

Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas

The discourses of Jazz's superiority over other contemporary popular musics

Por: Juan Sebastián Ochoa
Docente de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá
Recibido 4/10/2010 y aprobado 7/11/2010

Jazz is the only true American art form.
(Jazz es la única forma de arte verdaderamente norteamericana)
Proverbio estadounidense.

Resumen

El presente artículo pretende indagar por la forma en que se ha construido el discurso sobre el jazz en Colombia (y en otras partes del mundo) que sitúa al género como superior frente a las músicas populares y tradicionales contemporáneas. Sin duda, este discurso elitista del jazz es el que ha ayudado a que, al lado de la música "clásica" centroeuropea, este género haya ingresado en los últimos años a la educación musical universitaria en Colombia y en diferentes partes del mundo. En últimas, el artículo hace un cuestionamiento al canon del jazz (y también de la música "clásica") para proponer luego una educación musical más inclusiva, menos discriminatoria.

Palabras clave: Jazz, canon, alta cultura, educación musical.

Abstract

This article aims to explore the construction of discourses about jazz in Colombia (and in other parts of the world) situating the genre as superior over other popular and traditional contemporary musical expressions. No doubt, such an elitist discourse in jazz has helped it to enter university-level musical education, together with "classical" Center-European music, in Colombia and other parts of the world. Ultimately, the article questions the jazz canon (as well as the "classical" music canon) in order to advance a more inclusive musical education.

Keywords: Jazz, canon, high culture, musical education.

Introducción

El jazz es una música nacida en las comunidades negras del sur de los Estados Unidos a principios del siglo XX. En sus inicios, y hasta la década de los 50's, el jazz consistió en una forma de música popular, asociada la mayor parte del tiempo con el baile y la industria del

entretenimiento. A partir del surgimiento del be-bop en la década de los 40, y posteriormente con las diversas variantes de jazz surgidas a partir de los 60 (jazz modal, fusión, eléctrico, free, entre otras) paulatinamente se ha convertido en una música de élite, representante de unas minorías intelectuales.

Esta tendencia en su recorrido histórico ha hecho que en las últimas décadas del siglo XX, y en lo que va del XXI, el jazz se haya comenzado a imaginar como una música académica más, al lado de la llamada música "clásica" o "erudita" (término que suele referirse a la tradición musical eurocéntrica, principalmente de los siglos XVIII y XIX, pensada como parte de la "alta cultura"). Por lo anterior, el jazz ha ingresado a los departamentos de música de numerosas universidades alrededor del mundo como objeto legítimo de estudio y conservación (no en vano las instituciones de educación superior en música provienen de la institución del Conservatorio).

Para el caso particular colombiano, si bien se podría hacer una crítica a los programas de música (en educación superior) por dedicarse casi exclusivamente a la enseñanza de la música "clásica" europea, también cabe plantearse la pregunta de por qué se ha validado la enseñanza del jazz. Las preguntas que orientarán este trabajo serán entonces ¿por qué, frente a la gran diversidad de músicas que tienen presencia significativa en nuestro entorno cultural, se ha privilegiado al jazz como una alternativa diferente al estudio del repertorio "clásico" europeo? ¿Cuáles son las justificaciones o argumentaciones para validar al jazz por encima de otras músicas como podrían ser el rock, la salsa, la cumbia, el tango, la ranchera, etc.? ¿Qué valoraciones positivas se le otorgan al jazz (así como a la música "clásica") que lo diferencia de otras músicas?

La tesis que trataré de defender es que el jazz hoy en día es concebido también como "alta cultura", por lo cual se le asignan en gran medida las mismas valoraciones positivas que a la llamada música "clásica". Las consecuencias de esto es que, en lugar de significar una apertura de la Academia a otros saberes, con el ingreso del jazz a los programas universitarios de música en Colombia (al igual que en otras partes del mundo) lo que se hace es reproducir unos discursos elitistas de la cultura, lo cual también reproduce unas relaciones de poder y dominación epistémicas frente a esas otras formas de conocer, y frente a las personas o comunidades que presentan esas otras formas de conocer¹.

¹ Cada vez que utilice el término Academia en este artículo será para referirme a las instituciones de educación superior en música, y no para referirme a los institutos de

Dicho de otra manera, la inclusión del jazz en los ámbitos académicos ha servido para mantener una distancia de la Academia frente a las músicas populares contemporáneas, así como para mantener, al menos al interior de la institución, la distinción alta cultura/cultura popular (con todas las implicaciones de raza y clase que conlleva).

La argumentación del trabajo se desarrollará en dos etapas: primero analizaré los criterios de valoración de lo que en la educación musical formal se considera como "arte"; es decir, miraré las formas en que se ha construido el discurso de la música "artística" versus el resto de las músicas. Luego, mostraré las formas de valoración que en la actualidad se le asignan al jazz, para luego ver en qué medida reproducen las valoraciones dadas a la música "artística", o si por el contrario presentan formas alternativas de entender lo "artístico". En últimas, lo que se pretenderá analizar será en qué medida los criterios de valoración del jazz encajan o no con las características tradicionalmente asignadas a la "alta cultura", y las implicaciones que esto conlleva para la posible aceptación o no de otras músicas, populares o tradicionales, dentro de los ámbitos académicos universitarios.

Para hacer este trabajo pienso analizar, como fuentes primarias, algunos documentos en los que se encuentran de manera explícita las valoraciones que comúnmente se le asignan al jazz en el presente, en el ámbito colombiano. Principalmente me basaré en un análisis de los programas de las diferentes asignaturas del Énfasis de jazz de la Universidad Javeriana, y tomaré también como ejemplo el anuncio de un taller de jazz que en los próximos días dictará uno de los profesores invitados al Énfasis de jazz de la misma universidad.

Como fuentes secundarias, apoyaré la argumentación en diversos trabajos que han señalado las formas de construcción de "lo artístico", las valoraciones y criterios con los que se juzga el jazz, así como fuentes donde se cuestionan y plantean los criterios de valoración musical presentes en la sociedad actual, especialmente enfocado al ámbito académico (que no necesariamente coinciden con otros ámbitos de la sociedad).

Criterios de valoración de "lo artístico" en la Academia de música

La forma como se ha construido el discurso sobre lo artístico en la cultura occidental es algo que abarca numerosos campos de la

educación no formal, que algunas veces también se hacen llamar academias de música.

sociedad. En este caso, me referiré al caso específico de la música, para lo cual Occidente ha definido como única música "artística" a su propia música "clásica", esto es, a la tradición musical de Europa occidental enmarcada mayoritariamente dentro del período conocido como de la "práctica común" (siglos XVIII y XIX), asociado a nombres como Bach, Mozart y Beethoven, entre otros².

Los criterios con los que se considera, al interior de la Academia, qué música es verdadero "arte", lo cual implica qué música es objeto legítimo de estudio, hacen parte de un cuerpo ideológico relativamente coherente y estructurado, típico de la modernidad occidental. Por lo tanto, los criterios con los que se juzga a la música "clásica" como música superior frente a cualquier otra música, y lo cual la hace parte de la "alta cultura", no se pueden enumerar a la manera de una lista de chequeo, como elementos separados, sino que se deben mirar como un todo, como argumentaciones interrelacionadas. Intentaré entonces mostrar esos criterios de valoración tratando de unirlos en la argumentación.

Toda obra de arte se considera que debe ser original, esto es, que parta de la inspiración de un individuo. La obra no debe ser una simple copia o imitación de algo ya hecho sino que debe tener el sello propio de cada autor. En este caso, la imitación será más propia de la artesanía que del verdadero "arte". Esta importancia de la originalidad se une con el concepto de genio (o genialidad)³. El verdadero artista se considera un genio, alguien más allá de lo normal.

En algunos casos incluso se llega a asociar con lo divino, lo sobrehumano. Así, el artista está separado de la sociedad, haciendo parte de una casta especial. Esa inspiración es una manifestación de algo espiritual, más allá de lo material. Así, la obra de arte debe estar por fuera de las condiciones sociales e históricas de su existencia, y se entiende como una obra pura y autónoma (en algunos casos incluso a la música "clásica" se la conoce también como "música pura")⁴.

² Aún con los riesgos que implica utilizar el término "música clásica" en el sentido descrito, lo usaré en este texto ya que es un término de uso común y cuyo significado suele ser suficientemente claro.

³ La idea del 'genio' es típica del romanticismo del siglo XVIII, pensado frecuentemente como esa persona con un talento sobrehumano, en contacto místico con Dios, incomprendido por la sociedad, y el cual probablemente recibirá el reconocimiento merecido sólo después de muerto. Ver Lucy Green (2003). *Music education, cultural capital, and social group identity*. En M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton, *The cultural study of music* (págs. 263-273). Nueva York y Londres: Routledge, pág. 55.

⁴ Henry Kingsbury, 1988, *Music, talent and performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University Press, pág. 6.

Para que esta música sea pura debe estar separada de toda alusión a lo material, a lo concreto, por lo cual se comienza a privilegiar la música instrumental por encima de la música cantada. El argumento es que la música cantada, al tener letra, está sujeta a un referente concreto, lo cual la hace "impura", la "contamina"⁵. La música más apreciada comienza a ser entonces la instrumental (lo cual también genera la aparición del virtuosismo técnico).

Como base de todos los criterios anteriores, se parte también del supuesto de que la valoración que se hace de ese arte es objetiva, libre de prejuicios, donde la sociedad que la juzga se encuentra en una plataforma de neutralidad valorativa⁶. Frente a esto, los criterios que se asumen deben ser (al menos aparentemente) racionales, científicos. Por esto, la música "artística" debe ser compleja y debe requerir de excelencia técnica para su interpretación (virtuosismo instrumental).

Otros parámetros racionales para "medir" una música se encarnan en la posibilidad de escribirla. Unido a la idea de la división de culturas como una civilización letrada versus unos bárbaros iletrados, se privilegia la música de tradición escrita. Incluso, se llega a entender la obra de arte musical como la partitura -ese "objeto" estático e inmutable- más que como la interpretación o la ejecución de la obra misma.

Y desde la partitura, se comienzan a racionalizar ciertos aspectos que puedan considerarse como neutros para su valoración. Es con ello que toma una importancia crucial el nivel de complejidad armónica, por encima de los aspectos rítmicos⁷ (esto también está asociado a la idea

⁵ Ver Janet Wolff (1987). Foreword: The ideology of autonomous art. En R. Leppert, & S. McClary (Edits.), *Music and society: the politics of composition, performance and reception* (págs. 1-12). New York: Cambridge University Press.

⁶ Esto es lo que Santiago Castro define como la hybris del punto cero en el texto: Santiago Castro (2003) *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

⁷ Oscar Hernández lo enuncia de manera explícita: "En lo que quiero hacer énfasis es en la centralidad que tiene el elemento armónico (el que ha sido abordado de una manera más científica hasta ese momento de la historia) para la inclusión de una música en el esquema valorativo que se incorpora como parte de los imaginarios coloniales. Así como la limpieza de sangre determina la posibilidad de ascenso social, el cumplimiento de los cánones europeos en el manejo de la armonía puede llegar a determinar el grado de evolución de un género musical." Oscar Hernández (2007). La colonialidad y la poscolonialidad musical en Colombia. En *Latin american music review*, 28 (2), 242-270, página 254.

de arte puro, ya que el aspecto rítmico tiende a asociarse con lo corporal, lo sensorial y lo natural, por lo cual se trata de ocultar)⁸.

Si bien esta descripción del sistema de valoración musical desde el punto de vista de la "alta cultura" puede parecer un poco confusa con esta manera de narrarlo, el objetivo era mostrar los diferentes aspectos de forma interrelacionada, como parte de un todo. Esto configura la base epistemológica sobre la cual se construyen esas valoraciones.

Como cualquier criterio de valoración, los mencionados anteriormente surgen cada uno en contraposición a sus opuestos. Es decir, para poder definir algo como lo "verdadero", lo "mejor" o lo "correcto", es necesario establecerlo a partir de la diferencia con aquello que no lo es. En este sentido, cada uno de los criterios de valoración mencionados tienen un opuesto, un otro del cual se quieren diferenciar. Para mayor claridad, mencionaré de forma esquemática los criterios discutidos, y a cada uno le asignaré su opuesto, esa categoría de la cual se quieren diferenciar y a la cual quieren excluir:

- Originalidad/imitación
- Genialidad/ordinariedad
- Autonomía/condicionamiento histórico y social
- Espíritu/naturaleza
- Música instrumental/música cantada
- Virtuosismo/de fácil ejecución
- Objetivo/subjetivo
- Racional/irracional
- Complejidad/simpleza
- Escritura/oralidad

⁸ Todos estos criterios de valoración han sido discutidos ampliamente en los textos de Henry Kingsbury, 1988, *Music, talent and performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University Press; Bruno Nettl (1995) *Heartland excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Illinois: University of Illinois Press; Gary Tomlinson(2003) *Musicology, anthropology, history*. En M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton, *The cultural study of music* (págs. 31-44). Nueva York y Londres: Routledge; Oscar Hernández (2007) *La colonialidad y la poscolonialidad musical en Colombia*. En *Latin american music review*, 28 (2), 242-270, Pierre Bourdieu (1998) *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Ediciones Santillana; Pierre Bourdieu (1995) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagram; Santiago Castro (2000) *Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura*. En S. Castro, *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina* (págs. 93-107). Bogotá: Instituto Pensar; Janet Wolff (1987) *Foreword: The ideology of autonomous art*. En R. Leppert, & S. McClary (Edits.), *Music and society: the politics of composition, performance and reception* (págs. 1-12). New York: Cambridge University Press; Lucy Green (2001) *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Inglaterra: Ashgate Publishing Limited; y Lucy Green (2003) *Music education, cultural capital, and social group identity*. En M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton, *The cultural study of music* (págs. 263-273). Nueva York y Londres: Routledge.

-Armonía/ritmo

Esta epistemología que conforman los criterios de valor mencionados para la "alta cultura" estaría diferenciando a la música "clásica" de las demás músicas, sean populares o folclóricas⁹. Si miramos los términos ubicados al lado izquierdo de las díadas, vemos que son criterios con los cuales la cultura occidental se ha construido como superior a las demás culturas. Esto se encuentra en estrecha relación con una clara necesidad de Occidente de justificarse y posicionarse ideológicamente en el marco de la expansión colonial que comenzó con el "descubrimiento" de América. Sin embargo, la relación de esta epistemología con las colonizaciones europeas es algo que escapa los límites de este trabajo. Por lo pronto, me interesa mostrar que todo este marco conceptual está relacionado directamente con factores mucho más allá de lo estrictamente musical o artístico, aún cuando bajo la supuesta "objetividad" o "neutralidad" valorativa dicha conexión no aparezca de forma explícita.

Como último aspecto de esta sección, me interesa mostrar que estos criterios de valoración no son sólo de un Occidente frente a unos "otros". También, son unos criterios establecidos por lógicas masculinas -ante lo cual también se negaría, o como mínimo quedaría subvalorado, lo femenino-, y que implican también una posición de clase -criterios establecidos desde el punto de vista de las clases medias y altas como forma de distinción. Es decir, estas lógicas no son sólo de la cultura "blanca occidental" sino que corresponden al "hombre blanco occidental de clase media o alta".

Al respecto, es notorio cómo las actividades de componer y de interpretar instrumentos han estado históricamente más asociadas al hombre que a la mujer. Incluso hoy en día, en las carreras de música (al menos en Colombia) la carrera de canto está casi exclusivamente formada por mujeres, mientras que la composición lo está por hombres¹⁰. Esto se explica por la imagen que esta misma construcción

⁹ Aunque el uso de los términos popular y folclórico es bastante problemático, y más aún para el caso de Latinoamérica donde muchas veces las distinciones son difusas, los utilizo aquí en su acepción más esquemática y corriente: popular denota músicas urbanas fuertemente mediatizadas, y folclórico músicas rurales con poco o ningún proceso de mediatización.

¹⁰ Ver Carolina Santamaría (2006) *Bambuco, Tango, and Bolero: music, identity, and class struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953*. Pittsburgh; Gary Tomlinson (2003) *Musicology, anthropology, history*. En M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton, *The cultural study of music* (págs. 31-44). Nueva York y Londres: Routledge, pág. 38; Lucy Green (2003) *Music education, cultural capital, and social group identity*. En M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton, *The cultural study of music* (págs. 263-273).

ideológica hace de la mujer como ser irracional, simple, intuitivo y ligado a la naturaleza; a ella se le asignan labores menores, tareas más insignificantes y menos trascendentales, como cantar¹¹. Y también, es claro cómo la "alta cultura" define a y es definida por las élites sociales, lo cual ayuda a diferenciarlas de los estratos bajos de la sociedad.

Como vemos, la construcción social de la "alta cultura" no se limita a una forma de dominación de un Occidente frente a unos "otros", lo cual sería un reduccionismo cultural, sino que también implica, al interior mismo de la cultura occidental, formas de dominación a partir de la raza, género y clase.

Criterios actuales de valoración del jazz

A lo largo de la historia del jazz, desarrollada desde comienzos del siglo XX, este género musical ha sido entendido, percibido y recibido de muy diversas maneras. Esta variedad de significados comienza porque el mismo término jazz abarca muchos tipos de música, muchas veces muy diversos unos de otros, tanto así que en algunos casos existen disputas y confrontaciones entre ellos. Dixieland, swing, be-bop, hot, hard-bop, free, latin, fusion, modal, cool, entre otros, son subgéneros del jazz, no necesariamente compatibles unos con otros en la forma en que crean sus códigos de valoración¹².

Sin embargo, a partir del uso del término jazz como una sombrilla que cobija todas esas diferencias estilísticas, se puede percibir cómo en la actualidad dicho término es utilizado, y cómo es construido discursivamente, para significar ciertas valoraciones específicas. Así como en el apartado anterior enunciamos las valoraciones que de la música hace la "alta cultura", miraremos ahora las valoraciones que se le asignan al jazz como término genérico.

Nueva York y Londres: Routledge, pág. 269; y Bruno Nettl (1995) *Heartland excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Illinois: University of Illinois Press, págs. 60-64.

¹¹ Interesante aquí notar que en el ámbito de la música popular la actividad de cantar la realizan tanto hombres como mujeres, estableciéndose en algunos casos preferencias según el género musical. Por ejemplo, es más común encontrar hombres cantando salsa o rock, mientras que son las mujeres las cantantes en el bullerengue o el currulao, y mayoritariamente en el jazz. Cada género musical tiene unas divisiones diferentes entre los roles de lo masculino y lo femenino, pero en todos los casos son divisiones diferentes a las que establece la "alta cultura", que son las que prevalecen al interior de la Academia.

¹² Incluso, algunos de estos subgéneros del jazz han surgido históricamente como respuesta o reacción frente a otros. Es paradigmático el caso del be-bop, que surgió a principio de los 40's como una especie de protesta frente al estilo ligero y de entretenimiento que representaba el swing de los 30's.

Tal vez la principal característica que se le asigna al jazz, su marca distintiva, es su carácter improvisativo. Al contrario que la música "clásica", que hoy en día se interpreta exclusivamente a partir de la partitura, el jazz tiene como distintivo ser música principalmente creada en el instante, a partir de la improvisación¹³. Esto cuestiona entonces la división entre compositor e intérprete, y hace de ellos una misma persona. Además, cuestiona la concepción de la obra de arte como la partitura, ese "objeto" inmutable, y pasa a pensar la obra como algo cambiante, siempre nuevo y diferente.

Otra característica típica del jazz es su elevado nivel técnico interpretativo. El músico de jazz, hoy en día, debe ser alguien que tenga un gran dominio técnico de su instrumento, pues sólo así puede llegar a plasmar al instante las ideas musicales que surjan en su pensamiento.

También, el jazz es considerado música compleja, principalmente en sus aspectos armónicos. A partir de la ampliación armónica de la estructura básica de acordes en armonía occidental (extensión de los acordes hasta usar no sólo séptimas sino novenas, oncenas y treceñas), así como de la utilización de progresiones armónicas cambiantes y complejas (algo que se acentuó en la era del be-bop), el jazz se considera armónicamente la música más compleja y "desarrollada" (apareciendo así una mirada evolutiva y desarrollista de las artes, con todo lo cuestionable que puede ser).

El jazz también ha comenzado a verse como música principalmente instrumental. Si bien ha habido una tradición importante de cantantes de jazz (un rol asignado casi exclusivamente a las mujeres), cada vez es menos su papel en el género musical¹⁴. Esto ha hecho que el jazz se vea como música "pura", para escuchar, descontextualizada, y cada

¹³ Sin embargo, la música "clásica" no fue siempre interpretada exclusivamente a partir de la partitura. Fue precisamente en el siglo XIX, en el momento de la formación de la idea moderna del arte, con la aparición del concepto de "música absoluta", que la música "clásica" dejó a un lado su carácter improvisativo (es ampliamente conocido por la historia de la música que músicos como Bach o Chopin eran ante todo grandes improvisadores) y pasó a dividir las labores del compositor y el intérprete, donde el intérprete se limita a reproducir lo que el compositor (el genio creador a partir de entonces) plasmó en la partitura. Para un detallado análisis de este proceso ver Robin Moore (1992) *The decline of improvisation in western art music: an interpretation of change. International review of the aesthetics and sociology of music*, 23 (1), 61-84.

¹⁴ Acerca del papel de la mujer como cantante de jazz, un buen ejemplo de esta división de roles está en el libro de Enrique Luis Muñoz (2007). *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Barranquilla: La Iguana Ciega, en el cual hay todo un capítulo titulado Voces Femeninas en el Jazz Colombiano, mientras en todo el libro no aparece mencionado un solo cantante.

vez aparece más alejada de los contextos sociales que la justificaron en sus inicios, y por el contrario aparece cada vez más institucionalizada, más academizada.

Resumiendo, el jazz se piensa entonces a partir de las siguientes características: improvisación, espontaneidad, originalidad, genialidad, autonomía, espiritualidad, música principalmente instrumental, virtuosismo, complejidad, y desarrollo armónico. Como vemos, muchas de estas características asignadas al jazz son compartidas por la música "clásica". Estas son: originalidad, genialidad, autonomía, espiritualidad, música instrumental, virtuosismo, complejidad, y desarrollo armónico.

Todas estas similitudes en la valoración del jazz han sido fundamentales para la aceptación actual que este género musical está recibiendo por parte de las Academias de música. Sin embargo, otras características lo diferencian de la valoración que se le da a la música clásica, y que se convierten en elementos subversivos del jazz al intentar academizarse. Principalmente, son conceptos derivados de la importancia de la improvisación en el jazz. Al ser el jazz música principalmente improvisada, antepone la oralidad a la escritura en los procesos de transmisión del conocimiento. También, cuestiona la idea de la partitura como la obra de arte, y hace de la expresión artística algo espontáneo. Privilegia entonces, al menos en cierto sentido, la oralidad sobre la escritura, lo irracional sobre lo racional, lo subjetivo sobre lo objetivo¹⁵.

Sin embargo, el jazz no ha tenido siempre la misma caracterización. En las primeras décadas del siglo XX, fue una música popular, asociada a unos contextos de entretenimiento masivo, pero poco a poco ha atravesado un proceso de conversión a "alta cultura", a música académica y de élite, que ha implicado unos cambios estéticos, así como unas formas diferentes de entenderse y situarse en la cultura¹⁶. El

¹⁵ Otro aspecto interesante a tener en cuenta es que mientras en la música "clásica" el evento del *concierto* está altamente ritualizado, con una separación muy fuerte entre el público y el artista, en el jazz el concierto muchas veces establece una relación más cercana en la relación público-artista. También es común que los músicos de jazz no se vistan de manera especial para la ocasión del concierto, desacralizando un poco el evento, mientras que en la música "clásica" la formalidad en el vestuario es algo indispensable en la performatividad del ritual. Ver Henry Kingsbury, 1988, *Music, talent and performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University Press.

¹⁶ Diego Fischerman (2005) *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós, menciona también al tango y a la bossa nova como otros géneros que, desde un origen popular, han tenido un proceso similar de conversión hacia formas de alta cultura. Yo agregaría el caso de la salsa intermediada a partir del latin jazz. A manera de ejemplo quiero contar una experiencia que tuve hace poco viendo un jam de latin jazz en Nueva York, con

jazz entonces, aunque presente ciertas diferencias de valoración con la música “clásica”, se ha posicionado en las últimas décadas como otra música de élite, parte de la “alta cultura”.

Al menos en el caso colombiano (y probablemente también en muchos países a parte de Estados Unidos), el jazz ingresó al país (ya desde las década de los 20’s) como una música representante de la modernidad. La rápida aceptación del jazz en los círculos de la élite de la Costa Atlántica colombiana, principalmente en la alta sociedad barranquillera, se dio en gran medida a que era vista como la música moderna que llegaba desde el gran imperio estadounidense, mucha de la cual provenía directamente de Nueva York¹⁷.

Irónicamente, aunque en su país de origen (Estados Unidos), los conflictos raciales que presentaba el jazz para su difusión y aceptación eran bastante fuertes –al ser eminentemente una música surgida en las comunidades negras del sur-, a Colombia ingresó como una música “blanca”, representante de los nuevos aires de modernidad que venían del norte. Es decir, al ingresar el jazz a Colombia a partir principalmente de la radio y las grabaciones, ocultando así la imagen del músico que la interpretaba, el género encaja fácilmente en los ideales de la élite blanca barranquillera. Con el paso del tiempo, el uso del jazz como música modernizante, asociada con ideales elitistas (e incluso como música para blanquear, lo que ampliaré más adelante) se ha extendido al resto de Colombia, o por lo menos es palpable en las principales ciudades¹⁸.

el grupo de Héctor Martignón (también participaba Samuel Torres). Lo que observé allí es que el latin jazz le quitó el elemento bailable y también el canto a la salsa. Además lo volvió mucho más virtuoso. Le quitó entonces toda su función social, y lo acercó más a una forma de “alta cultura”, disociándolo del público. Eso explica por qué los conciertos de salsa son para “la gente” mientras que a este jam de latin sólo fuimos otros tres músicos más, convirtiendo el evento en música para músicos. En ese nivel de profesionalización y de virtuosismo que mostraron, la antropología de la música queda en problemas, puesto que ésta habla de la relación entre música y sociedad, y con esas músicas casi sin público quedamos con la música y sin la sociedad, perdiendo, a mi modo de ver, todo sentido.

¹⁷ Ver Enrique Luis Muñoz (2007). *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Barranquilla: La Iguana Ciega, y Peter Wade (2000) *Music, race and nation: música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.

¹⁸ Esta aceptación del jazz como alta cultura se evidencia por ejemplo en la reciente creación de numerosos programas de educación en jazz en Colombia (Universidad Javeriana, Universidad el Bosque, EAFIT, entre otros), así como en el surgimiento de varios festivales de jazz en diferentes ciudades en las últimas dos décadas (Festival del teatro libre, Jazz al parque, Barranquijazz, Fesujazz, Medejazz, AJazzGo, y Popajazz).

Eric Hobsbawm menciona que al ingresar el jazz a Europa, a principios del siglo XX, vivió un proceso de aceptación particular (similar al que ocurrió en Colombia):

¿por qué, de todas las artes urbanas plebeyas y contemporáneas que encontraron un público secundario, la música negra estadounidense fue mucho más capaz de conquistar el mundo occidental que cualquier otra? (...)

La respuesta a esta pregunta tiene que quedar pendiente, pero quiero aportar un elemento a ella. La música negra estadounidense se benefició de ser norteamericana. No fue recibida meramente como algo exótico, primitivo, no burgués, sino también como algo moderno. Las orquestas de jazz procedían del país de Henry Ford. Los intelectuales y artistas que adoptaron el jazz inmediatamente después de la primera guerra mundial en el continente europeo citan de forma casi invariable la modernidad entre sus atractivos.¹⁹

Incluso, hace pocos años surgió en el medio musical de Bogotá y Medellín, principalmente, un movimiento de grupos jóvenes llamado Nuevas Músicas Colombianas²⁰, dentro del cual varios de estos grupos utilizan, a mi modo de ver, el jazz como medio para “blanquear” las músicas tradicionales colombianas (algo similar a lo que hicieron las orquestas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán con los aires costeños a mitad de siglo); nada más irónico que utilizar el jazz, música de origen negro, para blanquear otras músicas²¹. Esto lo que evidencia es lo arraigada que está la idea del jazz, no como música primitiva y atrasada –típica valoración que se hace de las músicas negras en la modernidad-, sino como música modernizante y de avanzada.

¿Es el jazz una música popular?²²

En sus comienzos, el jazz fue, junto con el blues, la música de los negros del sur de Estados Unidos, es decir, música marginal, de estratos bajos. Empezó como música callejera, conformada por bandas de vientos, en un estilo conocido luego como Dixieland. Sin embargo, muy pronto pasó a ser parte de la música de entretenimiento

¹⁹Eric Hobsbawm (1999) *Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona: Editorial Crítica, pág. 243.

²⁰ Ver Carolina Santamaría (2007). La 'Nueva Música Colombiana': la redefinición de lo nacional en épocas de la World Music. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 6-24.

²¹ Al movimiento Nuevas Músicas Colombianas pertenecen agrupaciones como Puerto Candelaria, Mojarra Eléctrica, Alé Kumá, Maria Mulata, Curupira, Antonio Arnedo, Bahía, entre otros.

²²Aquí hago alusión al conocido artículo de Simon Frith (2007) *Is Jazz Popular Music?* *Jazz research journal*, 1 (1), en el que examina desde diversos puntos de vista cómo el jazz ha dejado de ser música popular (en el sentido de masiva y comercial) y ha pasado a ser música de grupos reducidos, usualmente de élites intelectuales.

norteamericana. Ya a finales de los 20's y en la década de los 30's pasó a los cabarets, y luego a las salas de conciertos. Hoy en día, cada vez se escucha menos en las calles o en los bares, y aparece más frecuentemente en festivales, salas de concierto, y espacios académicos.

Este recorrido de los espacios en los que ha funcionado el jazz muestra lo que Diego Fisherman menciona como la conformación de un género culto a partir de una tradición popular²³. Es decir, el jazz pasó, en poco más de cien años de surgido, de ser una música popular a ser parte de la "alta cultura"²⁴. Una de las consecuencias de esto es que ha comenzado a entrar en las lógicas de transmisión del conocimiento de los conservatorios de música. En particular, desde la década de los 90's ha surgido un creciente interés en diversos sectores por revivir el jazz "viejo", entendido normalmente como el de las décadas del 30 al 50, épocas del *swing* y del *be-bop*²⁵.

El ingreso del jazz a las Academias ha reforzado sobre todo estas épocas, y se dice que quien quiera ser un buen jazzista debe comprender bien estos estilos. Hoy en día, entonces, el jazz se debate entre quienes conservan la tradición y quienes hacen vanguardia. Ambas posiciones aparecen de todas maneras alejadas de los grandes públicos, y adquieren su legitimación principal en los círculos académicos (igual como ocurre con la música "clásica", que tiene a los intérpretes que conservan la tradición y a los compositores contemporáneos que representan la vanguardia). Por lo anterior, no es extraña la inquietud que Hobsbawm se hacía hace ya algunos años, cuando decía:

¿Lleva el jazz camino de fosilizarse sin remedio? No es imposible. Si esta es la suerte que le aguarda, no servirá de mucho consuelo que Clint Eastwood haya enterrado a

²³ Diego Fisherman (2005) Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires: Paidós, pág. 44-45.

²⁴ Ver Diego Fisherman (2005) Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires: Paidós; Simon Frith (2007) Is Jazz Popular Music? Jazz research journal, 1 (1); Eric Hobsbawm (1999) Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz. Barcelona: Editorial Crítica; y Enrique Luis Muñoz (2007). Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días. Barranquilla: La Iguana Ciega.

²⁵ Sobre todo, el fuerte énfasis que se hace del estudio del be-bop en los programas de jazz en las universidades proviene de las características de este estilo: virtuoso, fue el primer estilo de jazz creado para escuchar y no para bailar, y que presenta una gran complejidad armónica. Estas características lo hacen tal vez el estilo de jazz más valioso desde el punto de vista académico y desde las valoraciones musicales que se hacen desde la "alta cultura". Ver Eric Hobsbawm (1999) Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz. Barcelona: Editorial Crítica, pág 269.

Bird en un mausoleo de celuloide y que en todas las peluquerías y tiendas de cosméticos pongan cintas de Billie Holiday.²⁶

El que el jazz haya surgido como música popular y ahora haya pasado a ser parte del gran arte o "alta cultura", ha tenido unas consecuencias fuertes en su relación con las demás músicas populares actuales. Al ingresar a la Academia, una de las justificaciones recurrentes para aceptar al jazz por encima de cualquier otra música popular (pues muchas veces se argumenta, pretendiendo tener criterios liberales, que el jazz aún es una música popular), que el conocimiento del jazz proporciona una excelente formación técnica y musical que le permite al músico aproximarse luego, con seguro éxito, al estudio de cualquier otra música popular.

Particularmente, en el caso de la institucionalización de los estudios de jazz en la Universidad Javeriana, este argumento ha sido usado con frecuencia. Veamos dos ejemplos.

Semestralmente, el Departamento de Música de la Universidad Javeriana contrata profesores invitados para el énfasis de jazz, en casi todos los casos provenientes de Alemania. Uno de ellos, el profesor Tilmann Dehnhard, ha venido ya cuatro veces como profesor invitado. En días pasados, el profesor Dehnhard propuso al Departamento de Música la posibilidad de dictar un taller abierto a todos los estudiantes de la carrera. El taller se titulaba "¿Por qué Jazz?: una introducción al jazz y a la improvisación en el jazz". En la descripción decía:

Hoy en día, el Jazz ha llegado a ser un lenguaje usado mundialmente para abordar la improvisación. Este taller introduce esta forma de arte como una herramienta musical para músicos de todos los géneros. El Jazz es útil para la comunicación intermusical, así como para la comprensión armónica y melódica²⁷.

Y dentro de los contenidos propuestos, el primero decía: "¿Por qué Jazz? ¿Qué hace al Jazz el lenguaje improvisativo más común en el mundo?". Es por lo menos curioso que, mientras en las últimas décadas se haya cuestionado la idea de la música como "lenguaje universal", y más bien se habla ahora de las músicas (en plural), por su parte el jazz

²⁶ Eric Hobsbawm (1999) Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz. Barcelona: Editorial Crítica, pág. 269-271.

²⁷Aunque el taller no se pudo dictar este semestre, tuve acceso a la propuesta ya que el profesor la escribió originalmente en inglés y me pidió el favor de que se la tradujera al español.

está comenzando a adquirir connotaciones de 'lenguaje improvisativo universal', lo cual resulta igualmente cuestionable²⁸.

El otro ejemplo tiene que ver con unos programas de asignatura. En el Énfasis de Jazz de la Universidad Javeriana, una de las asignaturas principales, que se cursa a lo largo de seis semestres, es Teoría del Jazz. En los programas de todas las seis Teorías del Jazz que se dictan (tal como aparecen en la página web de la universidad), la descripción inicial es la misma:

Esta asignatura permite conocer detalladamente y aplicar, las escalas y los acordes más usados en las músicas populares contemporáneas. Se aprenden a reconocer también formas típicas dentro del repertorio de músicas populares, progresiones armónicas comunes, y en general, el lenguaje y forma de expresión del Jazz, cuyo conocimiento aporta herramientas básicas idóneas para abordar el estudio de cualquier otra música popular contemporánea, llámese Rock, Blues, Bossa Nova, Bolero, Salsa, Tango, etc.²⁹

En ambos casos, vemos cómo el jazz aparece como el "género de géneros" en la música popular, algo así como el "gran género" a partir del cual se pueden comprender los demás.

Con lo anterior comenzamos ya a cerrar la argumentación de este texto: el jazz se comienza a entender como una música superior frente a otras músicas contemporáneas, sobre todo, frente a las músicas populares (y por extensión también frente a las folclóricas o tradicionales) contemporáneas.

Conclusión

Los criterios de valoración musical en la Academia, creados primero a partir de la música "clásica" y más recientemente reproducidos en su mayoría a partir de la validación del jazz como objeto legítimo de estudio, han tenido unas consecuencias directas y claras para otras músicas y otras formas de comprender y de relacionarse con el arte. Con ello, lo que ha ocurrido es que las músicas populares y folclóricas han estado marginadas de los espacios académicos, y sus lógicas

²⁸Curiosamente hoy en día se ha hecho común la asociación del jazz con la improvisación, ignorando u ocultando que la improvisación es un recurso común a muchas, la mayoría con seguridad, de las músicas populares y tradicionales en el mundo.

²⁹ Consultado el 10 de julio de 2010 en <http://portal2.javeriana.edu.co/>. Por solicitud mía, esta asignatura cambio de nombre en el último año y se llama ahora Teoría del Jazz y Músicas Populares (precisamente para no centrar la mirada solo en el jazz).

(criterios de valoración, formas de transmisión, usos, apropiaciones, etc.) han sido invalidadas en el mejor caso, y negadas en el peor.

La Academia se convierte entonces en un espacio de lucha, un espacio en disputa por la validación de formas diferentes de saber y comprender. No se trata sólo de la aceptación o no de un repertorio musical específico, sino por todo lo que hay detrás de esas culturas musicales no integradas al espacio académico: cada música representa unas formas de ser y de sentir, unas lógicas, unos criterios éticos y estéticos, unas maneras de relacionarse con el mundo, una visión del quehacer artístico, una concepción de la función y uso del arte (incluso una concepción distinta de qué es el arte, o de concebir o no la idea de arte).

De igual manera, cada música representa también unos grupos humanos específicos, enmarcados muchas veces en clases, razas, géneros, generaciones, y culturas diferentes. Por ello, la no validación (tal vez cabría decir discriminación) en espacios académicos de unos tipos de música es ante todo un ejercicio de poder, que reproduce relaciones de dominación de unos grupos sobre otros. Por ello, considero que resulta necesario repensar las lógicas con las que operan las Academias de música, para intentar volverlas más inclusivas, y para que tengan una relación más armónica con el contexto y la sociedad a la que deben servir.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (1998). La distinción: criterios y bases sociales del gusto. Madrid: Ediciones Santillana.
- _____ (1995). Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (2003). El amor al arte: los museos europeos y su público. Barcelona: Editorial Paidós.
- Castro, S. (2000). Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura. En S. Castro, La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina (págs. 93-107). Bogotá: Instituto Pensar.
- _____ (2003). La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Fischerman, D. (2005). Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires: Paidós.
- Frith, S. (2007). Is jazz popular music? *Jazz research journal* , 1 (1).
- Green, L. (2001). How popular musicians learn: a way ahead for music education. Inglaterra: Ashgate Publishing Limited.
- _____ (2003). Music education, cultural capital, and social group identity. En M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton, *The cultural study of music* (págs. 263-273). Nueva York y Londres: Routledge.

- Hall, S. (1996). Cultural studies: two paradigms. En J. Morey, What is cultural studies? (págs. 31-48). Nueva York y Londres: Arnold.
- Hernández, Ó. (2007). La colonialidad y la poscolonialidad musical en Colombia. *Latin american music review* , 28 (2), 242-270.
- Hobsbawm, E. (1999). *Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Kingsbury, H. (1988). *Music, talent and performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University Press.
- Moore, R. (1992). The decline of improvisation in western art music: an interpretation of change. *International review of the aesthetics and sociology of music* , 23 (1), 61-84.
- Muñoz, E. L. (2007). *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Barranquilla: La Iguana Ciega.
- Nettl, B. (1995). *Heartland excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Illinois: University of Illinois Press.
- Ochoa, A. M. (2001). Políticas culturales, academia y sociedad. *Revista venezolana de economía y ciencias sociales* , 7 (3), 219-238.
- Santamaría, C. (2007). La 'Nueva Música Colombiana': la redefinición de lo nacional en épocas de la World Music. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas* , 6-24.
- _____ (2006) *Bambuco, Tango, and Bolero: music, identity, and class struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953*. Pittsburgh.
- Tomlinson, G. (2003). Musicology, anthropology, history. En M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton, *The cultural study of music* (págs. 31-44). Nueva York y Londres: Routledge.
- Wade, P. (2000). *Music, race and nation: música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wolff, J. (1987). Foreword: The ideology of autonomous art. En R. Leppert, & S. McClary (Edits.), *Music and society: the politics of composition, performance and reception* (págs. 1-12). New York: Cambridge University Press.
- Zapata, G., Goubert, B., & Maldonado, J. F. (2004?). *Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Colciencias.

Juan Sebastián Ochoa Escobar juan.ochoa@javeriana.edu.co

Maestro en Música con énfasis en Ingeniería de Sonidos, Universidad Javeriana, con la tesis Grabación y Mezcla de la Música Popular Iberoamericana. Profesor del Departamento de Música de la Universidad Javeriana desde el año 2001 en las áreas de Jazz y Músicas Populares, y Entrenamiento Auditivo. Coautor del libro *Gaiteros y Tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto (Bolívar)*. Investigador de las músicas tradicionales de las costas colombianas. Pianista, marimbero y arreglista de las agrupaciones María Mulata y Alé Kumá. Tercer puesto en la modalidad libre como director del grupo Majagua en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez (2006).