

## SOBRE EL JAZZ

## 1

Durante más de cuarenta años, desde que en 1914 estalló en América el entusiasmo contagioso por el jazz, éste se ha mantenido como fenómeno de masas. Su técnica, cuya prehistoria se remonta hacia ciertas cancioncillas de la primera mitad del siglo XIX, como *Turkey in the Straw* y *Old Zip Coon*, sigue siendo esencialmente la misma, a pesar de todas las sutilezas de los historiadores propagandistas. El jazz es una música que, con simplicísima estructura melódica, armónica, métrica y formal, compone en principio el decurso musical con síncopas perturbadoras, sin tocar jamás la monótona unidad del ritmo básico, de los timpos siempre idénticos. Esto no quiere decir que no haya ocurrido nada en el jazz. Así, por ejemplo, el monocromo piano fue desplazado del predominio que tuvo en el *ragtime* y sustituido por pequeños conjuntos, generalmente de viento; así también las salvajes prácticas de las primeras *jazzbands* del sur, principalmente en Nueva Orleans, o de las de Chicago, se han suavizado al ritmo de la creciente comercialización y recepción, y aunque periódicamente se reaniman (por esfuerzo profesional), vuelven regularmente a sucumbir al negocio, llámense *swing* o *bebop*, o pierden siempre su filo. Pero el principio que inicialmente hubo que destacar exageradamente se ha hecho mientras tanto tan obvio que puede prescindir de la acentuación del primitivismo rítmico antes necesario. El músico que hoy quiera componer con aquella acentuación resultaría ridículo, *corny*, pasado de moda como los vestidos de noche de 1927. La original rebeldía se ha convertido en conformismo de segundo grado, y la forma de reacción del jazz se ha sedimentado de tal modo que toda una juventud oye ya primariamente en síncopas, sin percibir apenas el originario conflicto entre esas síncopas y el metro fundamental. Pero todo eso no cambia nada en la absoluta monotonía que nos plantea el enigma de cómo millones de hombres siguen sin cansarse de tan monótono estímulo. Winthrop Sargeant, hoy mundialmente conocido como redactor artístico de la revista *Life* y al que se debe el libro mejor, de más confianza y más reflexivo sobre este tema, escribió hace diecisiete años que el jazz no es en modo alguno un nuevo idioma musical, sino "incluso en sus manifestaciones más complejas, asunto simplicísimo, fórmulas incansablemente repetidas". Es probable que con esa claridad la cosa no pueda ser apreciada más que en América:

en Europa, donde el jazz no se ha convertido aún en institución cotidiana, ocurre además que sus fieles, los que lo manejan con pretensiones de concepción del mundo, se inclinan a interpretarlo erróneamente como irrupción de una naturaleza originaria y sin trabas, como un triunfo sobre los bienes de cultura "museales". Pero por indudable que sea la presencia de elementos africanos en el jazz, no menos lo es el que todo lo irrefrenado en él se adaptó desde el primer instante a un esquema estricto, y que al gesto de rebelión se asoció siempre en el jazz la disposición de una ciega obediencia, al modo como, según la psicología analítica, ocurre al tipo sadomasoquístico, que se subleva contra la figura paterna pero la sigue admirando secretamente, querría imitarla y disfruta aún en última instancia la odiada sumisión. Precisamente esta tendencia favoreció la estandarización, el despedazamiento y el enrigidecimiento comerciales del medio. La verdad del proceso no es que perversos mercaderes hayan violentado desde fuera la voz de la naturaleza, sino que el jazz se procura por sí mismo esa violencia comercializada y provoca por sus propios usos el abuso contra el que luego se indignan los puristas del jazz puro y sin aguar. Ya los *negro spirituals*, preformas del *blue*, enlazan seguramente, como música de esclavos que son, el lamento contra la libertad con la servil confirmación de la misma. Es, por lo demás, difícil aislar los auténticos elementos negros del jazz. Es indudable que el proletariado en harapos de raza blanca ha tomado también parte en la prehistoria del jazz antes de que éste se presentara en primer término, bajo las candilejas de una sociedad que parecía estar esperándole, pues ya tenía familiaridad con sus impulsos gracias al *cakewalk* y al *step*.

Pero precisamente la pobreza de procedimientos y de características, la rigurosa exclusión de toda base sin reglamentar, es lo que hace tan difícil entender la tenacidad de esta especialidad tan mísera que casi no se provee de novedad y variación más que para fines publicitarios. A pesar de haberse asentado como para una pequeña eternidad —y ello en medio de una fase no precisamente estática— sin dar la menor señal de estar dispuesto a ceder algo en su monopolio —pues no hace más concesión que la de adaptarse al auditorio ocasional, que puede estar ya muy entrenado o ser en cambio un público atrasado e indiferenciado—, el jazz no ha perdido nada de su carácter de moda. Esto que se está montando y organizando desde hace ya cuarenta años es tan efímero como si no durara más que una temporada. El jazz es un

manierismo de interpretación. Y, como ocurre en toda moda, de lo que se trata es de la presentación, y no de la cosa; lo que se hace es la permanente a la música fácil, a los más desalados productos de la industria de la canción. No se compone jazz como tal. Los fanáticos —que en americano se dan el nombre abreviado de *fans*— se dan probablemente cuenta de ello, y por eso invocan con predilección los rasgos de improvisación en la ejecución. Pero todo eso es viento. Cualquier adolescente que salga algo listo sabe hoy en América que la actual rutina apenas da lugar a la improvisación, y que lo que se presenta en público como improvisación espontánea ha sido aprendido cuidadosamente, con mecánica precisión. Pero incluso en los insólitos casos en que se dio improvisación, y en los conjuntos inconformistas o de oposición que acaso aún hoy la cultiven por gusto propio, el material único es la canción trivial comercial y de éxito. Por ello las llamadas improvisaciones se reducen a paráfrasis más o menos pobres de las fórmulas básicas, bajo cuya máscara se adivina el esquema a cada momento. Las mismas improvisaciones están ampliamente reguladas y se repiten constantemente. Todo lo que puede darse en el jazz está tan limitado como pueda serlo un elemento especial del corte de traje que esté de moda. En vista de la plétora de posibilidades de hallar y tratar material musical incluso en la esfera de la música de distracción y sociedad —si es que realmente son necesarios estos materiales— el jazz resulta de absoluta pobreza. Su manera de aplicar las técnicas musicales a disposición es totalmente arbitraria. Ya la mera prohibición de modificar con viveza el compás de la pieza según su proceso pone tan estrechos límites a la composición y a la ejecución que el aceptarla exige más regresión psicológica que conciencia estética estilística. No menos pesadas son las restricciones de naturaleza métrica, armónica y formal. La monotonía del jazz no descansa, vista en su conjunto, en una básica organización del material en la que, como en cualquier lengua articulada, la fantasía pudiera moverse libre y sin inhibiciones, sino en la entronización exclusiva de unos cuantos trucos, fórmulas y clisés bien definidos. Es como si uno se aferrara convulsivamente al atractivo de lo en *vogue* y se negara a conocer la expresión de una fecha resistiéndose a arrancar la correspondiente hoja del calendario. Es moda que se entroniza como cosa permanente y pierde precisamente por eso la dignidad de la moda, que es la dignidad de la caducidad.

## 2

Para entender por qué unas pocas recetas son capaces de describir una entera esfera como si no existiera nada más habrá que liberarse ante todo de la fraseología de vitalidad y ritmo del tiempo que formulan adoratoriamente la publicidad, sus ejércitos periodísticos y hasta —al final— las mismas víctimas. Como riqueza rítmica, la que ofrece el jazz precisamente no puede ser más escasa. La música seria, desde Brahms en adelante, había descubierto mucho antes que el jazz todo lo que en éste puede llamar la atención, y no se había detenido en ello. Aún más absolutamente discutible es eso de la vitalidad del jazz, la vitalidad de un procedimiento de fabricación en cadena que tiene standarizadas incluso sus irregularidades. Los ideólogos del jazz —especialmente en Europa— cometen el error de tomar una suma de efectos calculados y experimentados psicotécnicamente por expresión del estado anímico provocado en el auditor por la industria misma; lo mismo sería considerar que esas estrellas cinematográficas, cuyos rostros llanos o torturados se estilizan según retratos de célebres personajes, son, sin más y por ello, seres como Lucrecia Borgia o Lady Hamilton, o hasta creer que estas mismas han sido sus propios modelos. Todo eso que parece obstinada inocencia de selva virgen para el entusiasmo de los fieles es, al cien por ciento, mercancía fabril, incluso en los casos en que —como en la audiciones especiales— la tienda tiene un *stand* para la venta de espontaneidad. La paradójica inmortalidad del jazz arraiga en la economía. La competencia en el mercado cultural ha probado que una serie de rasgos, como síncopa, sonido semivocal y semiinstrumental, armonía impresionista e imprecisa, instrumentación exuberante según el principio de “esta casa no ahorra materia prima” son elementos de especial éxito. Esos elementos van siendo entonces seleccionados y caleidoscópicamente combinados en productos de aparente novedad, sin que tenga lugar la más ligera interacción entre el esquema total y los no menos esquemáticos detalles. Lo único que ha quedado, incluyendo el procedimiento mismo petrificado, son los resultados de una competencia que acaso no fue nunca muy libre. La petrificación ha sido probablemente favorecida de un modo especial por la radio. Las inversiones que se esconden en las *name bands*, en las orquestas de jazz que se hacen célebres gracias a una propaganda científicamente dirigida, y aún más, acaso, el dinero gastado por las empresas que compran tiempo

de emisión para su publicidad, cubriéndolo con *best-sellers* musicales como la *bit-parade*, convierten cualquier divergencia en verdadero riesgo. Además, la standarización significa el robustecimiento del dominio duradero sobre las masas de oyentes y sobre sus *conditioned reflexes*. Se espera de ellas que no pidan sino exclusivamente aquello a que se las ha acostumbrado, y que se encolericen si algo no corresponde a las exigencias cuyo cumplimiento es para ellos algo así como los derechos del hombre del cliente. Si a pesar de todo se realizara en la música ligera el intento de abrirse camino con algo diferente, ese intento tendría asegurado de antemano el fracaso por causa de la concentración económica.

En el hecho de que resulte insuperable algo que, según su esencia, es casual y arbitrario, se reflejan elementos de la arbitrariedad de los actuales controles sociales. Cuanto más plenamente elimina la industria cultural cualesquiera desviaciones, recortando así las posibilidades de desarrollo de su propio medio, tanto más se acerca a la estática la empresa ruidosa y dinámica. Al modo como ninguna pieza de jazz conoce historia (en sentido musical), al modo como todos sus elementos son por así decirlo desmontables, sin que ni un solo compás se siga de una lógica de desarrollo, así también esta moda sin tiempo se convierte en símbolo de una sociedad congelada según plan y que no dista mucho de la pesadilla del *Brave New World* de Huxley. Consideren los economistas si ello es expresión ideológica o indicación al menos, de una tendencia de la sociedad superacumuladora a retrotraerse en involución al estado de la simple reproducción. El temor que alimenta el Thorstein Veblen radicalmente decepcionado de sus últimos escritos —el temor, esto es, a que el juego de fuerzas económico y social se paralice en una situación negativa, ahistórica y jerarquizada, en una especie de sistema feudal potenciado— es seguramente de poco probable realización, pero es en cambio la verdadera aspiración íntima del jazz. La *imago* del mundo técnico contiene ya algo ahistórico que éste utiliza como mítica ficción de eternidad. La producción planeada parece retirar al proceso vital, del que extirpa lo no dirigido, previsible y precalculable, también lo propiamente nuevo, sin lo cual la historia es difícilmente concebible; y la forma del producto en masa standarizado comunica también a la sucesión temporal la expresión de la persistente identidad. Resulta paradójico que una locomotora de 1950 sea diversa de una de 1850: por eso se decoran a veces los más rápidos trenes

modernos con fotografías de antigüedades ferroviarias. Desde Apollinaire, los surrealistas, que tienen bastantes cosas en común con el jazz, se han referido a esa capa experiencial: "ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes". Inconscientemente han pasado a la moda sin tiempo huellas de esto; el jazz, que en vano se solidariza con la técnica, parece un acto cultural de rigurosa repetición y propiamente sin objeto, y así colabora en el tejido del "velo tecnológico", fingiendo que el siglo XX es un Egipto de esclavos y dinastías sin fin. Lo finge: pues la técnica, aunque se simboliza por la rueda que gira uniformemente, desarrolla sus propias fuerzas hasta lo inconmensurable y se encuentra bloqueada por una sociedad con tensiones que llevan al hombre adelante, cuya irracionalidad sigue siendo un dato y que lanza sobre los hombres más historia de la que éstos querrían. La atemporalidad no es de la técnica, sino que la proyecta sobre la técnica una constitución mundial que no querría modificarse más, para no sucumbir. Pero lo malo, casual y bajo que se instituye entonces como principio general muestra la falsedad de esa imperecibilidad. Los señores de los actuales imperios de los mil años (1) tienen el aspecto de criminales, y la gesticulación que se hace perenne en la cultura masiva es precisamente la gesticulación de asociales. El hecho de que precisamente el truco de la síncopa se hiciera con la dictadura musical sobre las masas advierte de la usurpación, de la existencia de controles totalitarios irracionales en su finalidad última a pesar de toda la racionalidad de sus medios. Hay en el jazz, expuestos y visibles, mecanismos que, en verdad, pertenecen a toda la ideología actual, a la industria cultural entera. Y están visibles y en la superficie porque no es tan fácil en música clavarlos bien en el fondo —sin conocimientos técnicos—, como lo es, por ejemplo, en el cine. Pero también el jazz toma sus precauciones. En paralelismo con la estandarización procede la pseudoindividualización. Cuanto más estrechamente obedecen los oyentes al tirón de la brida, tanto menos debe sentirlo. Se les explica que están en presencia de un "arte de consumidores" que se les ha cortado a la medida. Los efectos específicos con los que el jazz rellena su esquema, y especialmente la misma síncopa, se presentan siempre como explosión o caricatura de una subjetividad aún no apresada —y que quiere virtualmente ser la del oyente— o bien como refinado matiz en honor suyo. Pero el método queda preso en su propia red. Mientras constantemente promete al oyente algo distinto, mientras instiga su atención y tiene que destacarse de la gris monotonía, debe

por otra parte guardarse de superar la órbita previamente fijada; tiene que ser siempre nuevo y siempre lo mismo. Por eso están las desviaciones tan standarizadas como los standards mismos, y por eso se retiran en el mismo momento en que se presentan: como toda la industria cultural, el jazz no satisface deseos más que para negarlos al mismo tiempo. Por mucho que el sujeto de jazz, el representante del oyente en la música, se comporte extrañamente, caprichosamente, sigue sin ser nunca él mismo. Los rasgos individuales que no concuerdan con la norma están predeterminados y prefigurados por ésta: son signos de la mutilación. Lleno de temor se identifica el jazz con la sociedad que lo teme porque hizo de él lo que es. Esto da al ritual del jazz su afirmativo carácter, el carácter de recepción de una comunidad de esclavos iguales. Bajo su signo puede apelar el jazz, con diabólica buena conciencia, a las mismas masas de oyentes. Unos procedimientos standard que reinan indiscusos y se manejan durante mucho tiempo acaban por producir también reacciones standard. Resulta demasiado ingenua la opinión de que con un mero cambio de programación —como el cambio en que piensan algunos bienintencionados pedagogos— fuera a conseguir para el hombre violentado algo mejor o simplemente algo diverso. Cualquier cambio serio de la política de programación sería rechazado con indignación si no superara ampliamente todo el ámbito de la industria de la cultura. La población está tan acostumbrada al abuso que se le infiere que no consigue renunciar a él ni siquiera cuando lo adivina a medias; por el contrario, tiende a reforzar conscientemente su propio entusiasmo para convencerse de que la humillación es homenaje. El jazz esboza esquemas de un comportamiento social al cual están obligados los hombres sin necesidad de que el jazz lo esquematice. Los hombres ejercitan entonces en el jazz ese comportamiento, y se aficianan además a él porque les hace más fácil lo inevitable. El jazz reproduce su propia base de masas sin que por eso resulten menos culpables sus fabricantes. La eternidad de la moda es un *circulus vitiosus*.

## 3

Como de nuevo ha subrayado David Riesman, los partidarios del jazz se reparten entre dos grupos muy claramente separados. En el interior vienen los expertos, o aquellos que se tienen por tales, pues muy a menudo los fanáticos que hacen tanto ruido con la terminología que ellos mismos han propagado y que distinguen con pretenciosa con-

tendencia estilos de jazz, son casi incapaces de dar cuenta de eso que según ellos les arrastra y entusiasma si se les pide que lo hagan con precisos conceptos técnico-musicales. En general, y con una confusión que hoy día puede observarse en todas partes, se consideran gentes de vanguardia. Entre los síntomas de la decadencia de la educación no es el menos importante el que consiste en que la distinción entre arte autónomo "superior" y arte comercial "ligero" —por discutible que sea esa distinción— sin ser penetrada críticamente, ha dejado ya, simplemente, de ser percibida. Luego de que algunos derrotistas intelectuales lanzaran este último contra aquél, los banáusicos campeones de la industria cultural han adquirido además la seguridad orgullosa de marchar en la vanguardia del espíritu de la época. La distinción organizada de "niveles culturales", según el esquema *lowbrow*, *middlebrow* y *highbrow*, para oyentes del primer programa, del segundo y del tercero (2), es una cosa repugnante. Pero para superarla no basta con que sectas *lowbrows* se declaren ellas mismas *highbrows*. El justificado malestar cultural ofrece un pretexto —no un fundamento— para glorificar la racionalizada producción en masa que rebaja toda cultura, la vende en liquidación y no la trasciende en absoluto, presentándola como irrupción de un nuevo sentimiento cósmico, mezclándola en la publicidad con el cubismo, la lírica de Eliot y la prosa de Joyce. Regresión no significa originalidad, sino que esta palabra cifra la ideología de aquélla. Aquel que ante la creciente respetabilidad de la cultura en masa se deje tentar y tome un bailable por arte moderno porque hay un clarinete que grazna notas falsas, o tome por música atonal un tritono equipado con *dirty notes* ha capitulado ya ante la barbarie. La cultura degenerada en cultura recibe el castigo condigno: a medida que difunde sus abusos se la confunde cada vez más desesperadamente con su propia basura. Un analfabetismo consciente de sí mismo y para el cual la estulticia del exceso tolerado es el reino de la libertad, se venga del privilegio en la educación. En su débil rebelión están ya dispuestos a doblarse tal como se lo enseña en jazz, al integrar tropezón y destiempo con el paso de la marcha rebañega. Es notable el parecido del tipo del entusiasta del jazz con el del joven adepto del positivismo lógico que se sacude la educación filosófica con el mismo celo con el que aquél renuncia a la musical. Se trata de entusiasmo surgido de la intimidación, y sus emociones se aferran a una técnica hostil a todo sentido. Se sienten protegidos en un sistema tan perfectamente definido que no pueden

escabullirse los errores, y la reprimida nostalgia por lo que pueda estar fuera del sistema se manifiesta en un odio impaciente y en una actitud en que se funde la sabihondería del iniciado con la pretensión del que está más allá de toda ilusión. La exultancia triunfal de la trivialidad, la prisión en lo superficial como certeza absoluta, basta para explicar la cobarde negativa a toda reflexión sobre sí mismo. Todas estas formas ya viejas de reacción han perdido recientemente su inocencia, se presentan como filosofía y cobran así finalmente su propia maldad.

En torno a los entendidos en una cosa en la que hay muy poco que entender, aparte de algunas reglas de juego, cristalizan luego los vagos e inarticulados partidarios. Generalmente se embriagan con la gloria de la cultura masiva, manipulada por ésta; igual podrían asociarse en clubs adoradores de estrellas cinematográficas, o bien coleccionar firmas de personalidades de otro tipo. Lo que les importa es la dependencia como tal, la identificación, sin muchos problemas en cuanto al contenido de cada ocasión. Si se trata de muchachas, se han entrenado ya para desmayarse al oír la voz de un *crooner*, de un cantor de jazz. Su aplauso, que se desencadena disciplinada y generosamente a una señal luminosa del director de las emisiones con público, se transmite como un elemento más del programa popular. Ellas mismas se llaman *jitterburgs* (3), escarabajos realizando movimientos reflejos, actores interpretando su propio éxtasis. El entusiasmarse por algo, el tener una cosa supuestamente propia es para ellas una compensación de su miserable existencia sin formas. Así se socializa la actitud de la adolescencia, decidida a entusiasmarse por esto o por lo otro y de un día para otro, con la posibilidad siempre presta de condenar mañana como tontería lo que hoy se adora con pasión. En Europa se pasa a menudo por alto el hecho de que los fieles europeos del jazz no se parecen ya nada a los americanos. Lo excesivo, lo indisciplinado que todavía se siente en el jazz en Europa ha desaparecido ya en América. El recuerdo del anárquico origen que el jazz tiene en común con todos los movimientos de masas de que esta época ha visto la recepción está radicalmente reprimido, por más que pueda seguir existiendo bajo tierra. Lo que existe en América es el jazz como institución, *taken for granted*, desinfectado y bien lavado. Pero todos los entusiastas del jazz, en todos los países, tienen en común el momento de la docilidad manifiesto en el paródico frenesí. Por ello recuerda su juego la animal seriedad de los séquitos en los estados totalitarios, por más que la diferencia entre el

juego y la seriedad tenga en su fondo la diferencia entre la vida y la muerte. Un anuncio de publicidad de cierto bailable tocado por una célebre *name band* tenía el texto siguiente: "Follow Your Leader, X. Y.". Mientras en las dictaduras europeas los caudillos de ambos matices tronaban contra el decadentismo del jazz, la juventud de los otros países se dejaba electrizar —como por marchas militares— por los bailes sincopados, cuyas orquestinas proceden técnicamente de la música militar, y no por casualidad. Y la división entre fuerzas de choque y séquito inarticulado tiene algo de la distinción entre *élite* de partido y restante base popular.

## 4

El monopolio del jazz se basa en la exclusividad de la oferta y en la prepotencia económica que hay detrás de ella. Pero ese monopolio habría sido destruido ya hace mucho tiempo si esa especialidad omnipresente no contuviera un elemento de generalidad sobre el cual dirigirse a los hombres. El jazz tiene que poseer una "base de masas", en algún momento tiene que enlazar la técnica con los sujetos, momento que remite luego a la estructura social y a conflictos típicos entre el yo y la sociedad. En busca de ese momento puede pensarse ante todo en el *excentric-clown*, o se puede buscar paralelismos con viejos cómicos del cine. En el jazz se rechaza la manifestación de la debilidad individual y se confirma el tropiezo en la marcha como una especie de habilidad superior. En la integración de lo asocial el esquema del jazz entra en contacto con el esquema, idénticamente estandarizado, de la novela policíaca y de sus injertos, en la que el mundo se deforma —o descubre— sistemáticamente de tal modo que resulte que lo asocial, el crimen, es la norma cotidiana, eliminando al mismo tiempo, como por arte de magia, la atractiva y amenazadora agresión mediante la indefectible victoria del orden. Probablemente la única teoría adecuada a estos hechos sea la psicoanalítica. El objeto del jazz es la reproducción mecánica de un momento regresivo, una simbólica de la castración que parece decir: abandona la reivindicación de tu masculinidad, cástrate como proclama y ríe el eunucoide sonido de la *jazzband* y serás premiado con la admisión en una asociación de hombres que participará contigo el secreto de la impotencia entrevisto en el instante del rito de iniciación (4). Esta interpretación del jazz no es arbitraria ni exagerada. Los molestos enemigos del jazz tienen ideas más claras acerca de las implicaciones

sexuales del mismo que sus apologistas, como podría documentarse con innumerables lugares y detalles de la música y de las palabras de las piezas. En su libro *American Jazz Music*, Wilder Nobson describe la actuación de un antiguo director de orquesta de jazz llamado Mike Riley, el cual manifestaba su musical excentricidad sometiendo sus instrumentos a verdaderas mutilaciones. "The band squirted water and tore clothes, and Riley offered perhaps the greatest of trombone comedy acts, an insane rendition of Dinah during which he repeatedly dismembered the horn and reassembled it erratically until the tubing hung down like brass furnishings in a junk shop, with a vaguely harmonic honk still sounding from one or more loose ends". Ya antes Virgil Thomson había comparado las hazañas del célebre trompeta de jazz, Armstrong, con las de los grandes castrados del siglo XVIII. En todo este ambiente vale el uso lingüístico que distingue entre *long-haired* y *short-haired musicians*. Estos últimos son los músicos del jazz que ganan dinero y pueden permitirse un cuidado aspecto exterior; los otros, caricatura en cierto modo de la imagen del pianista eslavo de largas melenas, caen bajo el despectivo estereotipo del artista hambriento que desprecia al mismo tiempo con desparpajo las exigencias convencionales. Tal es el contenido explícito de esas expresiones. Pero no hará falta explicar cuál es el significado no explícito de estos cabellos cortados. En el jazz se proclaman en dominio permanente los filisteos que atan a Sansón.

Los filisteos, realmente (5). Pues mientras que el simbolismo de la castración queda profundamente recubierto en el desarrollo y cumplimiento del jazz, desdibujado por la institución de lo Siempre-Igual y borrado de la conciencia (aunque acaso más potente precisamente por ese disimulo), las prácticas del jazz tienen como significación social el llevar casi hasta la fisiología del sujeto el permanente reconocimiento de un mundo realista sin sueños, limpio de todo recuerdo de cualquier cosa que aún pudiera sustraerse a la garra de la realidad presente. Para comprender el fenómeno de la base de masas del jazz hay que tener presente el tabú impuesto en América sobre toda expresión artística, incluso sobre la infantil, a pesar de la importancia de la industria artística oficial. (La progressive education, que defiende la libre producción expresiva individual y llega incluso a proclamar con fin en sí misma la capacidad de expresión, no es más que una reacción a esa situación de tabú). El artista es en parte tolerado y en parte incluido

organizadamente, como “agente de distracción”, como funcionario, en la esfera del consumo sometido a la obligación de prestar concretos servicios como los de un camarero muy bien pagado; al mismo tiempo, el estereotipo del artista coincide con el del introvertido, el loco egocéntrico, y frecuentemente, el homosexual. En el caso de los artistas profesionales estas cualidades pueden ser toleradas por la sociedad americana, y hasta en muchos casos puede exigirse del artista el escándalo de su vida privada como parte de la diversión que debe suministrar; pero, en cambio, cualquier otra persona que no sea artista profesional, que exprese nociones artísticas espontáneas, no previamente determinadas por la sociedad, se hace sin más sospechosa. Un niño más aficionado a oír música sería o a tocar el piano que a contemplar un partido de baseball en el estadio por televisión sufrirá mucho en su clase o en cualquier grupo al que pertenezca —grupo que siempre encarna para él más autoridad que los padres o los maestros— porque resultará ser el sissy del grupo, el débil y afeminado. La misma amenaza de castración que se simboliza y domina en el jazz por vías mecánico-rituales se yergue ya contra la mera moción expresiva. Pero precisamente en los años de desarrollo hacia la madurez es ineliminable la necesidad de expresión (que, desde el punto de vista de su calidad objetiva, puede perfectamente no ser nada artística). Los adolescentes no están aún totalmente sometidos a la vida lucrativa y a su correlato anímico, el “principio de realismo”. Sus impulsos estéticos no son por tanto totalmente suprimidos por la opresión, sino simplemente desviados. El jazz es el instrumento preferido para desviarlos. Para las masas juveniles que acuden año tras año a la moda sin tiempo —probablemente para olvidarla de nuevo a los pocos años— el jazz es un compromiso entre la sublimación estética y la adaptación social. Con el jazz se permite seguir viviendo el elemento “no realista”, prácticamente inutilizable, imaginativo, siempre y en la medida en que ese elemento se modifique hasta el punto de irse asimilando incansablemente al aparato real, repitiendo en sí sus mandamientos, sometiéndose a ellos y articulándose en el dominio que habría querido romper. El arte se desartifica y acaba por aparecer él mismo como fragmento de aquella adaptación que contradice a su propio principio. Así, por ejemplo, se ilumina la significación de los “arreglos”, que no pueden explicarse simplemente por la división técnica del trabajo o por el analfabetismo musical de los sedicentes compositores del jazz. El verdadero principio del “arreglo” en

el jazz es impedir que exista algo como es en sí: hay que arreglarlo todo. Todo tiene que llevar la huella de una preparación y condimentación que lo haga más comprensible al acercarlo a lo ya conocido, y que dé al mismo tiempo testimonio de que ya está a disposición del oyente, sin idealizar a éste. La música "arreglada" se presenta como ya aceptada por el aparato general de la industria, y ya no exige distancia, sino que está sometida sin reservas al juego: es música sin vanidosa ilusión de mejoría del hombre.

Del mismo modo obedece al primado de la adaptación el específico tipo de habilidad que el jazz exige a los músicos, a los oyentes también en cierta medida y, desde luego, a los bailarines que quieren imitar la música. La técnica estética, que es la aclaración de los medios para la objetivación de un algo autónomo, se sustituye por la habilidad de conquistar obstáculos, de perderse bajo el impacto de factores perturbadores como la síncopa, y de llevar a cabo a pesar de todo la acción particular sometida a las abstractas reglas del juego. La realización estética se convierte en deporte y en un sistema de trucos. El que los domina resulta ser un práctico. La operación del músico de jazz y del entendido es una serie de tests felizmente superados. Pero la expresión auténtica portadora de la protesta estética, sucumbe al poder contra el cual protesta. De ese poder toma el jazz su tono de sorna y miseria, aunque lo disfrace transitoriamente de claridad y pasión. El sujeto que se expresa en el jazz está así diciendo: Yo no soy nada, soy una basura, es justo que me hagan lo que me están haciendo; el sujeto del jazz es ya potencialmente uno de esos acusados a estilo ruso que son inocentes, pero que cooperan desde el primer momento con el fiscal y piensan que cualquier castigo es demasiado suave para ellos. Mientras que el ámbito estético surgió al principio, como esfera de leyes propias, del tabú mágico que separa lo santo de lo cotidiano y ordenaba mantener lo santo puro y separado, la profanidad se venga ahora de la descendencia de la magia: el arte. Se permite a éste la subsistencia sólo a condición de que renuncie al derecho de ser diverso y se someta a la omnipotencia de la profanidad en que al final se convirtió en tabú. No debe existir nada que no sea como lo que es. El jazz es la falsa liquidación del arte: en vez de realizarse la utopía, se trata de que desaparezca del texto.

Tradujo Manuel Sacristán. Tomado de *Prismas*. La Crítica de la Cultura y la Sociedad. Colección Zefein. Ediciones Ariel, Barcelona.

## NOTAS:

- (1) Alusión al tausendjährige Reich (El Reich de los mil años) hitleriano (N. del T.).
- (2) Estas expresiones son hoy comunes también en Europa, en el lenguaje técnico profesional de la radio y la televisión. El tercer programa (segundo en los países en que no hay más de dos) da emisiones de más "calidad". Por ejemplo, en centenarios como el de Bach o el de Mozart, el primer programa transmite algún concierto socialmente importante, mientras el tercero (o segundo) organiza durante meses la audición de todas las obras de Bach o de Mozart, con comentarios históricos y técnicos. (N. del T.).
- (3) Literalmente, "bichos nerviosos". (N. del T.).
- (4) La teoría está desarrollada en el estudio *Über Jazz* aparecido en 1936 en la *Zeitschrift für Sozialforschung* (pág. 252 ss.), que se completa con la crítica de los libros de Sargeant y Hobson en los *Studies in Philosophy and Social Science*, 1941, pág. 175.
- (5) *Philister* es expresión consagrada desde Heine para nombrar al conformista intelectual y social. (N. del T.).