de los sujetos de un dispositivo a otro, su encapsulamiento en un dispositivo determinado y el surgimiento de nuevos dispositivos. Bajo este entendido, se debe tener en cuenta que “lo nuevo no designa la supuesta moda, sino por el contrario se refiere a la creatividad variable según los dispositivos”.²³²

En este sentido, la capacidad que tiene un dispositivo de transformarse y de fisurarse con base en la novedad y la creatividad, parece anunciar una especie de salida o escape de las dimensiones del saber y del poder encarnadas al interior de cada dispositivo. En el ejemplo de jazztón, considero que su tarea productora de sujetos y subjetividades claras y definidas se vuelca sobre sí misma, reestructurando las prácticas, las miradas, las relaciones, pero sobre todo las identidades en una suerte de liquidez que determina sujetos más difíciles de diferenciar. El jazzista de los primeros años del siglo XX podía distinguirse claramente por su color de piel y su estatus socioeconómico, sin embargo, para la década de 1910 esa diferenciación se diluyó bastante, sobre todo con la aparición del primer disco de jazz. En la actualidad aparece jazztón como producto de estas fisuras.

Lo anterior no quiere decir que el dispositivo haya perdido del todo su capacidad de generar sujetos definidos, o en este caso, jazzistas que continúan tocando de manera tradicional junto con audiencias que siguen teniendo comportamientos adecuados dentro de la sala de concierto y saben apreciar de “manera correcta” el jazz. Al final del día “pertenece a ciertos dispositivos y obramos en ellos. La novedad de unos dispositivos respecto de los anteriores es lo que llamamos su actualidad, nuestra actualidad”,²³³ pero esta actualidad tiene una gran peculiaridad: la abundancia de dispositivos. La fractura de un dispositivo no necesariamente

²³² *Ibid.*, p. 159

²³³ *Idem.*

implica su desaparición, sino que también se transforma, se complejiza y aparecen otros nuevos. “No sería errado definir la fase extrema del desarrollo capitalista que estamos viviendo como una gigantesca acumulación y proliferación de dispositivos”.²³⁴

Hasta aquí plantear una salida a los dispositivos sería errado, “no son un accidente en el que los hombres cayeron por casualidad, sino que tienen su raíz en el mismo proceso de ‘hominización’ que volvió ‘humanos’ a los animales que clasificamos bajo el nombre *homo sapiens*”.²³⁵ Sin embargo, al definir las identidades dirigen las acciones y las relaciones que se establecen entre los sujetos y las cosas, o en este caso, con los bienes culturales y sus usos: no es una relación y uso libre que pudiera desembocar en una variedad de prácticas a partir de algo abierto, sino que se constriñe y direcciona. Se les da un uso específico a las cosas. Determinan un “usar bien”.

En este punto es necesario recordar aquello que delimité como la dimensión práctica de los dispositivos: los soportes físicos, la partitura, el fonógrafo junto con sus variantes tecnológicas, el escenario y la sala de concierto. Su función como dispositivos es justo dirigir su manejo y determinar su uso correcto. Los primeros estandarizan la forma de tocar e improvisar y estructuran las partes que componen una pieza, la partitura dicta una forma correcta y hasta cierto punto específica de tocar alguna pieza, el fonógrafo una forma de escuchar, el escenario un encuadre y diferenciación entre músico y audiencia y, la sala de concierto, una manera de comportarse. De tal modo que no se trata de buscar su destrucción, ni de usarlos de un modo más justo o correcto, la propuesta es profanarlos, “liberar lo que ha sido capturado y deparado a través de los dispositivos para restituirlo a un posible uso común”.²³⁶ Un uso común que pueda

²³⁴ G. Agamben, *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*, Argentina, Adriana Hidalgo, 2014, p. 19

²³⁵ *Ibid.*, p. 20

²³⁶ *Ibid.*, p. 21

contrarrestar la imposición de la lógica de la mercancía y la fetichización. Mitigar la espectacularización de la vida.

Como comenté en el primer capítulo, en el mundo existe una separación esencial en aquello que compone la sociedad del espectáculo, aquel mundo que encarna en cada una de sus manifestaciones, la lógica y el fetichismo de la mercancía teniendo como efecto principal volver abstracta la realidad de la vida cotidiana. Las personas se encuentran aisladas en la contemplación, al mismo tiempo que las mismas mercancías y soportes culturales producen aislamiento. Una vida social que pasa del tener al parecer (uso dirigido).

Agamben rastrea esta separación de los usos (que culmina en la relación de los sujetos con las mercancías) desde el terreno de la religión.

Sagradas o religiosas eran las cosas que pertenecían de algún modo a los dioses. Como tales, ellas eran sustraídas al libre uso y al comercio de los hombres. [...] Y si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituir las al libre uso de los hombres²³⁷

Lo que busca la profanación es precisamente descartar la separación que contiene nuestra vida actual con las cosas, que la relación que tenemos con las mercancías no esté determinada por su fetichización. Profanar implica irrespetar el “para qué” de su creación, abrir el uso, y desde mi perspectiva, la generación de situaciones que puedan descartar la espectacularidad de la vida. “Profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, [...una actitud libre y distraída] que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular”.²³⁸ Un uso que viene de la creatividad libre de los individuos o, un reuso intransigente con lo sagrado. Esta profanación es lo que puede convertir los dispositivos en contra-dispositivos; por lo tanto, “la profanación es el contra-dispositivo que restituye al uso común lo que el sacrificio había separado

²³⁷ G. Agamben, *Profanaciones*, Argentina, Adriana Hidalgo, 2017, p. 97

²³⁸ *Ibid.*, p. 99

y dividido”.²³⁹ No es casualidad que los situacionistas pusieran especial atención en el *détournement*, que “devuelve a la subversión las conclusiones críticas pasadas que han sido fijadas en verdades respetables, es decir transformadas en mentiras. [...] El *détournement* es el lenguaje fluido de la anti-ideología”.²⁴⁰ Se vuelve lo opuesto a una actividad dependiente y estructurada, no libre: una actividad profanadora. En el presente, un ejemplo de esto puede ser el mashup, tergiversa el sentido de obras musicales establecidas para darles un nuevo sentido y contexto. Distorsiona su significado y uso original.²⁴¹

Se busca el juego con las cosas. Al establecer una relación lúdica, el aura sagrada de las cosas o las mercancías se resquebraja, por ejemplo: el niño que juega con un billete transforma aquel objeto serio que pertenece a la esfera de la economía en un avión, una alfombra mágica, un pedazo de pizza, cualquier cosa que le venga en gana. En este sentido, el hacer jazz conserva el aura sagrada que se ha formado con su transformación histórica; por otro lado jugar a hacer jazz puede desarticularla. Cuando dos niños juegan, las reglas no son permanentes, sino que se van generando y modificando con el desarrollo del juego. Desde esta perspectiva lúdica, los dispositivos que enmarcan las reglas del jazz se niegan a través del juego, se convierten en objetos del juego, de variaciones de reglas, se restituye su uso común. “La negación real de la cultura es lo único que conserva de ésta el sentido. La negación no puede más ser cultural. Así ella es lo único que queda, de alguna manera, al nivel de la cultura, aunque en una acepción enteramente diferente”.²⁴²

Con el juego, lo que se niega en el jazz es lo que produce su separación y contemplación.

²³⁹ G. Agamben, *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*, Argentina, Adriana Hidalgo, 2014, p. 22

²⁴⁰ G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Naufragio, 1995, p. 124

²⁴¹ Al respecto se puede consultar el documental *Rip: A Remix Manifesto*, https://www.youtube.com/watch?v=quO_Dzm4rnk

²⁴² G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Naufragio, 1995, p. 125

Se niega la posición de músico y audiencia, su escucha contemplativa, el espacio específico del concierto, su estandarización e improvisación delimitada, su estructura.

Al respecto, quiero resaltar un dispositivo del jazz que contiene una especie de ambigüedad, comprende un uso bidireccional. Por un lado, está el uso dirigido y por el otro una posibilidad de su profanación. Dicho dispositivo es la partitura de jazz, o bajo su nombre propio, el estándar de jazz. Pondré como ejemplo el siguiente:

BALLAD

IN A SENTIMENTAL MOOD

- DUKE

D- D-(maj7) D-7 D-6

DUKE ELLINGTON - "PIANO REFLECTIONS"

Cómo mencioné en el capítulo dos, la partitura moldea la forma de componer y tocar jazz. Delimitan una estructura y estandariza, homogeneizando la práctica musical. La evidencia de esto está marcado en recuadros de diferentes colores en el estándar, son componentes que nos dictan

cómo se debe tocar y qué se debe tocar. El primero de ellos es el que está enmarcado en el recuadro verde: indica que la pieza es una balada y, por lo tanto, define el estilo y en consecuencia, el ritmo y carácter de lo que va a tocarse. En segundo lugar, están los acordes de la pieza enmarcados en rojo (colocados sobre el pentagrama a lo largo de toda la partitura), indican el conjunto de notas que deben tocarse para generar un acompañamiento. En tercer lugar, el bloque rosa contiene dos símbolos: una especie de “b” que representa la armadura²⁴³ de la canción, y un “4/4” que delimita la cuenta interna que hay que seguir para poder tocar de manera uniforme entre todos los instrumentos. Por último, el recuadro azul indica las notas que se deben tocar junto con su duración y ritmo específico.

Si bien es cierto que sin estos elementos básicos una pieza musical no tendría sentido o coherencia, también es cierto que limitan cualquier posibilidad de modificación a la hora de ejecutarla. El estándar funciona como dispositivo dirigiendo la forma en la que se interpreta la pieza; pero al mismo tiempo y en el mismo soporte, existen otras características que no se determinan y se dejan a la libre decisión del intérprete o músico. El estándar señala que debe tocarse como balada, pero no establece que tipo de balada, puede ser una balada de rock, de música banda, de jazz, etcétera. Otro factor es que no especifica con qué instrumentos se va a ejecutar. Por último, solo nos ofrece la estructura del tema, pero no la estructura de la pieza completa. Si se toma en cuenta que (tomando el pop como ejemplo) una canción ronda los tres minutos con treinta segundos, esa hoja no basta para poder completar ese tiempo; razón por la cual la duración de una pieza de jazz varía bastante. Es decisión de las personas que van a tocar si repiten esa estructura completa, si toman secciones y las van combinando o si estructuran otra sección completa.

²⁴³ Indicación que permite delimitar a simple vista la escala que se usó para construir una pieza musical.

La situación es completamente diferente en otro tipo de partituras, como puede ser un score²⁴⁴ de música clásica. Si bien las distintas épocas musicales varían en los grados de prescripción que puede tener una partitura, en el periodo clásico (1750-1800), la partitura va ganando un carácter más cerrado. Ahí se pone nota por nota qué es lo que debe tocar cada instrumento de la pieza y los instrumentos que deben tocarla. No hay posibilidad de variación, por ejemplo la sinfonía No. 46 de Mozart:

Symphony in C Major
K96 (K111b) Wolfgang Amadeus Mozart

Allegro

The image displays a page of a musical score for Wolfgang Amadeus Mozart's Symphony in C Major, K96 (K111b). The score is in C major, 4/4 time, and marked Allegro. It shows the first system (measures 1-5) and the second system (measures 6-10). The instruments included are Oboe, Corni in C, Trombe in C, Timpani in C, G, Violino 1 and 2, Viola, and Basso. Dynamics such as forte (f), piano (p), and fortissimo (ff) are indicated throughout the score. The first system shows the Oboe, Corni, and Trombe parts with dynamic markings of f and p. The second system shows the Oboe, Corni, Trombe, Timpani, Violino, Viola, and Basso parts with various dynamic markings including p, f, and ff.

²⁴⁴ Nombre por el cual se le conoce a una partitura que contiene todos los instrumentos necesarios para tocarla.

Aquí desaparecen las indicaciones de acordes y balada que estaban en el estándar. Lo que se nos presenta es específicamente nota por nota, tiempo por tiempo, ritmo por ritmo qué es lo que se debe tocar. Además, se introducen otro tipo de indicaciones llamadas dinámicas (recuadros naranjas), indicando la intensidad con la que se debe tocar.²⁴⁵

La falta de información posibilita otro tipo de interpretación de la pieza musical e incluso alienta su apropiación, entendida ésta como la facultad para interpretar la pieza como suya y hacer las modificaciones y variaciones a gusto, posibilitando su profanación. El estándar se encuentra en una especie de umbral que por un lado dirige el uso, mientras por el otro conserva una cierta apertura que le permite al músico decidir de manera activa la estructura general de la pieza, su acompañamiento y los instrumentos que va a utilizar.

Esto no quiere decir que la doble acción descrita contenga una opción que pueda liberar al jazz de los dispositivos. Como describí anteriormente, éstos funcionan como una red; por lo tanto, la apertura de la que estoy hablando estará en relación e interconectada de manera activa con los demás dispositivos contenidos en el campo jazzístico. Un ejemplo es el nombramiento del estándar como estándar de jazz. Al describirlo de esta manera se introduce dentro de este campo jazzístico y la mente lo categoriza como tal. Genera una interpretación de acuerdo con las reglas del jazz y una forma específica de apreciación. Independientemente de sus variaciones, la pieza musical resultante de la ejecución del estándar va a expresar las leyes de los dispositivos del jazz, culminando en sujetos con prácticas delimitadas en torno al uso, interpretación y

²⁴⁵ En el barroco la partitura tenía una función similar a la del estándar de jazz, donde había un gran espacio para la improvisación en términos melódicos, armónicos, de tempo e incluso instrumentación. En el periodo clásico al que pertenece esta sinfonía de Mozart, la partitura va ganando un carácter más cerrado en términos de intensidad, tempo, la estructura melódica, armónica y respecto al ensamble que debe tocarla, sin embargo, aún tenía posibilidad de improvisación en las secciones de las cadencias. Finalmente, una partitura mucho más restrictiva comienza a perfilarse en el periodo romántico, donde el compositor deja cada vez menos espacio al intérprete para tomar decisiones y señala incluso la velocidad que debe llevar el metrónomo, el tipo de articulaciones, fraseo e incluso la calidad del sonido.

apreciación dirigida del jazz. En otras palabras, tanto los músicos como las audiencias siguen circulando dentro de las líneas de la red de dispositivos contenidos en el campo jazzístico.

La aproximación hacia la posibilidad de profanar el jazz contenida en el estándar debe de ser a partir de una mirada y una práctica que desarticulen el aura de la pieza musical, algo que hasta cierto punto desafíe las normas que permiten categorizar una obra como jazz. Hacer un uso del estándar que abrace su apertura. Un uso que no coincide con el consumo utilitario.

Esta práctica, en el terreno de la cultura, se convierte en una tarea política. Una actividad que podría desarticular, hasta cierto punto, las fuerzas del dispositivo. Pero ¿cómo nombrar las nuevas manifestaciones musicales producto del uso abierto de estándar? Definitivamente no, jazz. Como ya describí, este nombramiento vuelve a jalar la correa de algo que busca liberarse. Irónicamente, la única manera de seguir haciendo jazz es dejando de hacer jazz.

3.4. El jazz en Cuernavaca: dispositivo vs contra dispositivo

Una vez esclarecidas las particularidades del jazz y trazado su lugar de sujeción en el territorio mexicano, es tiempo de abordar qué es lo que pasa con el jazz en Cuernavaca. De acuerdo con un documento escrito por Juan González,²⁴⁶ productor y conductor de programa *Jazzimientos* de la radio de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), gran parte de lo que empezó a conformar la escena musical del jazz en Cuernavaca se debe a la cercanía con la CDMX; situación que dificulta establecer una identidad del jazz en Morelos. González afirma que “no existe una secuencia lineal de eventos bien demarcados que habrían dado nacimiento, en un lugar y momento específicos, al fenómeno del jazz en este estado de la República Mexicana. Decir lo

²⁴⁶ El documento fue escrito en colaboración con Juan Carlos Ariza, Cipriano Izquierdo, Marcos Límenes, Victoria Malo, Emilio Palacios y Jaime Zarzoza.

contrario sería avalar un mito”.²⁴⁷ Dicha cercanía posibilitó la visita de músicos como Dexter Gordon, Gerry Mulligan, Gil Evans y Charles Mingus, quienes participaron en conciertos durante las décadas de los años setenta y ochenta. Los dos últimos residieron y fallecieron en la ciudad de Cuernavaca, en 1979 y 1988 respectivamente.

De acuerdo con Juan González “la práctica y el cultivo del jazz en Morelos surge visiblemente en la segunda mitad del siglo XX y, más específicamente, en los comienzos de los años ochenta”.²⁴⁸ Los lugares que empezaron a alojar este género son El Casino de la Selva, La Casa Verde, la Ex-Hacienda de Cortés, el Rincón de Madero y el Bar Flamingo. Mientras el jazz canónico empezaba a instalarse en la ciudad gracias a estos lugares y la actividad impulsada por músicos que entraban y salían de Cuernavaca, existieron bandas como Mitote Jazz, Sociedad Acústica de Capital Variable y Banda Elástica liderados por Cipriano Izquierdo e Isabel Tercero, Marcos Miranda y Guillermo González respectivamente. Estas agrupaciones o parte de sus integrantes venían de la Ciudad de México, pero terminaron por instalarse en Cuernavaca, formando una historia jazzística dentro de la ciudad. Tal es el caso de Cipriano Izquierdo, que en la actualidad tiene una agrupación musical llamada *Som Bit*.

Las tres agrupaciones anteriores comenzaron a formar una especie de corriente que buscaba abordar el jazz de una manera diferente. Incorporaban elementos que no entraban en los géneros del jazz tradicional y sobre todo combinaban ritmos como puede ser el rock junto con funk y afrobeat. Al mismo tiempo, conservaron la característica improvisación y solos del jazz, además de hacer un regreso a la predominancia de la letra. Tal es el caso de la pieza musical “International Solidarity”²⁴⁹ de la Sociedad Acústica de Capital Variable.

²⁴⁷ J. González, en A. Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México*, Taller de creación literaria en el borde, 2016, p. 159

²⁴⁸ *Idem*.

²⁴⁹ https://www.youtube.com/watch?v=hryBqc_wYtc&list=UU3_sCK8UvfCYCi_PUOMoVqQ&index=24

La aparición de este tipo de música denota que mientras existía una predominancia por lo clásico en los diferentes lugares que comenzaron a alojar el jazz en Cuernavaca,

una corriente subterránea y alternativa de jazzistas cobraba paulatinamente forma y fuerza en Morelos. Estos músicos no sólo rechazaban tocar o identificar a *La chica de Ipanema*, *Bésame Mucho* o *Take Five* con el jazz –lo cual siempre desilusiona a los ‘jazzófilos’ de supermercado–, sino que se afanaban por tocar composiciones suyas y darle una identidad propia a su quehacer jazzero, aun so pena de ser marginados (como de hecho lo han sido) por los empresarios, las instituciones culturales (inclusive y sobre todo gubernamentales) y los medios de comunicación locales.²⁵⁰

Estas dos variantes del jazz que se van gestando en Cuernavaca de manera más o menos simultánea, parecen contener un dinamismo similar al que se analizó en el estándar descrito en el apartado pasado. Por un lado, el jazz sagrado que contiene sus reglas de culto y sus dioses; por otro lado, un jazz profano que, en palabras de Juan González, es rechazado por empresarios, instituciones culturales y medios de comunicación locales. Esta tendencia continuó y

a fines de los noventa y a principios de los 2000 surgió una nueva oleada de músicos morelenses que, sumando la herencia local mencionada al descontento con las formas estéticas disponibles en el espacio público tradicional, han propuesto diversas formas de hacer jazz, –algunas de ellas ciertamente cuestionables en cuanto a su clasificación dentro del jazz, pero que por lo menos alcanzan la poco gloriosa etiqueta de ‘fusión’.²⁵¹

Este surgimiento se combina con la aparición del Centro Morelense de las Artes (CEMA) fundado en 1997 y la Escuela de Música de la Universidad La Salle. Una de las bandas producto de este legado es *Fuxé*, que actualmente es una de las agrupaciones más representativas de Cuernavaca. Hasta aquí, se puede notar que en Cuernavaca empiezan a coexistir dos tipos de jazz, a partir de los cuales los diferentes músicos se van a nutrir.

No se puede negar que el jazz en Cuernavaca sigue formándose desde la escuela, los

²⁵⁰ J. González, en A. Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México*, Taller de creación literaria en el borde, 2016, p. 160

²⁵¹ *Ibid.*, p. 161

integrantes de las agrupaciones mencionadas hasta ahora son músicos bien estudiados. Además, su aparición como fenómeno musical de la ciudad se dio una vez que el jazz se había consolidado en la capital del país. A pesar de ello, considero que una inquietud por la experimentación con otros géneros y el gusto por la improvisación permite la aparición de una función doble dentro de lo que se puede denominar jazz en Cuernavaca. En un extremo se tiene la función del dispositivo que va a buscar encasillar el uso de la música y clasificar la figura del jazzista, pero en el otro extremo van a surgir momentos profanadores; situaciones que van a generar aperturas para el género y la manera de tocar.

Si se toma en cuenta que al principio el jazz de la capital morelense fue ignorado por las instituciones del dispositivo, se puede apelar a que la experimentación del jazz cedía a un uso más desligado del consumo utilitario. Tal vez una creación a manera de un juego que pudiera satisfacer el gusto de cada agrupación. Dicha perspectiva abre una condición de posibilidad que puede estar ligada a la profanación, es decir, a esa actividad distraída, no dirigida y negligente que crea no por la satisfacción del yo autor, sino por la satisfacción de la mera actividad; sin embargo, el músico ya está construido. Esta figura no puede estar alejada del sistema que lo obliga a vender su actividad creadora para sacar al mercado una mercancía-obra. Conviven en un solo cuerpo dos fuerzas antitéticas. Una que va de lo personal a lo impersonal en el juego de la combinación y la creación; otra que individualiza y subjetiva esa actividad impersonal, que aprehende lo impersonal y fuerza una evolución que resulta en una relación obra-autor donde la acción adquiere un objetivo que limita el movimiento y la apertura.

Existe una creencia latina que todo lo impersonal en nosotros es obra del dios *Genius*.

Desde esta idea,

comprender la concepción del hombre implícita en *Genius* significa entender que el hombre no es solamente Yo y conciencia individual, sino más bien que desde el nacimiento hasta la muerte convive con un elemento impersonal y preindividual.

El hombre es, por lo tanto, un ser único hecho de dos fases; un ser que resulta de la complicada dialéctica entre una parte no (todavía) individuada y vivida, y otra parte ya marcada por la suerte y por la experiencia individual.²⁵²

Considero que esta dialéctica está presente en algunas bandas de jazz de Cuernavaca, aquellas que de una u otra manera han tratado de complacer a su *Genius*, aferrándose a elementos como la experimentación o la improvisación. Un convivir entre la estructura y las fracturas o aperturas que pudiera generar nuestro Genius, nuestra parte no individuada e impersonal, nuestra acción profanadora. Para esclarecer un poco más este punto de vista, cito el siguiente ejemplo:

Supongamos que el Yo quiera escribir. Escribir, no esta o aquella obra, sólo escribir, nada más. Este deseo significa: Yo siento que en alguna parte Genius existe, que hay en mí una potencia impersonal que me impulsa a la escritura. Pero de la última cosa que Genius tiene necesidad es de una obra; él, que jamás ha tenido en sus manos una lapicera (y mucho menos una computadora). Se escribe para devenir impersonal, para devenir geniales, y sin embargo, escribiendo, nos individuamos como autores de ésta o aquella obra, nos alejamos de Genius, que no puede jamás asumir la forma de un Yo, y tanto menos de un autor.²⁵³

El músico de jazz cuernavaquense por una parte busca obedecer a su *Genius* y por la otra tiene la necesidad de subjetivarse a partir de dispositivos que le permitan vivir de su música.

Esta misma situación se repite en el presente. Por un lado tenemos bandas como *Gallo Lobo* y *Chronos Fuzz* que ya no se identifican con el género musical en cuestión pese a que han tenido que describirse como bandas de jazz fusión. Por el otro, bandas como *Las Galletas de Mr. Esqueleto* donde existe una predominancia clara del género canónico: gypsy jazz. Al respecto de las primeras dos bandas mencionadas, me parece que el guitarrista de *Gallo Lobo* –Paul Cabrera– expresa esta dualidad entre lo impersonal y lo individuado en una entrevista sobre su música y quehacer musical. Dice lo siguiente:

Yo no compongo realmente jazz, yo le llamo jazz fusión por esas cualidades que en *Gallo* están, como esa parte del juego entre lo que estamos tocando y las improvisaciones que predominan mucho, son propias del jazz, y por eso yo le digo

²⁵² G. Agamben, *Profanaciones*, Argentina, Adriana Hidalgo, 2017, p. 9-10.

²⁵³ *Ibid.*, p. 12

jazz fusión, pero realmente no creo que sea jazz. [...] Yo creo que lo que tocamos, *Gallo* o la música que hago, es como una mezcla entre... híjole, que será... rock, progresivo, jazz, no sé, me es difícil decirlo, pero jazz no.²⁵⁴

Aquí considero que se puede evidenciar esta dinámica entre lo impersonal y lo personal, entre este oscilar en medio de las fracturas de los dispositivos y terminar insertándose en otros dispositivos. Lo impersonal se encuentra en la incapacidad de nombrarlo, es este componer no pensando en una obra, sino componer por componer. Pero al mismo tiempo está la necesidad de bautizarlo, de volverlo una mercancía que puede ser categorizada e identificada; volverla obra. Algo que no se sabe qué es, se constituye en un nuevo dispositivo llamado jazz fusión, con sus categorías y estructuras, sus formas de apreciar y subjetivar, su fetichización y espectacularización. Paul continúa:

Me encanta el rock, pero el rock... siempre las rolas son tocarlas en vivo lo que está prácticamente fiel a lo que se grabó, a lo que está en el álbum grabado en estudio y eso si no me gusta. Sí, puede ser Radiohead y digo bueno... yo lo disfruto mucho, pero a la hora de tocarlo me moriría si toco todo así del principio al final lo mismo. O sea sí, son las estructuras que están definidas, armonías, melodías, cambios, todo lo que quieras, pero si no hay esa parte de libertad de decir a la goma todo y tocar... por ejemplo, cuando tocamos e improvisamos siempre es a señales, a guiños, decir vas o voy, o decir yo no quiero improvisar, no agarro el instrumento y el que sigue. Como que en el momento resolver las cosas es bien divertido [...] Encontré en el jazz esa energía creativa del momento y de que si puede funcionar qué chido, y si no, pues para la otra será y de que todos se ven y que todos se escuchan y de que si yo le trepo ustedes me acompañan y de que si yo le bajo los demás le bajan.²⁵⁵

La situación que describe el guitarrista de Gallo Lobo con relación a la improvisación abre otro campo a partir del cual se puede concluir que la presencia del Genius, la capacidad profanatoria en una actividad, obedece al presente, al acto en cuanto está siendo ejecutado. La libertad de elección en la improvisación sólo es posible mientras está sucediendo en vivo, no

²⁵⁴ Paul Cabrera entrevistado por Fernanda Gómez Pedroza en *El Fonógrafo*, episodio 9, Spotify, 2021, Web, marzo 2, 2021, 17:12 – 18:06: <https://open.spotify.com/episode/1BdFx9cu561GMSRwB8Y5eO?si=3c94a141d2e344b4>

²⁵⁵ *Ibid*, 19:50 – 21:15.

planeada. Es esa inmediatez lo que les permite a los músicos jugar.

Ahora, no estoy diciendo que siempre sea así, que toda improvisación en vivo sea profanación, evidentemente no. Existen muchos casos donde esta sección es planeada; sin embargo, sí considero que la improvisación en vivo abre una condición de posibilidad, para que pueda existir una profanación. La problemática que se revela es que, al parecer, la profanación es un asunto individual. Una elección de cada sujeto.

Otra situación similar se puede encontrar en la banda *Chronos Fuzz*. En el terreno personal se encuentran con la misma incapacidad de nombrar su música, mientras que al igual que *Gallo Lobo*, se encuentran en la necesidad de nombrarlo y anclarlo. Carlos Kemp, guitarrista de la banda dice lo siguiente respecto a la música que hacen: “Era algo que no sabíamos a la vez también como qué era, [...] también era como decir: oye bueno, pero pues... quiero ser parte de una escena diferente, una escena distinta, pero tampoco me quiero catalogar tan jazzero, a la vez porque la propuesta era un poquito surtida”.²⁵⁶ Aquí la escena será el dispositivo que subjetiva y dirige el accionar de la música de *Chronos*, al mismo tiempo que se busca una experimentación impersonal.

A partir de estas perspectivas, planteo la posibilidad de que, en algunas bandas de Cuernavaca, la identidad que se estructura dentro del campo jazzístico vacila y pierde consistencia. Esto no quiere decir que se haya superado el dispositivo jazz, sino que en un momento se encuentra líquido o diseminado en una red de múltiples dispositivos por los cuales los sujetos oscilan. Existen bandas o músicos que se entregan a esta liquidez y tratan, hasta cierto punto, de desligarse y buscar una posibilidad de profanación a través de las posibilidades que puede ofrecer la integración de diferentes géneros o la improvisación en vivo. Una práctica que

²⁵⁶ C. Kemp, en *Perro de barranca*, Instagram, 2021, Web, 3 marzo 2021

hasta cierto punto les permite jugar dentro de los dispositivos y generar momentos profanatorios; sin embargo, en la misma medida existen discursos que buscan condicionar este juego, encasillándolo y forzándolo a entrar en la categoría jazz como en el caso de *Gallo Lobo* y *Chronos Fuzz*.

El jazz en Cuernavaca parece contener una paradoja: por un lado parece distanciarse lo suficiente como para dejar de catalogarlo como jazz, pero por el otro existen resistencias tanto personales como ajenas que lo obligan a seguir formando parte del campo jazzístico con toda la carga ideológica, formas de comportarse y de hacer música que esto implica. Una subjetivación que parece imponerse desde múltiples frentes. Donde al final

todo intento del Yo –del elemento personal– de aproximarse a Genius, de constreñirlo a firmar en su nombre, está necesariamente destinado a fallar. De aquí la pertinencia y el éxito de operaciones irónicas como las de las vanguardias, en las cuales la presencia de Genius era atestiguada mediante la decreación, la destrucción de la obra.²⁵⁷

Cuernavaca parece resistirse a esta desintegración del jazz que puede posibilitar un uso más abierto de sus características. Entre la tensión que se genera durante la convivencia de un acto profanatorio inconsciente y una red de dispositivos que obligan al músico a terminar insertando su lenguaje y actividad en las visiones y delimitaciones del jazz, se limita la profanación a un acto presente e individual donde el Genius puede brotar por periodos (producto de esta misma inconsciencia), pero que al final parece sucumbir al parecer de la sociedad del espectáculo. Parece que hacemos jazz, parece que tocamos de manera libre, parece que combinamos abiertamente, pero se termina siendo autor de una obra determinada que debe ser respetada. Mi intención no es desvalorizar la apertura y cierta libertad de la que hablan músicos como Paul Cabrera o Carlos Kemp. Sin duda creo que el jazz que se toca y hace en Cuernavaca

²⁵⁷ G. Agamben, *Profanaciones*, Argentina, Adriana Hidalgo, 2017, p. 12

en la actualidad se inserta dentro de la paradoja descrita. Evidencia que existen momentos o actitudes con un potencial profanador y parece que la balanza se inclina a favor de los dispositivos.

Conclusiones

La cultura como proceso comunicativo entre los individuos y grupos es un campo de constante choque de fuerzas: cada solución descansa momentáneamente en la consolidación de un bloque hegemónico, y pensar que la posición de poder resultante es siempre vertical y perpetua resulta un error. Se generan nuevos caminos de relación en donde los individuos vuelven a colisionar o pactar treguas. Se relacionan con la realidad de manera diferente y establecen prácticas que van a favor o en contra de la hegemonía del momento. Es justo en estas prácticas donde hay que poner especial atención, sobre todo en una realidad que busca dirigir las conductas y los usos sacralizando los objetos a través del valor. Es importante porque con el uso, los elementos de lo real pueden ser reutilizados para crear órdenes nuevos. No obstante, parece que cada vez es más difícil plantear la posibilidad de un uso diferente.

El sistema capitalista ha invadido todos los terrenos de la vida humana fomentando una sociedad espectacularizada, fetichizada y sin relación directa con el valor de uso de las cosas. En la alta cultura, los valores de la burguesía se configuran como una estética, una sensibilidad particular que contiene una serie de códigos específicos, traducéndose en formas de percibirnos y proyectarnos en el mundo. En este terreno se constituye una subjetividad mediante dispositivos que condicionan saberes y prácticas, que, a su vez, delimitan una línea divisoria entre lo culto y lo inculto, aquello que vale la pena conservar y aquello que no, lo que tiene valor y lo que no.

Dentro de este campo dinámico, estudiar la música adquiere importancia en tanto que es un espacio donde se manifiesta lo social. El músico y el escucha se convierten en agentes que producen, reproducen y consumen este bien cultural convertido en mercancía gracias a soportes tecnológicos mediados por la industria. La organización del sonido y el silencio impacta lo social como un lazo de unión entre sujetos y grupos mediado por relaciones de poder.

En este caso, el jazz se sirve de dispositivos como lo culto, la clase, los soportes

musicales, la industria, la partitura, la educación y logra insertarse en el terreno de la alta cultura, pero mantiene en su seno una situación paradójica: por un lado, se convierte en una música que se separa de la vida cotidiana mediante sus reglas de apreciación, mientras que, por el otro, conserva elementos que pueden crear situaciones de posible profanación. El estándar de jazz (como partitura y como pieza musical) y la improvisación en vivo son representaciones de esta bivalencia.

Tal situación ha ido transformándose con el paso del tiempo. Los músicos blancos tratan de imitar la manera de tocar de los negros pese a que su música es considerada inculta, los músicos negros complejizan el jazz para impedir su secuestro continuado constriñendo su entendimiento, el énfasis en la improvisación busca eliminar la estandarización de la música por parte de los soportes musicales canonizando los temas. Parece que la balanza siempre se inclina en favor del arte burgués: pese a que la tecnología y la técnica lograron expandir la posibilidad de profanar el jazz, se sigue manteniendo en una posición sacralizada.

Tanto el músico como el escucha se ven imposibilitados a renunciar a la valorización y el estatus que se adquiere al tocar o escuchar jazz. Dicho género musical ha logrado constituirse como una especie de religión que tiene sus templos, sus dioses, sus cánones y sus santos, sacralizando la música y negando su uso libre a las personas. La profanación ha sido relegada a un momento individual y particular que no trasciende lo suficiente como para emancipar al jazz de la estética burguesa. Al respecto se podría optar por intercambiar los papeles del músico y la audiencia ¿Qué pasaría si alguna persona del público pasa a tocar con la banda algún estándar de jazz o a improvisar? Considero que esto puede ser un momento profanatorio que desarticule los dispositivos del músico y el escucha. Independientemente de que la banda pueda planear esto como parte del espectáculo, la persona que pasa a tocar participa de manera inconsciente en un momento profanatorio que no se queda solo en el instrumentista, se convierte en algo

bidireccional y colectivo. Introduce un cambio de perspectiva en los involucrados.

Tal situación no se considera en Cuernavaca. Aquí, las nuevas bandas de jazz ya no consideran su música como parte de los estilos del jazz; sin embargo, se ven en la necesidad de nombrarla como tal. La red de dispositivos que se entretajan alrededor de su música cumple con la función de mantener un cierto orden: el de la espectacularidad del jazz.

Los momentos profanatorios que se encuentran en la improvisación no llegan más allá del ejecutante, no dismantelan el muro que se creó entre músico y audiencia. El escape que encuentra el guitarrista de *Gallo Lobo* a través del juego en la improvisación en vivo no va más allá de ese momento individual, no conecta fuera del músico. Desde mi parecer, tal situación presenta una problemática: la espectacularidad del jazz se mantiene. ¿Por qué no invitar al escucha a improvisar? ¿por qué no bailar con la audiencia? ¿por qué no eliminar el escenario o la sala de concierto y tocar en la calle? La convivencia lúdica sólo se presenta sobre el escenario y deja que este dispositivo siga cumpliendo su papel separador. A éste se le suma el nombre, al describir la mezcla de géneros como jazz fusión mantiene a la audiencia a raya, le comunica que lo que va a escuchar ya contiene una serie de códigos de comportamiento: se debe escuchar atentamente, se debe apreciar la destreza de los músicos, se debe contemplar.

Entonces, ¿existe alguna posibilidad de que el jazz deje de ser uno de los profetas de la estética burguesa que espectaculariza la vida? No lo creo. Si bien existen condiciones de posibilidad para una profanación del jazz, el hecho de que estén relegadas a la individualidad, el momento y las decisiones personales dificulta una ruptura más contundente del dispositivo jazz. Sin embargo, en esta misma individualidad sí se pueden aprovechar las condiciones de posibilidad para profanar y tergiversar el sentido, pero habría que apostar por un sentido que no regrese a manera de bucle, sino aquel que logre trazar una línea con una dirección diferente. No se debe confundir aquí lo diferente con lo contrario, muchas veces lo contrario delimita los

saberes y las acciones en función de aquello que quiere erradicar. Desde lo que propongo, lo diferente no tiene una dirección definida, no es un objetivo ni un fin, sino una apertura a través del uso y apropiación de diferentes recursos. Dejar la creación en manos del juego. Abordar la posibilidad individual que ofrece lo no dicho en el estándar de jazz para ya no regresar a él.

En este sentido jazztón ofrece una oportunidad. Al convivir con el *reggaetón* (género que es degradado desde la postura elitista del jazz) coloca a los involucrados en una especie de umbral donde todavía no se define cómo convivir con esta música. ¿Se debe escuchar atentamente para notar los matices musicales? ¿Se debe bailar y perrear? Su novedad propicia estas preguntas que rasgan las normas sociales internas de los géneros combinados. Abre un nuevo terreno en donde –a pesar de las estéticas sugeridas en su video musical– no existe una subjetividad aún determinada. Hasta aquí, jazztón cumple con la función de un contradispositivo que permite un acercamiento aún no dirigido. Descubre un espacio que puede ignorar la separación y fetichización jazzística, sin embargo, ¿jazztón sigue siendo jazz? probablemente hay que esperar a ver de qué lado se acomodan las piezas en juego. Por lo pronto llama la atención que no esté considerado como jazz fusión. Este encasillamiento del género musical, aquella correa que constriñe la salida de los dispositivos, por el momento no se encuentra.

A los jazzistas de Cuernavaca les falta esa particularidad que por el momento ofrece jazztón, una situación que permita a las personas decidir de que manera se acercan a la pieza musical intentando resquebrajar su aura sagrada. Algo que niegue la posición del músico y la audiencia, su escucha contemplativa, el espacio específico del concierto, su estandarización e improvisación delimitada, su estructura. Pero sobre todo, una situación que no se quede solo del lado del músico.

Por lo tanto, una actitud que logre convertir el dispositivo jazz en un contra dispositivo que desarticule la idea del genio, la escucha contemplativa, la experiencia estética individual, la

separación entre músicos y espectadores y su comercialización en espacios específicos ligados a la alta cultura. En este sentido, el ataque no es hacia la música, esta organización particular de sonidos y silencios, sino contra los dispositivos que permiten construir una subjetividad a partir del género musical en cuestión. ¿Es esto posible? Sí, y la música resultante ya no podrá llamarse jazz.

BIBLIOGRAFÍA

- Aboites, Luis, y Engracia Loyo. “La construcción del nuevo estado”. *Nueva historia general de México*, El Colegio de México, 2010, pp. 595–652.
- Adorno, Theodor W. “Sobre el jazz”. *Escritos musicales IV*, Akal, 2008, pp. 83–118.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Adriana Hidalgo, 2005.
- Agamben, Giorgio. *Qué es un dispositivo*. Adriana Hidalgo, 2014.
- Attali, Jacques. *Ruidos ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo Veintiuno, 1995.
- Auner, Joseph. *La música en los siglos XX y XXI*. Akal, 2017.
- Aymes, Roberto. “Desarrollo del jazz en México una historia de esfuerzo y tenacidad contra todo pronóstico”. *International jazz archives journal*, vol. 2, no. 2, 1999, pp. 81–97.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Itaca, 2004.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Akal, 2005.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca, 2003.
- Berendt, Joachim E. *El jazz de nueva orleans al jazzrock*. Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Bourdieu, Pierre. “Algunas propiedades de los campos”. *Sociología y cultura*, Grijalbo, 1990, pp. 135–141.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno, 2015.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, 1979.
- Bourdieu, Pierre. *Las estrategias de la reproducción social*. Siglo Veintiuno, 2011.
- Byrne, David. *Cómo funciona la música*. Sexto Piso, 2019.
- Castoriadis, Cornelius. *El mundo fragmentado*. Caronte, 2008.
- Castro-Gómez, Santiago. “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la ‘invención del otro’”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas*

- latinoamericanas*, CLACSO, 2000, pp. 145–161.
- Catalán, Diego. “Los modos de producción y “reproducción” del texto literario y la noción de apertura”. *Arte poética del Romancero oral. Parte 1ª: Los textos abiertos de creación colectiva*, Siglo Veintiuno, 1997, pp. 159-186
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Naufragio, 1995.
- Deleuze, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?”. *Michel Foucault, filósofo*. Gedisa, 1999, pp. 155–163.
- Derbez, Alain. *El jazz en México*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura*. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- García Canclini, Nestor. “El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica”. *El consumo cultural en México*, Conaculta, 1993, pp. 15–42.
- García Canclini, Nestor, y Ernesto Piedras Feria. *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. Siglo Veintiuno, 2008.
- Giménez Montiel, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura. VI*. Icocult, 2005.
- Gioia, Ted. *La historia del jazz*. Turner, 2015.
- Gramsci, Antonio. *Antología*. Akal, 2018.
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel. T.1*. Era, 1999.
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel. T.2*. Era, 1999.
- Hernández Romero, Ramiro. “El jazz en México a mediados del siglo XX”. *Revista musical chilena*, vol. 74, no. 233, 2020, pp. 28–48.
- Hobsbawm, Eric, y Terance Ranger. *La invención de la tradición*. Crítica, 2002.
- Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la ilustración*. Trotta, 1998.
- Jappe, Anselm. *Guy Debord*. Anagrama, 1998.
- Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica, 2008.

- Loaeza, Soledad. “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”. *Nueva historia general de México*, El Colegio de México, 2010, pp. 653–98.
- Loaeza, Soledad. *Clases medias y política en México*. Colegio de México, 1998.
- Malacara Palacios, Antonio. *Atlas del jazz en México*. Taller de creación literaria En el borde, 2016.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili, 1991.
- Marx, Karl. *El capital*. Siglo Veintiuno, 2008.
- Mendiola, Alfonso. “Roger Chartier: la historia como historia cultural”. *Diálogo con historiadores*, Ediciones Navarra, 2017, pp. 35–64.
- Menéndez Pidal, Ramón. “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”. *Los romances de América y otros estudios*. Espasa Calpe, 1972, pp. 52–87.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Espasa, 2007.
- Pérez Montfort, Ricardo. “La mirada y el oído”. *Escrituras de la historia experiencias y conceptos*. Itaca, 2016, pp. 169–189.
- Sosenski, Susana, y Ricardo López León. “La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la prensa gráfica (1930-1970)”. *Secuencia*. no. 92, nov. 2015, pp. 194–225.
- Tagoe, Philipp. *The development of early jazz from Congo Square to Chicago*. 2013.
- Thurn, Hans Peter. “El surgimiento de la cultura burguesa: la civilización”. *Teoría y análisis de la cultura*. Ico cult, 2005, pp. 165–186.
- W. Said, Edward. *Orientalismo*. Novoprint, 2002.
- Yúdice, George. *Nuevas tecnologías, música y experiencias*. Gedisa, 2007.

OBRAS MUSICALES

Cicierega, Neil. *Mouth moods*. Álbum independiente, 2017.

Davis, Miles. “So what” [partitura]. *The real book*. Hal Leonard, 1999.

Ellington, Duke. “In a sentimental mood” [partitura]. *The real book*. Hal Leonard, 1999.

Gershwin, George. “I got rhythm” [partitura]. *The real book*. Hal Leonard, 1999.

Joplin, Scott. “Maple Leaf Rag” [partitura]. Mutopiaproject.org, 1899.

Kid Ory. *Ory’s creole trombone*. Sunshine, 1922.

López-Nussa, Harold y Malcolm, Randy. “JazzTón”. *Te lo dije*. Álbum independiente, 2020.

Marks, Gerald y Simons, Seymour. “All of me” [partitura]. *The real book fifth edition*. Hal Leonard, 1999.

Moncayo, José Pablo. “Huapango”. *México lindo y querido*. Orquesta Rubén Zepeda, 2012.

Mozart, Wolfgang Amadeus. “Sinfonía No. 46 en C mayor” [partitura K. 96/111b]. *International Music Score Library*, enero 23 del 2020,

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1b/IMSLP86404-PMLP176768-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_24_06_KV96.pdf.

New Orleans Rhythm Kings y Jelly Roll Morton. *New Orleans Rhythm Kings and Jelly Roll Morton*. Milestone, 1923.

Original Dixieland Jazz Band. *Victor 18255*. Victor Talking Machine Company, 1917.

Parker, Charlie. “Anthropology” [partitura]. *The real book*. Hal Leonard, 1999.

Schönberg, Arnold. “Pierrot Lunaire, op. 21.” *Sounds of the 20th Century*. Orquesta Sinfónica de Chicago, 2014.

Sociedad Acústica de Capital Variable. “International solidarity.” *STACHMO*. Álbum independiente, 2020.

Varios. *An anthology of noise & electronic music, vol. 1*. Bélgica, Sub Rosa, 2002.

Zoé. “Vía láctea.” *Memo rex commander y el corazón atómico de la vía láctea*. Noiselab, 2006.

PODCASTS

Fernanda Gómez Pedroza. *El Fonógrafo*. Episodio 9, Spotify, 2021, web, marzo 2, 2021.

Perro de Barranca. Instagram, 2021, web, 3 marzo 2021.

FILMOGRAFÍA

Gaylor, Brett. *RIP!: A remix manifesto*. Eye Steel Film en coproducción con National Film Board of Canada, 2008.

ANEXO 1





Banda de jazz en Coahuila, 1928.

Foto de Joaquín Santamaría



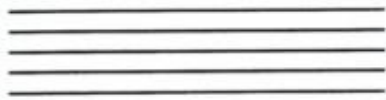
Orquesta de jazz del Chato Rojas, ca. 1930.

ANEXO 2

El presente apartado tiene la finalidad de familiarizar al lector con la terminología musical usada a lo largo de la investigación. No se trata de un extenso curso de armonía, sino busca desarrollar los conceptos de manera simple para propiciar un mejor entendimiento del análisis presentado.

Simbología del pentagrama

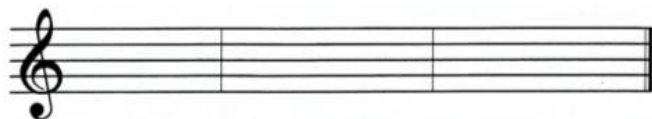
Pentagrama: conjunto de 5 líneas paralelas y 4 espacios sobre los cuales se escribe la música.



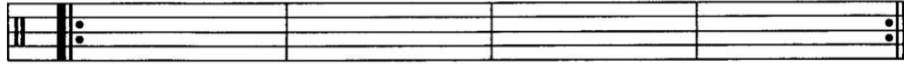
Clave de sol: símbolo que se escribe al principio del pentagrama para indicar el lugar en el que se escribe la nota sol en el pentagrama (segunda línea contando de abajo hacia arriba). A partir de esta referencia se localizarán las demás notas.



Compás: partes en las que se divide un pentagrama delimitado por líneas verticales.



Barras de repetición: dos líneas verticales, una más gruesa que otra, con 2 puntos en la parte interior que indican que esa parte se repite.



Figuras rítmicas: símbolos que indican la duración y el ritmo de la música escrita.

Redonda o entero	
Blanca o medio	
Negra o cuarto	
Corchea u octavo	
Semicorchea o dieciseisavo	

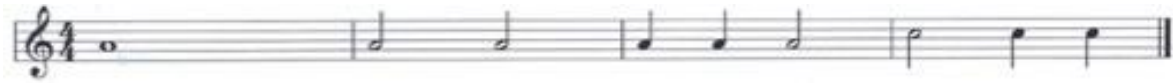
La tabla ejemplifica las subdivisiones que se pueden hacer con cada figura rítmica, por ejemplo, una negra se puede subdividir en dos corcheas o 4 semicorcheas. También existen símbolos que indican silencios.



Tiempo de compás: indica el número de pulsos que va a tener cada compás.






El pentagrama nos indica que el tiempo de compás es de 4/4 (cuatro cuartos). Esto quiere decir que habrá 4 pulsos de negra por compás. Se pueden subdividir o juntar como sea necesario, pero no debe de haber más de cuatro pulsos de negra por compás.



Cifrado armónico: forma de escritura que sustituye el nombre de una nota o acorde por una letra del alfabeto.

Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
C	D	E	F	G	A	B

Alteraciones musicales: símbolos que indican una modificación en la nota.

	Sostenido: indica un aumento de un semitono a la nota
	Bemol: Indica una disminución de un semitono a la nota
	Becadro: cancela algún sostenido o bemol

Conceptos

Pulso: unidad de tiempo que se emplea para medir el tiempo. Se marca el pulso de una pieza musical el conteo que hacen los músicos o los danzantes antes de empezar y permanecerá durante toda la obra.

Síncopa: consiste en desplazar el acento normal de un compás a un tiempo débil. Se puede pensar que existen síncopas para cada subdivisión de las figuras rítmicas, empezando por la negra.

The image shows musical notation for three staves in 2/4 time. The top staff has two measures with notes F and D. The middle staff has four measures with notes F, D, F, D. The bottom staff has eight measures with notes F, D, F, D, F, D, F, D. A vertical bar line is placed after the second measure of each staff.

Intervalo: distancia que existe entre una nota y otra. El semitono es la unidad más pequeña en la música occidental y es la distancia que existe de una tecla a otra en un piano, o de un traste a otro en una guitarra o bajo. La suma de 2 semitonos genera un tono.

Semitonos	Tonos	Intervalo	Nota resultante a partir de C
1	½	Primera aumentada - Segunda menor	C#-Db
2	1	Segunda Mayor	D
3	1 ½	Segunda aumentada - Tercera menor	D#-Eb
4	2	Tercera mayor	E
5	2 ½	Cuarta justa	F
6	3	Cuarta aumentada - quinta disminuida	F#-Gb
7	3 ½	Quinta justa	G

8	4	Quinta aumentada - sexta Menor	G#-Ab
9	4 ½	Sexta mayor	A
10	5	Sexta aumentada – séptima menor	A#-Bb
11	5 ½	Séptima mayor	B
12	6	Octava justa	C

Disonancia: ocurre cuando dos notas se tocan juntas y generan una sensación de tensión e inestabilidad. Normalmente se resuelven tocando una consonancia. Los intervalos disonantes son la segunda menor y mayor, cuarta aumentada, quinta disminuida, séptima menor y mayor

Consonancia: ocurre cuando dos notas se tocan juntas y generan una sensación de unidad, cohesión y estabilidad. Los intervalos consonantes son la tercera menor y mayor, cuarta y quinta justa, sexta mayor y menor, y octava.

Escala: sucesión de notas que tienen intervalos definidos entre si, por ejemplo, la escala mayor se construye con la formula de Tono-Tono-Semitono-Tono-Tono-Tono a partir de cualquier nota.

Obtenemos como resultado lo siguiente:

Raíz de la escala	Notas de la escala					
C	D	E	F	G	A	B
G	A	B	C	D	E	F#
D	E	F#	G	A	B	C#
A	B	C#	D	E	F#	G#
E	F#	G#	A	B	C#	D#
B	C#	D#	E	F#	G#	A#

F#	G#	A#	B	C#	D#	E#
Gb	Ab	Bb	Cb	Db	Eb	F
Db	Eb	F	Gb	Ab	Bb	C
C#	D#	E#	F#	G#	A#	B#
Ab	Bb	C	Db	Eb	F	G
Eb	F	G	Ab	Bb	C	D
Bb	C	D	Eb	F	G	A
F	G	A	Bb	C	D	E

Raíz: nota con la que comienza una escala o acorde

Acordes de una escala: las notas de una escala se pueden combinar para formar acordes, estas combinaciones generan un acorde para cada una de las notas de la escala. En la escala de C mayor se formaría lo siguiente:

Cmaj7	D-7	E-7	Fmaj7	G7	A-7	B-7 ^{b5}
-------	-----	-----	-------	----	-----	-------------------

Tonalidad: Escala con la que está construida una pieza musical

BIBLIOGRAFÍA ANEXO 2

Griffiths, Charlie, et al. *Popular music theory: the essential guide for rock & pop musicians.*

Debut to grade 5. Rockschool Ltd., 2015.

Griffiths, Charlie, et al. *Popular music theory: the essential guide for rock & pop musicians.*

Grade 6 to grade 8. Rockschool Ltd., 2015.

Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música.* Fondo de Cultura Económica, 2008.

Rawlins, Robert y Bahha, Nor Eddine. *Jazzology: the encyclopedia of jazz theory for all musicians.* Hal Leonard, 2005.



septiembre 6 del 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora de la Maestría en Humanidades
CIIHu / IIHCS / UAEM

P R E S E N T E

Me permito distraerla de sus muchas responsabilidades para hacerle saber que dirigí la tesis *Industria y dispositivo: una aproximación al jazz en México desde Cuernavaca* que, para obtener el grado de **Maestro en Humanidades**, presenta el alumno **Fernando Abraham Lameda García**,

que considero que dicha tesis está **terminada**

y que, en consecuencia, otorgo mi voto **aprobatorio** para que proceda con su defensa pues se trata de un trabajo *cuidadoso y propositivo* que permitió a Fernando *cuestionar y replantear* una serie de aproximaciones y asertos anteriores –dominantes en los *marcos teóricos* con que suele estudiarse la industria cultural– para dar *cuenta de fenómenos cercanos e inmediatos* objeto de su estudio y centro de sus preocupaciones durante los años recientes.

Creo, finalmente, que el apoyo del posgrado a su digno cargo para el desarrollo de investigaciones como ésta, cuyo manejo bibliohemerográfico es adecuado, cuya exposición y argumentos resultan coherentes y atractivos para el lector pero que, sobre todo, muestra la importancia de que las grandes reflexiones sobre la cultura afecten nuestras realidades inmediatas, es clara señal del enorme alcance que el programa ha desarrollado bajo su dirección y motivo de orgullo para quienes en él colaboramos.

Quedo a sus órdenes para cualquier aclaración que fuera necesaria

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
rodrigo@uaem.mx



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

RODRIGO BAZAN BONFIL | Fecha:2021-09-04 14:12:09 | Firmante

Br/wx2SOQM6aAMBI6RceMfROgaAkiCrYcVwNPbG9xvguhP295NwnzremP6uaBkvLAZf6P7x4abLAe60ZWX9VAbKeWKJ9A2CDRqzE6KTQdl1iLawusiQKUjwps/4lZTJAICodFJJg9+X9YSQQvP4tsl/hMRTdkux70ijt39QfkLK2n2MnFPKOWKEoUzdDnfUcet+Unk75J7pvvW380aKU6UCM1JWvLlyvDEDW5yP2ENIh2WR8yvES7TXEa9k56rXfo5QcmdxHGoaA7+rWeDDVjosQ9Ay0/SefywGtICUl2gVoH/o/Wh6G/Tq70yfG1DbTYb8uzQfm4C0vim/1q7db+g==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[Cr2eL7](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ubY7II12vzyGtM20KxhIYSRFTk2jAbI>



17 de septiembre del año 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *INDUSTRIA Y DISPOSITIVO: UNA APROXIMACIÓN AL JAZZ EN MÉXICO DESDE CUERNAVACA* que presenta:

Fernando Abraham Lameda García

para obtener el grado de Maestro en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis de Fernando analiza el problema del Jazz en México o, más bien, plantea el Jazz en México como un problema, al cuestionar el discurso que defiende la supuesta superioridad de este modo de hacer música y explicitar los modos e instituciones involucrados en la aparición y recepción del Jazz en el país.

Con tal propósito Fernando hace un recorrido por la historia del Jazz el cual le permite mostrar los distintos estilos, lugares y circunstancias en los que se ha practicado, explicitar los conflictos ideológicos y culturales que lo han formado y analizar los factores políticos, económicos y sociales que lo acompañaron en su aparición en México.

La tesis es sumamente interesante y plantea una discusión muy sugerente y muy bien argumentada.

Sin más por el momento, quedo de usted

Mtro. Harriet García de Vicuña Gortazar



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

HARRIET GARCIA DE VICUÑA GORTAZAR | Fecha:2021-09-20 06:13:48 | Firmante

B0/80umhJUPVrO6bGVBFHpoW6Q99WJ7TvDiwN3DH9qm5xxRJ30is8nftow9tA9FCMkgGm5YbHt/EOZTex/Tjyvvd4jUwlpWFTA2eLmG+mvJ8RITD/uC6uOuP4Hy+2VgXS5XOW
QXzogOzTGhLI9vbU2J3yzGYu67xVnxS+taRWG+SvxlP/rfNrRjJQ7OOnsWHOUvBW/iomskptd5MLNrczRehw19m6R7PnSb5k2GOkAtZTVzl0thVhisTNYZOvVHDcKxuWf8a97yf/
157diR+yu8GOjirKdIlOmEcloawCiSYa95ypvs9vSzcjFPaLlb9S0xAkIEfKeldb7G/TB0RBw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



H0yMAF

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/nXPEuB97uXrYMHpl8CGrMWIrWaLWe24t>



Ciudad de México a 12 de octubre de 2021

Dra. Martha Santillán
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro de Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *Industria y dispositivo: una aproximación al jazz en México desde Cuernavaca*, que presenta el alumno:

Fernando Abraham Lameda García

Para obtener el grado de Maestro en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada y bien realizada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

- 1) La tesis mencionada reúne los requisitos académicos que exigen los estudios de maestría, según están establecidos por el programa de estudios.
- 2) La tesis en cuestión realiza un proceso de investigación amplio e interdisciplinario, recurre a textos de teoría social, de filosofía, de historia de la música, a textos y partituras musicales para fundamentar análisis y argumentos. El análisis de los mismos echa mano de herramientas filosóficas, literarias y de teoría musical, lo que resulta en un texto interdisciplinario.
- 3) La tesis se estructura en tres capítulos, a partir de un argumento que procede de lo general a lo particular.

A lo largo del primer capítulo se estudia la construcción de la ruptura entre ‘alta cultura’ y ‘baja cultura’. En el segundo capítulo, se expone la historia y desenvolvimiento del jazz, desde su formación en los *ring shout*, como manifestación de la cultura negra esclava en Estados Unidos en el siglo XIX, su blanqueamiento en la segunda década del siglo XX con el *ragtime* y las grandes bandas, la recuperación por parte de la cultura negra en los años 40 con el *bebop*, hasta la producción del *cool jazz*. El tercer capítulo mapea, dando cuenta de coordenadas geográficas e históricas, la escena del jazz en Cuernavaca. La tesis sostiene, como anuncia el título, que la producción y el consumo del jazz se mueve en un estrecho espacio entre la industria cultural capitalista y su funcionamiento como dispositivo de subjetivación.

5) La tesis en ocasiones puede adolecer de tránsitos demasiado generales y apresurados entre los momentos más teóricos que dan cuenta de la construcción de instituciones políticas y sociales, por un lado, y los momentos más particulares y concretos sobre las formas específicas de la historia y escena del jazz; sin embargo, constituye un aporte original e importante en el campo de investigación, que sólo podía realizarse a partir de la incorporación y mezcla del pensamiento crítico de la teoría social, con una formación especializada en la teoría musical.

Sin más por el momento, quedo de usted

Atentamente



Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

SERGIO RODRIGO LOMELI GAMBOA | Fecha:2021-10-13 11:45:01 | Firmante

bJpKg3jDK2qKxT1S4cxOeBMCAJYj7v2ZnRwauFJlzB+J75xf153GQJ0IH24T5onnnl+g3560yrFm2zO6H/RgjhyvcCHRAF7J48fXt0nJW8//BIsLXuKDpn2mtB1QdlseU5qohXCHpu+rErfLZ4E9K0Dm+WYz3+UScbjoB2S5Tb9lySbCtbjePUf5DSbkTmUaU9H2Ybq3ReinanLz+DyS5E4b9HHcyeJz8wkiJTk8+a1/M7ykc4V1/ki01FSztqSsSxXf8+OLKS0VTLjyJzXyj32mLCHPXZXb7V1glkU1h6JV+bhXNx06Y7C4ckCuMX8q054f+jvSzkIAbhBIJKsow==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[Jm2Efp3Ut](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/Cq2WTPuzAd3OAEN8RXYfDY9f942fJKgZ>



MARTES 12 DE OCTUBRE DE 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis ***INDUSTRIA Y DISPOSITIVO: UNA APROXIMACIÓN AL JAZZ EN MÉXICO DESDE CUERNAVACA***

que presenta:

FERNANDO ABRAHAM LAMEDA GARCÍA

para obtener el grado de Maestro en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

JUSTIFICACIÓN ACADÉMICA DEL VOTO

Considero que el trabajo está muy bien logrado en cuanto al análisis y las herramientas teóricas que utiliza el sustentante, sin embargo, considero necesario hacer algunos comentarios para sugerir modificaciones en lo que toca al análisis musical estructural y su relación con el análisis social. También, me parece que se deben pulir algunas cuestiones de lenguaje y contenido para comprender desde dónde están siendo tomados algunos conceptos y referencias.

Adjunto a este mensaje mi dictamen en extenso y dejo a juicio del estudiante aquellas que nutran su trabajo en esta fase de cierre de su investigación.

Sin más por el momento, quedo de usted



MERCEDES ALEJANDRA PAYÁN RAMÍREZ



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MERCEDES ALEJANDRA PAYÁN RAMÍREZ | Fecha:2021-10-12 16:39:30 | Firmante

ZdMiK9JITizTjQCR3il3P4ZrjXcDxamFY+vLAF/3P29yPUhUIEFU805XNwWdfYs5/tp1TCoweZlhzhaatXUEcOKIXovCuC0XNsRVMWV1umCIHU98PjQ1Phs0aiKz/AaejxD4GLJCc
cROxylUJtJL59K3Wnekq0LSANlf+s6NA7agtnuLyF40y4HiU5f6y0X+kETLlhm4e140pWmUFhN883/SQu13SKMGztqXPTYB8jmcjtvjQcZuYtzz1fdKtTlpn30stSqBrWeOQAL7+6x
WV9uoMQiREpMixPzoVKxwsZ8t5pGlxYvjUHSFm4PMm3lxPfkvJMCldT8XdHjrb2Uw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



FfL1J84IR

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/gjhpfNPu5BbCBqwQI8hKx6p3S19GI8qk>



7 de septiembre de 2021

Dra. Martha Santillán Esqueda
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P R E S E N T E

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *Industria y dispositivo: una aproximación al jazz en México desde Cuernavaca* que presenta Fernando Abraham Lameda García para obtener el grado de Maestro en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada, por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

- La tesis cumple con la elaboración coherente y lógica del argumento.
- El alumno demuestra un conocimiento profundo de su campo, capacidad crítica y capacidad de investigación.
- Explora y discute de manera consistente y crítica la bibliografía citada.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dexter Gibran Martin Marban



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

DEXTER GIBRAN MARTIN MARBAN | Fecha:2021-09-08 20:27:30 | Firmante

AMYgF6AGSOyC4ZuEKFlpJk+rwV+72Z1IR40zJTQ6rcPnnUrDtECvzZ/jdl9g05IXAzWmsFRlmoqdKZovSiZVBdEb78bHUBphbx2oLIR3RZxsSKGX8e/bNMg9Ey/jml+xExtMyKd2B
OUT3KBkokgEM+ZHllpvM8RNQRnwf8srjaaGV3YzQBmv37CYeZ82Uw1E+8kp2y7+0RUcOZbhT5flm1/JAcsnkCJhrFZWSJfTGoODpDVTUCU07Mb7xHECEOzqg+yWEznqgQz
vxwZ4TTUhlU5bKilx9huV/hF/c5CyP23YM7vKYbcp7+FFtJOPP89ML5DRICCqWaf1HuY+j9mw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



3M78Zj

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/06nSGVPx8G2F9ODkrhz35YyGssEV8ZtQ>

