



Una revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz

Nicolás Amoruso

nicolas_amoruso@hotmail.com

“Parece que el pajarito mandón más conocido por Dios sopló en el flanco del primer hombre para animarlo y darle espíritu. Si en vez del pajarito hubiera estado allí Louis para soplar, el hombre hubiera salido mucho mejor. La cronología, la historia y demás concatenaciones, son una inmensa desgracia. Un mundo que hubiera empezado por Picasso en vez de acabar por él, sería un mundo exclusivamente para cronopios, y en todas las esquinas los cronopios bailarían tregua y bailarían catala, y subido al farol del alumbrado Louis soplaría durante horas haciendo caer del cielo grandísimos pedazos de estrellas de almíbar y frambuesa, para que comieran los niños y los perros”

Julio Cortázar, “Louis, enormísimo cronopio”

“Cuando un poco más tarde cayó la primera bomba atómica, la banda de Gillespie estaba ya lista para comenzar a actuar, y la catástrofe se reflejó en forma fantasmal en ‘Things to come’, el Apocalipsis en jazz de Gil Fuller, presentado en la versión Parker-Gillespie, con sus frases convulsivas, precipitadas y moribundas.”

Macedonio Fernández, “Museo de la Novela de la Eterna”

Introducción

El presente trabajo apunta a poner de manifiesto algunas cuestiones que permitan comprender un poco mejor las reflexiones de Theodor Wiesengrund Adorno referidas al rol socio-político de la música en general y del jazz en particular, en la sociedad capitalista moderna.

El camino a seguir para cumplir con este propósito comienza por señalar condiciones que permitieron el acercamiento de este autor al ambiente musical, para luego presentar una breve referencia al surgimiento y a la evolución del jazz, y finalmente poder llegar a analizar críticamente y con mayor profundidad algunos postulados precisos de Adorno.

Por último se presentan algunas conclusiones preliminares que, se espera sirvan como disparadores de futuras investigaciones.

Adorno y la Música

La música se hizo presente en la vida de Adorno en su más tierna infancia y, desde entonces, desarrolló un importante papel en su vida y en su obra. Su madre, Maria Calvelli Adorno, era cantante profesional y junto con su hermana, que era pianista, se ocuparon de la instrucción musical temprana de Theodor. Más tarde su

educación se formalizó con su ingreso en el Kaiser Wilhelm Gymnasium, en la universidad Johann Wolfgang Goethe y en la universidad de Frankfurt, con las lecciones de piano de Bernhard Sekles, con las lecciones de composición musical de Alban Berg, y con sus frecuentes contactos con músicos y compositores de la época.

Huyendo del nazismo y luego de pasar por distintas ciudades, se estableció en New York en 1938 donde continuó el desarrollo de su teoría crítica. Sin embargo, su residencia en esta ciudad no modificó considerablemente sus primeras impresiones sobre el jazz que dejó inscritas en su ensayo “*Über Jazz*” de 1936¹.

En sus escritos reconoció dos esferas en el ámbito musical: La música popular y la música seria. Afirmaba que mientras en la primera la característica fundamental es la estandarización y la relación entre la parte y el todo es fortuita; en la segunda la parte es expresión del todo y por tanto no es posible la sustitución mecánica de segmentos con patrones estereotipados². Esta música seria fue definida posteriormente en su Teoría Estética como música genuina, definida como una herramienta que permite el tránsito del estado sentido por el artista individual a su expresión directa y personal³. Para Adorno no existía una clara división entre el jazz y la música popular, sostenía que no era una música genuina y que en vez de representar los sentimientos de estos artistas, representaba los intereses del estado capitalista. Era, para él, un producto más de la industria cultural, definida como un elemento del estado totalitario fascista, adoptado luego por el capitalismo, que utiliza principios de organización fabril para la producción de bienes intangibles (valores, ideologías, contenidos simbólicos, pautas de conducta, costumbres, etc.) con el objeto de dar forma a un estilo particular de cultura denominado “cultura de masas”.

Adorno pensaba que el jazz era una especie de “Gebrauchsmusik”, es decir música de consumo para acompañar el baile y para entretener; y que por esto contribuía a consolidar la industria cultural, que según el autor es también la industria del entretenimiento⁴. La diversión promovida tenía un aspecto negativo, ya que implicaba una adhesión al régimen: “Divertirse significa estar de acuerdo. La diversión sólo es posible en cuanto se aísla y se separa de la totalidad del proceso social, en cuanto renuncia absurdamente desde el principio a la pretensión ineluctable de toda obra (...) Divertirse significa siempre que no hay que pensar”⁵. El jazz, según Adorno, estaba orientado al control manipulador de las subjetividades e identificaba a los consumidores de esta música con aquellos hombres que debían matar el tiempo porque no toleraban dar cuenta de su situación social, de la que no podían escapar.

Origen y Evolución del Jazz

Muchos autores concuerdan en definir el jazz como el fruto del encuentro de la tradición musical africana y la europea en un escenario particular que fue Estados Unidos, que desde su nacimiento se convirtió en un importante comprador de esclavos con el objeto de saciar la necesidad de mano de obra que tenían las plantaciones

¹ “Desde 1936 había condenado al jazz como la expresión estética de una <revuelta de la naturaleza>, que desembocaba en el fascismo”. TRAVERSO, Enzo (25/12/2003).

² ADORNO, Theodor W. (1941).

³ ADORNO, Theodor W. (1980).

⁴ “La industria cultural sigue siendo la industria del entretenimiento (...) La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío”. HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor (1988).

⁵ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor (1988).

agrícolas (principalmente aldoneras, tabacaleras y azucareras) de las colonias del sudeste⁶.

La música de África occidental era marcadamente funcional y carecía del “arte musical” que alegaba el barroco europeo. Hentoff y Mc.Carthy⁷, siguiendo investigaciones antropológicas, reconocen ocho tipos básicos de canciones que regularon la pauta cultural africana. Entre ellas se encuentran las canciones de las madres para educar a sus hijos, las canciones de cortesía de los jóvenes para influir sobre las muchachas, las canciones de los jefes religiosos para guiar la comunidad, las canciones de los guerreros para promover valentía, y las canciones de los trabajadores para volver soportables sus tareas.

La música “culta” europea, en contraposición, requería de sus ejecutantes, autores y oyentes una excesiva formación, lo que derivaba en que sólo una elite limitada podía disfrutar de ella. Su objetivo era expresar a través del arte el sentido de la perfección.

Para el negro africano, forzado a trabajar en las plantaciones estadounidenses a cambio de comida y techo, la música era fundamental: Le ayudaba a sobrellevar las angustias del régimen opresivo al mismo tiempo que le servían para reducir el aburrimiento de su rutina⁸. Ya en 1860, Richard F. Burton, cónsul británico famoso por sus exploraciones en África y Asia, sostenía que “el pescador acompaña su remo, el porteador su carga y el ama de casa su tarea de limpiar el grano con canciones”⁹. En los cinturones agrícolas, en las zonas portuarias y alrededor de toda labor forzosa, surgieron estas “canciones de trabajo”, poderosamente rítmicas y sincopadas (en muchos casos los esclavos encadenados debían trabajar al unísono rítmico, y estas canciones marcaban el movimiento).

Por otro lado los africanos que llegaban a América, cargaban con sus tradiciones paganas y se encontraron con la religión cristiana que les era impuesta. Acostumbrados a sus ritos que incluían canciones y bailes, comenzaron a incluir palmas, movimientos rítmicos y las voces negras de un timbre muy particular a las celebraciones eclesiásticas. Así fue como nacieron los “Spirituals” (antecedentes del gospel) como expresiones de fe.

Al finalizar la guerra civil muchos esclavos fueron liberados y se trasladaron a las zonas urbanas en busca de empleo y de una mejor calidad de vida (comenzaba la fase industrializadora de la economía estadounidense en la que la demanda de mano de obra era mayor en las zonas urbanas que en las agrícolas). Uno de los principales asentamientos urbanos para estos ciudadanos afro-americanos libres fue Nueva Orleans, ex capital del estado de Luisiana. Esta ciudad tenía un carácter multicultural y flexible: Fue fundada por colonizadores franceses, cedida al imperio español, recuperada por el control galo de la época de Napoleón y finalmente vendida a los Estados Unidos. Aquí fue donde descubrieron los instrumentos musicales y donde sus primeros jornales les permitieron adquirirlos (hasta entonces su producción musical

⁶ La exportación de esclavos hacia Estados Unidos se organizaba principalmente desde la Isla de Gore en Senegal, y esta práctica fue llevada a cabo desde el siglo XVII hasta el siglo XIX (la importación de esclavos fue proscrita en 1808 y en 1865 se abolió oficialmente la esclavitud a través de la Enmienda 13 de la Constitución de 1776). De acuerdo al censo de 1860, había 4 millones de esclavos en Estados Unidos.

⁷ HENTOFF, Nat y MC.CARTHY, Albert J. (1968).

⁸ “La canción de trabajo negra vino a ser otro ejemplo del esfuerzo del negro por volver soportables las agonías de la esclavitud, integrándolas con las imágenes del pasado africano. Como no había modo de eludir las miserias de la labor de la plantación, suavizaban el trabajo”, HENTOFF, Nat y MC.CARTHY, Albert J. (1968).

⁹ NEWTON, Francis (1960).

había estado limitada por instrumentos precarios que ellos mismos fabricaban con elementos que tenían a su alcance como huesos, latas, calabazas, maderas, etc.¹⁰).

La profesión de “entretener a blancos” fue lógicamente preferida, en parte porque eran buenos en ello y en parte porque les permitía salir de peores formas de trabajo o esclavitud. Sin embargo, estos hombres liberados permanecieron ajenos a toda educación musical formal, por lo que para abordar estos instrumentos optaron por tocar como cantaban. En vez de estructurar sus canciones en función de los principios organizativos clásicos de melodía, armonía y ritmo, improvisaban, hacían que los instrumentos fueran una extensión de su voz.

Este conglomerado de condiciones, junto con tantas otras espontáneas que escapan al análisis, confluyeron en el nacimiento del jazz y del estilo “Nueva Orleans” hacia 1910, que se diferenciaba del “ragtime”¹¹ por aventurarse más libremente a la improvisación rítmica y por el uso de las “blue notes”¹².

En poco tiempo fueron surgiendo numerosos grupos de jazz y comenzaron a emigrar a otras ciudades, extendiendo su influencia hacia el norte y llegando a New York y Chicago. Estas metrópolis habían experimentado un incremento notable de su población negra producto de la bonanza de la economía, gracias a la cual crecía también la industria del entretenimiento y con ella los locales de traficantes de alcohol, juego clandestino y prostitución que le brindaron cobijo a las nuevas bandas. En estos locales nocturnos del estilo “Cotton Club”¹³, la música era interpretada por negros para la audiencia blanca. Son los años signados por el estilo “Chicago” (que reemplazó al estilo “Nueva Orleans” y al estilo “dixieland”), en el que se destacaron las grandes orquestas (como las de King Oliver, Jerry Roll Morton, Paul Whiteman y Duke Ellington) más que la expresión personal de los grandes solistas (como Louis Armstrong al frente de sus “Hot Five” y “Hot Seven”, Rex Stewart, y Coleman Hawkins).

Durante los años de la depresión posteriores al crac económico de 1929 se vio diezmada la industria del espectáculo, por lo que, con la agravante de la gran influencia que adquiriría la radio, cerraron muchos clubes nocturnos. El jazz de Chicago se convirtió en un círculo íntimo de jazzmen que se visitan unos a otros y organizan reuniones privadas en sus casas. Muchos músicos se alejaron para siempre de los escenarios y otros emigraron a Europa en busca de trabajo. Allí surgieron los “hot clubs”, locales que brindaron cobijo a los aficionados al jazz y que, contagiados por la presencia de músicos como Benny Carter o Sidney Bechet, vieron emerger a los primeros grandes jazzistas europeos de la talla de Django Reinhardt y Stéphane Grappelli.

Ya en este período, extinta la prohibición del alcohol y acompañado por el aumento de popularidad de músicos blancos como Benny Goodman y Glen Miller, el jazz deja de considerarse una música marginal. Comenzaba la “era del swing”, en la que las orquestas se transformaron en el marco ideal para el lucimiento de los solistas

¹⁰ El uso de los tambores estaba prohibido para los esclavos en la mayoría de los estados, ya que se temía que pudieran ser usados para crear un sistema de comunicación entre ellos y organizar una rebelión.

¹¹ Estilo pianístico surgido en Saint Louis en 1870, cercano al jazz por su carácter dinámico, que se caracterizaba por la superposición de un ritmo regular tocado con la mano izquierda y un ritmo sincopado con la derecha. Uno de sus principales exponentes fue el pianista Scott Joplin (1867-1917).

¹² Las denominadas “blue notes” son alteraciones a la armonía tradicional de la escala mayor hechas disminuyendo un semitono la tercera y la séptima nota. De esta forma se obtiene una sonoridad particular que es característica del blues y que fue adoptada por el jazz. Las “blue notes” entonces transforman una escala mayor en la llamada escala de blues.

¹³ “The Cotton Club” fue uno de los más conocidos clubes nocturnos de New York donde tocaron los más reconocidos jazzistas de la época de la talla de Duke Ellington.

y que hicieron florecer las primeras grandes voces femeninas: Billie Holiday y Ella Fitzgerald.

Los años de la segunda guerra mundial fueron espinosos para el desarrollo del jazz: mientras que en Estados Unidos los músicos se veían forzados a alistarse en el ejército, en Europa eran perseguidos por los nacionalsocialistas que lo definían como “entartete musik” (música decadente)¹⁴.

En 1938 el saxofonista Henry Minton abrió un bar en el primer piso del hotel Cecil ubicado en el barrio Harlem de Manhattan en New York. El lugar se llamó “Minton’s Playhouse” y se prestó como espacio para las “jam sessions” que jugarían un rol primordial en la evolución del jazz desde el swing hasta el bebop. Estas sesiones de improvisación comenzaron a principios de los 40 y formaron parte de ellas Thelonious Monk, Kenny Clarke, Charlie Christian, Dizzy Gillespie y músicos invitados provenientes de otros clubes como el “Savoy Ballroom”, el “Apollo Theater” y el “Clark Monroe’s Uptown House” de donde provenía Charlie Parker¹⁵.

Este nuevo estilo se presentó como revolucionario en una época de por sí convulsionada. La Federación Norteamericana de Músicos (A.F.M. según sus siglas en inglés) había prohibido hacer grabaciones durante la guerra, lo que sumado a que la gente no concurría con la misma asiduidad a clubes y salones, la eclosión del bebop tuvo que esperar hasta 1945. No obstante el retraso no aminoró la convulsión que desató, sólo comparable con las innovaciones de Armstrong sobre el ragtime. Estos músicos desenfundados abogaban por una toma de conciencia mucho más amplia. “Se mostraban intemperantes y a la defensiva, y revelaban cierta ignorancia e ingenuidad: Hablaban como si el bop hubiera descubierto la armonía, comparaban a Stravinsky con Parker, hablaban del nuevo papel melódico del baterista”, aseveraban Hentoff y Mc.Carthy¹⁶. Había nuevas cosas para decir después de la guerra y el jazz aprendió a decirlas.

El bebop fue en parte una respuesta al aburrimiento de la rutina del swing, tocando a un ritmo furioso y llenando los breves espacios que concedía la orquesta al solo con la mayor cantidad posible de ideas armónicas y melódicas. Parece que hubiera tomado los elementos musicales existentes y los hubiera liberado. A diferencia del swing era interpretado por grupos pequeños (declinación de las grandes bandas), en los que la batería y el bajo estaban equiparados musicalmente con la trompeta y el piano en la ejecución de solos. Era un estilo mucho más complejo, ponía mucho mayor énfasis en la elaboración de diferentes ritmos a la vez, mostraba excitación y frenesí, y la improvisación era esencial.

Se definía por sus tiempos más rápidos y armonías más complejas. Apuntaba a la circunlocución antes que a la definición exacta (la enunciación directa se consideraba cruda y falta de imaginación, no se atacaba en forma directa a ninguna nota). Los solos y los acompañamientos eran intencionalmente torpes y discordantes.

¹⁴ “Luego de la subida al poder de Hitler, la creciente y siempre productiva cultura musical alemana quedó totalmente paralizada: todo lo que tuviera siquiera un toque “moderno” o innovador era manifiestamente contrario a la nueva ideología imperante, y debía ser erradicado. Así fue prohibida la música atonal, estigmatizada como símbolo manifiesto del desorden, y todo aquello que no se ajustara a los rígidos cánones de lo clásico y lo romántico [...] Fueron varios los factores y elementos que hicieron que el jazz no permaneciera a salvo de los dictadores. En primer lugar, el espíritu propio del estilo, que propiciaba el desarrollo de las posibilidades individuales de los músicos involucrados en su ejecución (improvisación) y, sobre todo, el aire de rebeldía y libertad que había marcado al jazz desde su misma génesis.” BRONFMAN, Dr. Miguel (2001).

¹⁵ Charlie Parker (1920-1955) considerado uno de los mejores saxofonistas de la historia fue clave en la evolución del jazz hacia el bebop y llevó el estandarte de este estilo luego de la muerte de Charlie Christian en 1942 por tuberculosis.

¹⁶ HENTOFF, Nat y MC.CARTHY, Albert J. (1968).

La música a oídos del público era notablemente diferente de aquellos tonos bailables de Benny Goodman y Glenn Miller. El bebop aparecía acelerado, nervioso y fragmentado. Melódicamente este estilo se caracterizaba por el uso de la quinta disminuida (una de las disonancias hechas sobre la escala diatónica). En la práctica tendía a ascender en arpeggios para descender luego por la escala. Los arpeggios ascendentes que utilizaba se caracterizan por tener la séptima nota disminuida y la escala utilizada era una escala diatónica a la que se le agrega una nota cromática entre el quinto y el sexto grado (escala bebop). Las series de cadencias perfectas eran reemplazadas, por lo que los compases no se resolvían como deberían: Las progresiones armónicas elementales II – V – I (supertónica – dominante – tónica) o IV – V – I (subdominante – dominante – tónica) sufrían variaciones y la V (dominante) se reemplazaba, por ejemplo, por una bII7 (supertónica menor con séptima aumentada). Frecuentemente ocurría también que el patrón formado no se resolvía en la tónica, sino en otra dominante, dando pie a la repetición de una secuencia armónica que iba transitando por diferentes tonalidades.

Otra esencia significativa del estilo era su distensión estructural, ya que en lugar de tocarse una nota en su tiempo debido, a menudo se tocaba antes o después, creando disonancia. De esta forma el ritmo fluía con suavidad y era más importante que el tiempo.

Entre enero de 1949 y marzo de 1950 y como producto de sesiones conducidas por el trompetista Miles Davis (que incluyeron a Charlie Parker, Gerry Mulligan, Max Roach y Lee Konitz), aparece un nuevo estilo denominado “cool jazz”¹⁷. Estas sesiones se realizaron en el club “Royal Roost” de New York (conocido como “Metropolitan Bopera House”) y se denominaron “Birth of the Cool” (con este mismo nombre fueron grabadas y serían editadas en 1957 por el sello discográfico “Capitol”).

Miles Davis estableció una nueva tendencia musical al incluir importantes modificaciones en el jazz, partiendo de la técnica del bebop y combinándola con aspectos melódicos del swing. El cool conserva el sentimiento revolucionario de su antecesor pero en un estado maduro y desarrollado: eliminaba las disonancias, ponía énfasis en los tonos suaves y reducía los acentos de la sección rítmica dándoles un enfoque más suave, al mismo tiempo que le daba más importancia a los arreglos.

A medida que este estilo se difundía entre los jóvenes blancos de la costa oeste de la mano de músicos también blancos como Chet Baker y Stan Getz, surgía una nueva generación de músicos negros intentaron recuperar las raíces del jazz que consideraban que se estaban perdiendo. Así nace el “hard bop” de la mano de artistas como Clifford Brown, Charles Mingus, Cannonball Adderley y John Coltrane, y se diferenciaba del bebop al componerse de melodías más simples y de secciones rítmicas más relajadas.

A principios de la década del sesenta se introduce el “free jazz”, en el que la atonalidad es regla y una nueva concepción rítmica destruye el concepto de tempo. El jazzmen de este estilo intenta evitar todo tipo de progresión, y apuesta por seguir una trayectoria de improvisación basándose exclusivamente en su imaginación. En la década del setenta aparece el estilo “fusion”, donde se experimenta la integración con elementos provenientes del blues, del rock y del pop. En los ochenta una variante, el “acid jazz” conjugaría sonidos de funk, soul y jazz.

Desde entonces hasta la actualidad conviven estos y otros estilos, con mayor o menor predominio de unos sobre otros conforme a la época.

¹⁷ “Cool” literalmente “Frío” en inglés, no tenía el mismo significado en el mundo del jazz, donde significaba fino, trabajado.

La Embestida Adorniana

¿Por qué razón Adorno se empeñaba tanto en criticar esta música? ¿Cuáles fueron los argumentos que esgrimía para incluir al jazz dentro de la industria cultural musical?

A continuación se presentan cuestiones puntuales para brindar pruebas de sus argumentos e intentar analizarlos en función de la breve reseña de la evolución del jazz anteriormente expuesta.

El jazz como manifiesto de esclavitud

Eugene Lunn, en su libro “Marxismo y Modernismo” recoge una cita del texto de Adorno “Perennial Fashion – Jazz” de 1953 donde este autor sostiene que “El Jazz era menos la expresión de necesidades primitivas y arcaicas que la música de esclavos con características sadomasoquistas”¹⁸. Adorno intentaba explicar este fenómeno musical a través de la psicología. Para él existía una identificación del agredido con el agresor. Cuando las orquestas de negros recientemente liberados se ocupaban del entretenimiento de blancos, para Adorno, se demostraba que se aceptaba una relación de dominación. Sin embargo cabe mencionar que la subordinación ya estaba presente con anterioridad y que los primeros jazzmen eran hombres libres, recientemente emancipados, que elegían autónomamente esta forma de vida antes que otro tipo de trabajo más duro, alienante y opresor.

Dice Hobsbawm “El jazz es música de diáspora, entre otras cosas. Su historia forma parte de la migración en masa desde el viejo sur y, por razones económicas y a menudo también psicológicas, el jazz lo hacen personas libres y sin compromiso que pasan mucho tiempo en la carretera”¹⁹. Para estos jóvenes negros tocar jazz fue la única forma de libertad que tenían a su alcance. La vida del espectáculo les permitía sobrevivir en una sociedad que, aunque había abolido la esclavitud, el racismo no permitía la inserción social de los hombres de color y les permitía también lograr una mínima independencia. “El objetivo era la liberación y no el dinero (...) El keynesianismo municipal, nocturno y dirigido por gánsteres hizo que durante la depresión Kansas City fuera un oasis donde los músicos negros al menos podía comer (sería demasiado llamar prosperidad a una vida de hot dogs, platos de alubias, jarras de whisky, quizá con una pequeña gratificación por parte de una chica)”²⁰.

¿Arte auténtico o música de opresión de masas?

La estandarización del jazz representaba, para Adorno, la reproducción de los procesos repetitivos de la industria capitalista. Sostenía que “en el capitalismo tardío, sólo se puede escapar de lo que pasa en el trabajo, en la fábrica o en la oficina, aproximándose a ello en el tiempo libre”²¹. Creía que la falsa ilusión de libertad que prometía era sólo un fetiche, y ocultaba en su interior los procesos mecánicos de la máquina fordista. Afirmaba que “la repetición ininterrumpida sirve para recalcar en el oyente el ritual de la identificación y adecuación, hasta que se le convierte en una segunda naturaleza”²².

¹⁸ LUNN, Eugene (1986).

¹⁹ HOBBSAWM, Eric (1999).

²⁰ HOBBSAWM, Eric (1999).

²¹ ADORNO, Theodor W. (1941).

²² ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (1969).

Mientras que el arte auténtico, conforme a su juicio, debía proporcionar una vía de liberación que permita escapar de la opresión y no podía ser usado por la industria cultural, el jazz cumplía el objetivo de adoctrinar a la masa e inculcarle la metodología de trabajo de la industria capitalista. “La fórmula del jazz es la de la inserción, en el movimiento general, de ese sujeto representado por ritmos irregulares, que se alinea junto a la regularidad del todo, aún en su debilidad y en su embarazo, gracias a la admisión figurada de su impotencia; de tal manera es tomado y premiado por el colectivo. Por consiguiente, el jazz formula un esquema de identificación; en compensación de su autolimitación y del reconocimiento de su nulidad, el individuo se ve obligado a participar vicariamente en el poderío y magnificencia de lo colectivo, en cuyo círculo mágico es ubicado”²³.

Sin embargo la única maquinaria vinculada al jazz es el ferrocarril, en el que para su construcción se sometió a negros a trabajos forzados quienes revivieron las canciones de trabajo de las plantaciones de los primeros tiempos. En las ciudades más industrializadas, como Detroit o Cleveland, el jazz no se desarrolló tan fructíferamente como en otras metrópolis, a pesar de la fuerte concentración de población negra. Contrariamente con aquellas canciones de trabajo primitivas que marcaban el ritmo para trabajar al unísono, el jazz, con sus alteraciones, no podía servir de entrenamiento para la precisión de los aparatos fabriles. Incuestionablemente, la representación musical de la línea de montaje del fordismo estaba encarnada mucho más en la canción pop (y posteriormente en el rock and roll) que en el jazz.

Por otro lado, como recuerda Hobsbawm, “el jazz es importante en la historia del arte contemporáneo porque aportó una forma de crear arte que era distinta de la vanguardia de la alta cultura”²⁴. Aunque Adorno se empeñaba en demostrar que los ejecutantes de jazz no podrían tocar “música seria” (refiriendo a la música clásica) y que debían conformarse con esa “barbarie estilizada”²⁵, no tomaba en cuenta que este estilo musical permitió que estos hombres, con las limitaciones que tenían por carecer de todo tipo de educación musical (y en muchos casos, educación de todo tipo), pudieran hacer un aporte significativo a la música. Hizo que “personas sin interés por la cultura, se conviertan en creadores de un arte serio”²⁶.

Si bien la sociedad capitalista moderna intenta confundir arte con industria cultural, el primer concepto es creación y expresión de un sentimiento vivido por un artista, mientras que el segundo es negocio consistente en suministrar el ocio y la diversión a las masas y, agrega Adorno, “los motivos son en el fondo económicos. Es demasiado evidente que se podría vivir sin la entera industria cultural”²⁷. El jazz maduro (a partir del estilo bebop) no mostraba ningún interés por conquistar un público numeroso. Existía un implícito rechazo a la popularidad. Agregaba Hobsbawm: “Rechazar el éxito (excepto si éste se ajusta a las condiciones inflexibles que pone el artista) es una actitud característica de las vanguardias, y en el jazz, que siempre ha vivido del cliente que paga, las concesiones a la taquilla parecían especialmente peligrosas para el intérprete que aspiraba a la condición de <artista>”²⁸.

²³ ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (1969).

²⁴ HOBBSAWM, Eric (1999).

²⁵ “Un ejecutante de jazz que debe tocar un trozo de música seria, el más simple minuet de Beethoven, lo sincopa involuntariamente y sólo accede a tocar las notas preliminares con una sonrisa de superioridad. Esta ‘naturaleza’, complicada por las instancias siempre presentes y desarrolladas hasta el exceso del medio específico, constituye el nuevo estilo, es decir, un sistema de no-cultura, al que se le podría reconocer una cierta unidad estilística, si se concede que tiene sentido hablar de una barbarie estilizada”. HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1987).

²⁶ HOBBSAWM, Eric (1999).

²⁷ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1987).

²⁸ HOBBSAWM, Eric (1999).

Música para acompañar el baile

Adorno calificaba al jazz como *Gebrauchsmusik* o música de consumo, para acompañar el baile. Explicaba que el vicio que provocaba el entretenimiento de masas radicaba en que la distracción generada suponía conformidad con el sistema: “Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor incluso allí donde es mostrado. En la base de la diversión está la impotencia”²⁹.

Si bien claramente los estilos más primitivos eran esencialmente bailables no dejaban de ser expresión de una situación social de clase: Sus temas referían a la vida en las plantaciones y en las minas, a denunciar los abusos de los amos sobre los esclavos, a exigir la igualdad de los negros, entre otros. Por otro lado, a partir de 1940, el jazz se acercó a las vanguardias intelectuales, el público comenzó a analizar esta música y a reflexionar sobre ella.

Esas sesiones de improvisación (*jam sessions*) a las que concurrían los músicos luego de sus actuaciones en público, son evidencia de que, “aunque se ganaban la vida tocando en bailes, no tocaban para los que bailaban. Los músicos de la orquesta tocaban unos para otros.”³⁰ Su vida transcurría escindida en esos dos mundos musicales³¹.

¿Liberación sexual o castración?

Adorno observaba que, en su desarrollo, la cultura industrializada prometía una forma de vida que en la realidad era imposible de alcanzar. “La industria cultural pone la frustración jovial en el puesto del dolor presente tanto en la ebriedad como en la ascesis. La ley suprema es que sus súbditos no alcancen jamás aquello que desean, y justamente con ello deben reír y contentarse”³², afirmaba. Esta situación, analizada desde un costado psicológico, representaba para el autor una relación sexual que no llega a concretarse. Esta maquinaria que desplegó la sociedad capitalista funciona como un aparato erótico que se ofrece y se niega en el mismo acto: ofrece la imagen de liberación y niega la realidad de la libertad. Agregaba: “ese es el efecto de todo el aparato erótico. Todo gira en torno al coito, justamente porque éste no puede cumplirse jamás”³³. La falta de realización está garantizada por el temor a la castración, que es el temor a perder algo más (que por cierto, ya no se tiene). En psicología la idea de castración representa lo que falta, y como toda carencia es fuente genuina de angustia.

Este escenario se repetía para Adorno en el jazz. En su primer ensayo sobre esta música (“*Farewell to Jazz*”, 1933), denunció que se trataba de una “*emasculación music*” (música de castración) y comparó las notas altas de la trompeta de Armstrong con los tonos agudos de los cantores castrados³⁴. Eugene Lunn transcribió otro pasaje del autor, quien en “*Über Jazz*” proclamaba: “La liberación sexual prometida por el hot jazz oculta un verdadero temor de la castración implícito en la actuación del solista, la amenaza de impotencia que produce la identificación con la colectividad a la que se

²⁹ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1987).

³⁰ HOBBSAWM, Eric (1999).

³¹ “The jazzmen learned to live in two musical worlds: the one in which they earned their living, and the one after hours in which they played to please themselves – the world of the ‘jam session’”. NEWTON, Francis (1960).

³² HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1987).

³³ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1987).

³⁴ WITKIN, Robert W. (2000).

teme”³⁵. Adorno infería que las secuencias sincopadas propias del jazz, eran la expresión del mensaje de impotencia que pretendía transmitir: “Es en efecto fuga pero no -como pretende- fuga de la realidad mala, sino fuga respecto al último pensamiento de resistencia que la realidad puede haber dejado aún”³⁶. El frenesí generado, propio de la relación sexual no llegaba a resolverse, no había liberación: “Mientras para la conciencia ingenua el jazz se aparece en ocasiones, aunque se encuentre standardizado desde hace mucho tiempo, como expresión de impulsos eróticos irrefrenados, en realidad abre el camino para dichos impulsos, sólo para decapitarlos y reconfirmar de tal modo el sistema”³⁷.

Sin embargo, Adorno no tomaba en cuenta las intervenciones improvisadas del solista, presentes ya en los estilos más prematuros, y preponderantes en el bebop y el cool. A través de ellas los músicos se lanzan a la creación y se emancipan de las rígidas estructuras existentes. La realización puede estar presente entonces, en esta libertad creadora; en la diferencia innegable entre lo escrito y lo tocado, en la autonomía para modificar lo establecido.

¿Revolución o sometimiento?

Sostenía Adorno: “El jazz es todo aquello que se dice en su elogio, es decir, <expresión de nuestro tiempo>, sólo en la medida en que, una vez alejado de sus orígenes rebeldes y tomado por la gran organización de la industria cultural, se ha ido envileciendo, siendo introducido bajo esa forma en la cabeza de los hombres, al servicio de flagrantes intereses comerciales”³⁸. No obstante es preciso revisar hasta que punto ha servido esta música a los intereses comerciales y no por el contrario se ha opuesto a ellos.

El jazz, como se mencionó anteriormente, nace como la expresión genuina de una clase oprimida que exigía la libertad: los estadounidenses negros. La revolución planteada por el bebop, fue tanto un manifiesto musical como político: los jazzistas eran hombres marginales, tristes, vagabundos, proletarios, borrachos o drogadictos, que formaban una masa que se oponía a la ideología dominante. La gente que vivía para la música no se interesaba comúnmente de la política, pero el caso de los músicos negros, que sufrían la brutal y omnipresente discriminación racial, las cosas eran diferentes. “Charlie «Bird» Parker tocaba *‘Now’s the Time’* insistiendo en que había llegado el momento del cambio social. Charles Mingus compuso *‘Fable of Faubus’* en respuesta al racismo del gobernador de Arkansas, Orval Faubus³⁹. John Coltrane grabó *‘Alabama’* después de que cuatro muchachas negras muriesen al explotar una bomba en una iglesia de Birmingham. Cuando Martin Luther King inició su campaña a favor de los derechos civiles, toda la comunidad del jazz, blancos y negros, lo apoyó sin fisuras”⁴⁰.

Era música de protesta, música de gente oprimida que daba cuenta de su condición por fuera del sistema que la excluía. “Los bolcheviques culturales

³⁵ LUNN, Eugene (1986).

³⁶ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1987).

³⁷ ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (1969).

³⁸ ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (1969).

³⁹ Orval Eugene Faubus (1910-1994), gobernador del estado norteamericano de Arkansas, envió las tropas de la Guardia Nacional para prohibir la entrada de nueve estudiantes afroamericanos a la escuela secundaria de Little Rock. En 1954 la Corte Suprema de Estados Unidos había declarado que la segregación en las escuelas públicas era inconstitucional.

⁴⁰ ATZMON, Gilad (15/11/2004).

centroeuropeos lo asociaban con el proletariado y la revolución⁴¹. Se manifestaba a favor de la libertad de oportunidades y en contra de la segregación racial. Promovía la unidad y la identificación de los negros, quienes se sentían profundamente orgullosos de este estilo musical que reconocían como propio, como lo único auténtico⁴². El jazz se convirtió en la música de la generación beat.

Conforme a Adorno "la cultura ha contribuido siempre a domar los instintos revolucionarios, así como los bárbaros. La cultura industrializada hace algo más. Enseña e inculca la condición necesaria para tolerar la vida despiadada"⁴³, sin embargo los hechos han demostrado que el mensaje del jazz promueve la intransigencia y la rebelión en lugar de la tolerancia y el apaciguamiento.

La dialéctica en el jazz

Adorno afirmaba que toda creación artística suponía un proceso dialéctico: "La relación dialéctica entre el artista y el material está vigente en verdad desde el momento en que el material artístico adquirió la independencia propia de las cosas"⁴⁴. Este proceso marcaba la liberación de la antinomia de la sociedad burguesa: el conflicto entre libertad individual y el constreñimiento social.

En función de esto conjeturaba que el jazz no podrá nunca ser considerado un arte genuino, ya que no se producía en él ningún proceso dialéctico; en lugar de buscar una instancia superadora se limitaba a reproducir los intereses de la industria cultural. Sin embargo, es necesario observar como en esta música la obra trascendía los estándares clásicos al romper con las estructuras musicales preestablecidas. Se podría afirmar entonces, que se liberaba de los condicionantes del entorno.

Por otro lado, a partir de la revolución del bebop y de las particularidades de las "jam sessions", se puede cuestionar el análisis que hacía Adorno en base a la "liquidación del sujeto" que, según sostenía, se producía en la sociedad occidental contemporánea a través de la industria cultural. Las sesiones de improvisación impedían la existencia de versiones definitivas de los temas, ya que se engendraban variaciones únicas de acuerdo a quienes eran los ejecutantes y cual era su estado de ánimo. Cada uno hacía una lectura propia, con un ritmo y un fraseo propio. Por lo tanto era difícil separar la obra del artista, ésta se hallaba siempre vinculada al sentimiento presente de los músicos. Esta particularidad hacía que el jazz se vuelva más estético y menos comercial. Se forjaba una interpretación subjetiva de una realidad objetivada que trascendía los límites de la banda y se extendía a los consumidores e incitaba la reflexión (contrariamente al consumo pasivo e irreflexivo estimulado por la industria cultural). El jazz sugería un escenario alternativo, proponía reinventar lo existente.

Conclusiones Preliminares

Los principales ataques de Adorno al jazz aluden al supuesto fetichismo de este estilo musical. Sostiene el autor que detrás de las intervenciones de los solistas, que pretenden demostrar un desarrollo libre e independiente, se esconde en la

⁴¹ HOBBSAWM, Eric (1999).

⁴² "you see we need music, we've always needed a music – our own. We have nothing else. Our writers write like the whites, our painters paint like them, our philosophers think like them. Only our musicians don't play like the whites. So we created a music for ourselves". NEWTON, Francis (1960).

⁴³ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1987).

⁴⁴ ADORNO, Theodor W. (1985).

síncopa, la organización represiva y la ratificación de la subordinación al sistema⁴⁵. “El jazz, como se sabe, se caracteriza por la síncopa, es decir, por los alejamientos de la medida obtenidos introduciendo compases similares, seudocompases, en modo comparable a tropezones voluntariamente tontos de los excentric-clowns, que se popularizaron gracias a las comedias cinematográficas norteamericanas, y que deben ofrecer el paradigma del sujeto turbado, impotente y, por lo demás, ridículo en sus reacciones expresivas”⁴⁶. Considera que, con el objeto de huir de los patrones clásicos de la música, los intérpretes de jazz, terminaron por convertir en reglas (tan rígidas y estructuradas como las tradicionales) los nuevos patrones que crearon; y las intervenciones de los solistas están tan estandarizadas como el resto y cumplen sólo una función decorativa.

Sin embargo, a lo largo de este trabajo, se han expuesto razones que demuestran que existen diferencias entre el jazz y la música comercial del estilo del pop y del rock: el jazz no usa escalas de la escuela europea, el lugar del ritmo es fundamental, la improvisación y la creación es su esencia, es una música de minorías, etc. Las bases rítmicas no respetan los patrones clásicos de repeticiones a intervalos regulares, sino que son inconstantes y las notas no se ubican en los lugares predeterminados por el compás sino que llegan más tarde o más temprano de lo esperado (generando la particularidad del estilo, el swing). De hecho la historia de la batería en el jazz es una historia de emancipación de las bandas militares que tocaban en Nueva Orleans: si bien obtuvieron de ellas buena parte de sus instrumentos (para los esclavos recién liberados, uno de los pocos caminos para conseguirlos, eran las reventas del ejército que se desarmaba luego de la guerra civil), se esforzaron por diferenciarse completamente.

Asimismo resulta difícil comprender a este filósofo que alegaba que “la vida en el capitalismo tardío es un rito permanente de iniciación. Cada uno debe demostrar que se identifica sin residuos con el poder por el que es golpeado. Ello está en la base de las síncopas del jazz, que se burla de las trabas y al mismo tiempo las convierte en normas”⁴⁷, aunque si se siguen los análisis de Robert Witkin⁴⁸ y de Diedrich Diederichsen⁴⁹ se encuentra una inferencia significativa a la hora de intentar comprender el pensamiento de Adorno: Sus principales artículos sobre jazz fueron escritos en la década del treinta (“*Farewell to Jazz*”, 1933; “*Über Jazz*”, 1936), antes de su llegada a Estados Unidos, lo que conduce a suponer que refieren al estilo Nueva Orleans, al estilo Chicago y al comienzo del estilo swing. Por otro lado, el jazz que escuchaba era el de las grandes bandas, y entre ellas la de Paul Whiteman⁵⁰. Y por último, en contraposición a lo que sí realiza en sus trabajos sobre música clásica, no se dedica al estudio exhaustivo de ningún jazzmen, comparando su vida artística con su vida privada.

No obstante y sin desmerecer la importancia de esta apreciación, resulta casi inconcebible la idea de que Adorno, viviendo en New York, nunca haya escuchado a

⁴⁵ “La sincopación en jazz carece de propósito y se revoca arbitrariamente, es un reflejo y un reforzamiento de las libertades falsas de individuos impotentes en la sociedad capitalista avanzada (...) Lo que parece ser un control liberador de lo arcaico es en efecto su subordinación a la lógica comercial moderna”. LUNN, Eugene (1986).

⁴⁶ ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (1969).

⁴⁷ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1987).

⁴⁸ WITKIN, Robert W. (Marzo 2000).

⁴⁹ DIEDERICHSEN, Diedrich (21/09/2003).

⁵⁰ Paul Whiteman (1891-1967) violinista y director de orquesta. Luego de dirigir una banda militar durante la primera guerra mundial, fundó una de las orquestas más populares de la década del 20. Whiteman se autodenominaba “el rey del jazz”, aunque sus pares no lo reconocían como tal: la orquesta tocaba en los bailes una música dulce y suave interpretada con partitura. Se oponía al “hot jazz”.

los grandes solistas de la era del bebop y el cool. Por otro lado en su artículo de 1953, “*Perennial Fashion – Jazz*”, y en las menciones que hace a este estilo musical en sus posteriores trabajos “*Dialéctica de la Ilustración*” e “*Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*” no demuestra haber cambiado su forma de pensar.

Siguiendo la concepción marxista que recogen Baxandall y Morawski, “el mejor arte desempeña la función cognoscitiva de penetrar a través de las nubes ideológicas que oscurecen las realidades sociales”⁵¹. Sería demasiado arriesgado afirmar que el jazz logró iluminar una realidad enturbiada; sin embargo, no caben dudas que aportó un poco de luz. Les permitió a las clases oprimidas ganarse un lugar en la historia de la música, y sobre todo, les permitió expresarse con sus propias palabras ante un sistema que procuraba silenciarlas.

No hay un veredicto determinante para refutar las sentencias de Adorno: Nada permite demostrar incuestionablemente que el jazz sea una música genuina y que no haya contribuido a reproducir la ideología de la clase dominante. Sin embargo es indudable que el desarrollo de este estilo musical permitió a una clase relegada desplegar una manifestación artística auténtica, que habilitó a personas sin recursos ni formación ser creadores de un arte serio, que sirvió como una forma de manifestarse en contra de un sistema racista y excluyente, que predispuso a cultivar de manera reflexiva la música, que propició desarrollar el aura estética y dejar de ser consumidores pasivos e irreflexivos de un arte de masas que les era ajeno y antagónico.

Si, siguiendo a Diederichsen, “La experiencia de la música, en Adorno, está siempre ligada a la felicidad. De su obra tardía se desprende que ese sentimiento de felicidad se relaciona filosóficamente con el concepto de negación, de anulación de la apariencia estética”⁵², podemos suponer que el autor no logró dar cuenta de que el jazz no pretendía negar una realidad. Si bien la industria cultural propaga el entretenimiento para generar distracción, con el objeto de que los consumidores olviden todo lo que promete la sociedad capitalista moderna y no cumple, que se ilusionen con conseguir la infinidad de materiales que publicita y que no pueden comprar, y que reconstruyan a través de los personajes que crea, una forma de vida que nunca podrán alcanzar⁵³; el jazz, por el contrario procuraba generar con su aporte creatividad, toma de conciencia y modificación de una situación de opresión, abuso y sometimiento.

Bibliografía

- **ADORNO, Theodor W.** (1941), *On Popular Music*, en *Studies in Philosophy and Social Sciences*, Vol. IX (New York: Institute of Social Research)
- **ADORNO, Theodor W.** (1985), *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo* (Barcelona: Editorial Laia)
- **ADORNO, Theodor W.** (1980), *Teoría Estética* (Madrid: Taurus)
- **ADORNO, Theodor W.** (1987), *Mahler. Una fisiognómica musical* (Barcelona: Ediciones Península)

⁵¹ BAXANDALL, Lee y MORAWSKI, Stefan (1976).

⁵² DIEDERICHSEN, Diederich (21/09/2003).

⁵³ “La industria cultural vuelve a proporcionar como paraíso la vida cotidiana. Escape y elopement están destinados a priori a reconducir al punto de partida. La distracción promueve la resignación que quiere olvidarse en la primera”. HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1987).

- **ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max** (1969), *La Sociedad. Lecciones de sociología* (Buenos Aires: Editorial Proteo)
- **ATZMON, Gilad** (15/11/2004), *Free Jazz!* (Manchester: Diario The Guardian)
- **BAXANDALL, Lee y MORAWSKI, Stefan** (1976), *Karl Marx & Frederick Engels On Literature and Art* (Moscú: Progress Publishers)
- **BERENDT, Joachim E.** (1986), *El Jazz. De Nueva Orleans al jazz Rock* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica)
- **BRONFMAN, Dr. Miguel** (2001), *El Jazz en la Alemania Nazi* (Buenos Aires: Revista "Nuestra Memoria" n° 17, edición digital de la Fundación Memoria del Holocausto: <http://www.fmh.org.ar/revista/17/index.htm>)
- **DIEDERICHSEN, Diedrich** (21/09/2003), *Una que sepamos todos* (Buenos Aires: Diario Página 12)
- **GRÜNER, Eduardo** (2001), *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma)
- **HENTOFF, Nat y MC.CARTHY, Albert J.** (1968), *Jazz, psicología y sociología* (Buenos Aires: Paidós)
- **HOBSBAWM, Eric** (1999), *Gente poco corriente: Resistencia, rebelión y jazz* (Barcelona: Crítica)
- **HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W.** (1987), *Dialéctica del Iluminismo* (Buenos Aires: Sudamericana)
- **HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W.** (1998), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Valladolid: Editorial Trotta)
- **LUNN, Eugene** (1986), *Marxismo y Modernismo. Un estudio histórico de Lúkacs, Brecha, Benjamín y Adorno* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica)
- **NEWTON, Francis** (1960), *The Jazz Scene* (New York: Monthly Review Press)
- **RONSIÑO, Hernán** (Junio de 2001), *Simmel y el Bebop: Desbocado viento del azar o saturada mansión del arte*, (Buenos Aires: Revista Enfocarte, Número 11)
- **STINSON, John D.** (compilador) (1989), *Erich Fromm Papers, 1929-1980* (New York: The New York Public Library, Manuscripts and Archives Division)
- **TRAVERSO, Enzo** (25/12/2003), *Theodor W. Adorno: L'héritage d'un marxisme pessimiste* (Paris: Revista "Rouge" n° 2045, edición de la "Ligue Communiste Revolutionnaire")
- **WITKIN, Robert W.** (Marzo 2000), *Why did Adorno "Hate" Jazz?*, en *Sociological Theory, Vol. 18, No. 1* (Washington D.C.: American Sociological Association)