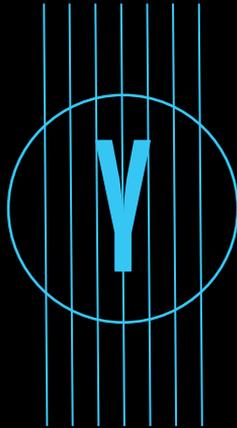


Omar Anguiano Lagos

JAZZ



MARXISMO

Modelo para armar

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS-UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Foto: Enrique Moreno Ricoy



Omar Anguiano Lagos

Licenciado en Jazz-contrabajo por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y maestro en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha participado en nueve producciones fonográficas de los géneros 'jazz' y 'world music' editadas en México. Participó en el proyecto de investigación "Teoría crítica en México: los casos de Mariflor Aguilar, Bolívar Echeverría y Adolfo Sánchez Vázquez", y actualmente participa en el proyecto "Modernidad barroca y pensamiento mexicano", ambos bajo la responsabilidad del Dr. Carlos Oliva Mendoza.

JAZZ Y MARXISMO

MODELO PARA ARMAR

Omar Anguiano Lagos

Este libro es resultado del Programa de Apoyo a
Proyectos de Investigación e Innovación
Tecnológica (PAPIIT-402320) «Modernidad barroca
y pensamiento mexicano». DGAPA-UNAM.

Jazz y Marxismo
Modelo para armar
Omar Anguiano Lagos

Primera edición, 2021
ISBN: 978-607-30-4258-1

Jorge Pech
CORRECCIÓN DE ESTILO

Judith Romero
DISEÑO EDITORIAL Y COMPOSICIÓN

IMAGEN DE PORTADA

D.R. © 2021 Omar Anguiano Lagos
D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México

Avenida Universidad 3000,

Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Coyoacán, C. P. 04510,
Ciudad de México.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier
medio sin autorización escrita del titular de los
derechos patrimoniales.
Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico.

Omar Anguiano Lagos

JAZZ



MARXISMO

Modelo para armar



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Contenido

1.	INTRODUCCIÓN	11
1.1	El jazz y la “crítica de la economía política”	11
1.2	La “objetividad espectral” de la mercancía y su relación con el jazz	21
2.	¿QUÉ ES EL JAZZ? CONSIDERACIONES GENERALES	31
2.1	La diáspora del “estilo Nueva Orleans”	31
2.2	Modernidad musical legal y “de contrabando”	46
2.3	La <i>paralaje</i> germinal de la estética jazz	57
2.4	El jazz y la “ley general de la acumulación capitalista”	66
3.	EL JAZZ: DISLOCACIÓN DE LA “ESCLAVITUD ABSOLUTA”	75
3.1	De las notas <i>blue</i> al <i>swing</i>	75
3.2	Primera <i>dislocación</i> . la “máquina” del tiempo musical homogéneo	81
3.3	Segunda <i>dislocación</i> : la “máquina” llamada partitura	95
3.4	Tercera <i>dislocación</i> : la “máquina” de personalización de los tonos	105
3.5	Coda. El jazz: una <i>dislocación</i> desde el “lado moridor”	116
5.	CONCLUSIÓN	129
6.	BIBLIOGRAFÍA, VIDEOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA	131

*Para Yolatl Valadez Soto,
Enrique Valadez Coronado
y
Francisco Téllez López:
música y vida.*

*Para las compañeras y los compañeros del
Seminario Permanente de Filosofía Crítica en América Latina:
problemas teóricos compartidos.*

*Para Carlos Oliva Mendoza:
cultura, teoría crítica y generosidad en un mismo despliegue*

PRÓLOGO

El fenómeno artístico y cultural de la música jazz es inagotable y fascinante desde muchos puntos de audición y pensamiento. En sus notas resuena toda la historia de las migraciones forzadas que se operan a partir de la gigantesca trata de personas que trajo consigo el auge de la modernidad mercantil capitalista (siglos XV al XVIII) no sólo entre Europa, África y América, sino que, incluso, alcanza a tocar la historia del mundo árabe, particularmente la región del Magreb.

Es una música que nos habla de esclavitud, y de poderes políticos y económicos, pero también nos habla de salidas y movimientos de fuga hacia otras realidades. De que, quizá, es posible “dislocarse”, aunque sea durante el tiempo que dura un *solo*, una *nota blue*, o la explosión de la conciencia que genera el *swing* del jazz, dislocarse de la “espectralidad” que hace que la vida misma sea una *mercancía* más en el gran mercado mundial.

El presente texto no pretende agotar las posibilidades de estudio de un tema tan complejo: un modo de hacer música admirado y, paradójicamente, también vilipendiado alrededor del mundo. El

presente trabajo es sólo una aportación que parte del hecho histórico de que el jazz, como una práctica musical heredera directa del blues, pertenece a la misma época histórica que la formulación de la *crítica de la economía política* realizada por Karl Marx.

El hecho de que tanto el jazz, como la *crítica de la economía política*, tengan que vérselas con el fenómeno de la esclavitud, franca o disfrazada, no es, como se verá durante la lectura, una mera coincidencia.

Una nota respecto a la forma del libro: el aparato crítico es muy amplio y casi la mitad de las notas a pie de página provienen de los tres tomos de *El capital*. Se espera que la lectura del texto central se realice junto con las notas a la manera de un contrapunto musical: su sentido se recibirá mejor considerando siempre su expresión combinada.

1. INTRODUCCIÓN

*No es falso lo oculto y verdadero lo iluminado.
La verdad es el mismo movimiento que descubre y oculta algo.*

Carlos Oliva Mendoza

1.1 El jazz y la “crítica de la economía política”

No es casualidad que *El capital* sea un libro inconcluso y que, de forma análoga, el jazz sea un estilo musical siempre inacabado. Esta última cualidad estética del jazz le viene por naturaleza de su ancestro el blues, y el blues es un modo de hacer poesía y música que siempre deja algo inconcluso en sus infinitas variaciones. Esto se debe a que su diáspora se encuentra en la transición entre “esclavitud franca” y la llamada “Proclamación de Emancipación” emitida por el Presidente de Estados Unidos, Abraham Lincoln, el primer día del año 1863. Esta transición, como veremos, no alcanza su forma final pues sus flujos van en sentido de avance y en sentido retrógrado, igual que el blues.¹

1 “Es imposible decir que ‘la esclavitud creó los blues’ y considerar cerrado el capítulo [...] Los blues *no son*, ni jamás pretendieron ser, un fenómeno estrictamente social, sino que, primordialmente, son una forma poética y, en segundo lugar, un

También en 1863, Marx concluía “un inmenso original compuesto de 23 cuadernos de 1,474 páginas en cuarto titulado *Zur Kritik der politischen Ökonomie*”, de donde Engels y Kautsky extraerían, *post mortem* el autor, el Libro II de *El capital* y las *Teorías sobre la plusvalía*, respectivamente. José Aricó nos comenta que mientras Marx se dedicaba a “reelaborar todo ese gigantesco material [...] el conjunto de su obra aparece claramente delineada ante sus ojos, pero el autor se niega a publicarla por partes [...]”.² En los años 60’s del siglo XIX, Marx estaba generando el “discurso crítico” que hace explícito cómo procede la “magia invisible”³ de la succión del *plusvalor* a la persona trabajadora, o sea, la “ganancia” que permite a ciertos seres humanos acumular riquezas y organizar a la sociedad de modo que ellos estén siempre en el polo de la riqueza que se acumula. A fines de esa misma década, los cua-

modo de componer música [...] Si es cierto que la esclavitud determinó ciertos aspectos de la forma y del contenido de los blues, también es cierto que la Emancipación y sus subsiguientes problemas determinaron el rumbo que seguirían”. (Cf. Jones, Leroi [Amiri Baraka]. *Blues People. Música negra en la América blanca*. Traducción Carlos Ribalta. Ed. Lumen. Barcelona. 1969. pp. 74-75. Las negritas son mías).

- 2 Aricó, José. *Presentación*, en Marx, Karl. *El capital. Libro I, Capítulo VI*. (inédito). *Presentación de José Aricó, traducción y notas de Pedro Scarón*. Siglo XXI Editores. México, 2015. p. VII.
- 3 Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política. Libro Primero. Traducción, advertencia y notas de Pedro Scarón. Tomo I/ Vol. 2*. Siglo XXI Editores. México, 2013. p. 719.

tro millones de ex-esclavos, ahora “libres”, estaban empezando a experimentar las manifestaciones materiales de esa “magia invisible”⁴: expulsados de los espacios que antes habitaban, pues el Sur dejó de ser esclavista para empezar a ser “segregacionista”, los ahora “libres” experimentaron una diáspora hacia las ciudades del Norte en busca de empleo asalariado para sustentarse. El blues reflejaba ya esta experiencia, pero a principios del siglo XX el jazz expresaría una “meditación musical” al respecto. El jazz es una indagación del pensamiento musical sobre los movimientos de sentido del *plusvalor* —hacia adelante y hacia atrás entre “esclavitud” y

4 “Supongamos que un capital asciende a £ 10.000 y su parte constitutiva variable a £ 2.000. Si la tasa del plusvalor es de 100%, ese capital producirá en cierto período —por ejemplo, un año— un plusvalor de £ 2.000. Si nuevamente se adelantan esas £ 2.000 como capital, el capital originario habrá aumentado de £ 10.000 a £ 12.000, es decir que se habrá acumulado. Nos resulta indiferente, por el momento, que el capital suplementario se haya sumado al viejo o que se haya valorizado de manera autónoma [...] Al plusvalor de £ 2.000 transformado en capital suplementario denominémoslo pluscapital no 1 [...] conocemos exactamente, en cambio, el proceso por el que se genera el pluscapital no 1. Es la forma transfigurada de plusvalor, y por tanto de plustrabajo, de trabajo ajeno impago. **No hay el él un solo átomo de valor por el cual su poseedor haya pagado un equivalente [...]** en el pluscapital no 1 todos los componentes son producto de trabajo ajeno impago, plusvalor capitalizado [...] en un primer momento, **la magia invisible del proceso desvía del obrero el plusproducto, haciéndolo pasar de su polo al polo opuesto, ocupado por el capitalista**”. (*Ibid.*, pp. 713-719. Las negritas son mías).

“Emancipación” y, al igual que *El capital*, siempre está incompleto y quiere ser retomado por quien le recibe. Pero ni el jazz ni *El capital* han visto aún su forma final —y posiblemente nunca la verán—, pues la esclavitud en el capitalismo está muy lejos de ser una manifestación material extinta, tanto en Norteamérica como en el resto del mundo.

Invoquemos la fuerza de la historia: el momento de conformación de la crítica de la economía política y el momento de gestación del blues —y del jazz, por extensión— pertenecen al mismo siglo. La primer compilación sobre “canciones de trabajo” afro-americanas, en el Sur esclavista norteamericano,⁵ fue publicada en 1867 —a dos años de haber terminado la Guerra de Secesión— por la editora de música Lucy McKim Garrison⁶ con el apoyo de

5 Las “canciones de trabajo” de los esclavos afroamericanos del Sur son un elemento clave en la génesis del blues pues proceden de manera antifonal, y ese modo de “pregunta y respuesta” aparecerá en la estructura del blues “pregunta-pregunta-respuesta” (AAB) y pasará a formar parte de la forma de improvisar del jazz. Según el poeta y crítico musical Amiri Baraka, por su carácter inmaterial, la música, la religión y la danza fueron las tres formas de sentido comunitario que mejor pudieron conservar los esclavos capturados en el África Occidental y traídos a América entre los siglos XVI y XIX. (Cf. Jones, Leroi [Amiri Baraka]. *Blues People...*, *op.cit.*, pp. 32-33.

6 Cf. McKim Garrison, Lucy; Pickard Ware; Charles, Francis Allen, William. *Slave songs of the United States*. Ed. The University of North Carolina Press. North Carolina, 2011. Consulta electrónica, 2019. Cf. https://www.jstor.org/stable/10.5149/9780807869505_allen

dos colegas abolicionistas. Es el mismo año en que Marx cayó en cuenta que era imposible que su “crítica de la economía política” cobrara una forma definitiva como “un todo artístico” y que, al no poder terminar el libro II “[debía] limitarse a publicar el primero”.⁷ En una perspectiva amplia se puede decir que el jazz y la “crítica de la economía política” son coetáneos. Y en efecto, se puede observar que el Tomo I de *El capital*, el único de los tres que viera la luz en vida de su autor, está lleno de referencias a la Guerra de Secesión norteamericana por su relación histórica con el importante fenómeno de la esclavitud para el estudio de la génesis y desarrollo del capital. Las conexiones históricas deben de ser mayores de lo que aquí sólo se menciona.⁸

7 Aricó, José. *Presentación*, en Marx, Karl. *El capital. Libro I, Capítulo VI. (inédito) ...*, op. cit., p. VIII.

8 Baste recordar que la firma de Marx, como “secretario por Alemania de la Asociación Internacional de Trabajadores” aparece en una carta “de felicitación” dirigida al recién re-electo presidente Lincoln en 1864. En esta misiva la Asociación Internacional de Trabajadores (conocida después como la “Primera Internacional”), a nombre de “los trabajadores de Europa”, comunica a Lincoln el reconocimiento de la importancia histórica de la lucha anti esclavista en América, pues dicen estar “seguros de que, al igual que la Guerra de Independencia de los Estados Unidos dio inicio a una nueva era de florecimiento para la clase media, la Guerra Antiesclavista Estadounidense hará lo mismo por las clases trabajadoras [y consideran] una señal de la época venidera que haya tenido que recaer sobre Abraham Lincoln, el hijo inquebrantable de la clase trabajadora, la tarea de liderar su país en la lucha incomparable por rescatar una

Entre otros numerosos estudios críticos, en *El capital*, Marx estaba describiendo las leyes naturales sobre la “elasticidad” del capital para mutar de forma —entre capital usurario, comercial, financiero, crediticio e industrial— y sobre la capacidad de “regeneración” que éste muestra en su acontecer cotidiano. Al parecer ésta es la razón del interés de Marx por la Guerra de Secesión norteamericana. Ésta le parecía relevante, pues ilustraba cómo, exportado a los Estados Unidos, el capital británico invertido en el desarrollo industrial del Norte⁹ “emancipaba” las pobla-

raza encadenada y reconstruir un mundo social”. Para leer la copia de la misiva véase: Asociación Internacional de Trabajadores. *El hijo inquebrantable de la clase trabajadora*. Revista Contexto. Edición digital del 30 de agosto de 2017. Consulta electrónica 2020. <https://ctxt.es/es/20170830/Politica/14707/CTXT-EEUU-carta-Karl-Marx-Abraham-Lincoln.htm>

- 9 Sobre la manera en que el capital se exporta a partir de un “sistema crediticio internacional” en el Capítulo XXIV del primer Tomo de *El capital* encontramos: “La única parte de la llamada riqueza nacional que realmente entra en la posesión colectiva de los pueblos modernos es... su deuda pública. De ahí que sea cabalmente coherente la doctrina moderna según la cual un pueblo es tanto más rico cuanto más se endeuda. **El crédito público se convierte en el credo del capital [...]** La deuda pública se convierte en una de las palancas más efectivas de la acumulación originaria. Como con un toque de varita mágica, infunde virtud generadora al dinero improductivo y lo transforma en capital, sin que para ello el mismo tenga que exponerse necesariamente a las molestias y riesgos inseparables de la inversión industrial e incluso de la usuraria [...] Desde su origen, los grandes bancos, engalanados con rótulos nacionales, no eran otra cosa que sociedades de especuladores privados que se establecían a la vera de los gobiernos y estaban en condiciones, gracias a los privilegios

ciones de afrodescendientes atadas a una esclavitud “franca-patriarcal”¹⁰, mientras que, por otro lado, las iba lanzando a la “esclavitud disfrazada” del capital industrial. En este trabajo, lo adelantamos, se estudiará *que el jazz es la materialización del pensamiento musical cuando reflexiona sobre este hecho.*

obtenidos, de prestarles dinero [...] Con la deuda pública surgió un sistema crediticio internacional, que a menudo encubría una de las fuentes de la acumulación originaria en un país determinado. Por ejemplo, las ruindades del sistema veneciano de rapiña constituían uno de esos fundamentos ocultos de la riqueza de capitales de Holanda, a la cual la Venecia en decadencia prestaba grandes sumas de dinero. Otro tanto ocurre entre Holanda e Inglaterra. Ya a comienzos del siglo XVIII las manufacturas holandesas han sido ampliamente sobrepujadas y el país ha cesado de ser la nación industrial y comercial dominante. Uno de sus negocios principales, entre 1701 y 1776, fue el préstamo de enormes capitales, especialmente a su poderosa competidora Inglaterra. Un caso análogo lo constituye hoy la relación entre Inglaterra y Estados Unidos. No pocos capitales que ingresan actualmente a Estados Unidos sin partida de nacimiento, son sangre de niños recién ayer capitalizada en Inglaterra”. (Cf. Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política. Traducción, advertencia y notas de Pedro Scaron*. Siglo XXI Editores. Tomo I, Vol. 3. México. 2013. pp. 943-945. Las negritas son mías).

- 10 Para dar una mínima orientación de género a este trabajo, hay que decir que, cada vez que se mencione el término, se deberá recordar que, para Marx, la esclavitud *franca* es de origen patriarcal. En el Tomo III de *El capital* se hace la referencia de que la esclavitud franca parte de una “economía esclavista [...] que [...] recorre una escala que va desde la esclavitud patriarcal, predominantemente orientada hacia el autoconsumo, hasta el sistema de plantación propiamente dicho, que trabaja para el mercado mundial [...]”. Cf. Marx, Karl, [Friedrich Engels] *El capital*. Tomo III/Vol. 8. Siglo XXI, editores. México, 2011. p. 1,022. (Las negritas son mías).

Pero no sólo eso, sino que Marx sabía bien que en la población afrodescendiente norteamericana no se agotaba la esclavitud durante la segunda mitad del siglo XIX. Sabía que, más bien, la esclavitud “franca-patriarcal” norteamericana era la otra cara de la moneda de “otra” esclavitud “disfrazada de trabajo asalariado” en Europa. En el capítulo XXIV del primer tomo de *El capital, La llamada acumulación originaria*, leemos cómo la esclavitud “más o menos disfrazada” europea necesitaba de la esclavitud norteamericana a manera de “pedestal”, o sea, como medio de validación ante la opinión pública de sus propios procesos esclavistas dentro del capitalismo industrial maquinizado.¹¹

Marx, de hecho, ironizó varias veces sobre cómo la opinión pública europea se indignaba ante las “atrocidades” de la “esclavitud franca-patriarcal”

11 “Al mismo tiempo que introducía la esclavitud infantil en Inglaterra, la industria algodonera daba el impulso para la transformación de la economía esclavista más o menos patriarcal de Estados Unidos en un sistema comercial de explotación. En general, la esclavitud disfrazada de los asalariados en Europa exigía, a modo de pedestal, la esclavitud sans phrase [desembozada] en el Nuevo Mundo. [...] *Tantae molis erat* [tantos esfuerzos se requirieron] para asistir al parto de las “leyes naturales eternas” que rigen al modo capitalista de producción, para consumir el proceso de escisión entre los trabajadores y las condiciones de trabajo, transformando en uno de los polos, los medios de producción y de subsistencia sociales en capital, y en el polo opuesto la masa del pueblo en asalariados, en “pobres laboriosos” libres, ese *producto artificial de la historia moderna*”. (Ibíd. pp. 949-950. Las negritas son mías).

en Norteamérica y no era capaz de ver aquellas que el capitalismo industrial llevaba a cabo con sus propias niñas, niños, mujeres y hombres. Famosa es su cita de *Sátiras* de Horacio con la que Marx ilustra la posición hipócrita de la opinión pública de su tiempo: *Quid rides? Mutato nomine de te fabula narratur*. (“Y tú, ¿de qué te ríes? Cámbiale el nombre y de ti es de quien habla la fábula”, *Sátiras* de Horacio —I, 1, 69—)¹². La forma de salario, para Marx, era

12 “Mutato nomine de te fabula narratur! [¡bajo otro nombre, a ti se refiere la historia!] ¡Léase, en vez de trata de esclavos, mercado de trabajo; en lugar de Kentucky y Virginia, Irlanda y los distritos agrícolas ingleses, escoceses y galeses; en vez de África, Alemania! [...] Compárese [...] la legislación fabril inglesa de nuestros días con las leyes laborales inglesas promulgadas desde el siglo XIV hasta más allá de mediados del siglo XVIII. Mientras que la moderna legislación fabril *abrevia* coactivamente la jornada laboral, aquellas leyes procuraban *prolongarla* coactivamente. Ciertamente es que las pretensiones del capital en su estado embrionario —cuando apenas está llegando a ser, cuando, por ende, su derecho a absorber determinada cantidad de plustrabajo no se afianza sólo mediante la fuerza de las condiciones económicas, sino también por medio de la colaboración del estado— parecen modestísimas si se las compara con las *concesiones* que, refunfunando y con relucencia, se ve obligado a hacer en su edad adulta. Fueron necesarios siglos hasta que el trabajador “libre”, por obra del modo de producción capitalista desarrollado, se prestara voluntariamente, es decir, se viera socialmente obligado, a vender todo el tiempo de su vida activa, su capacidad misma de trabajo, por el precio de sus medios de subsistencia habituales; su derecho de primogenitura por un plato de lentejas”. (Cf. Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política. Traducción, advertencia y notas de Pedro Scaron. Siglo XXI Editores. Tomo I, Vol. 1. México. 2018. Pp. 321/326-327. Las negritas son mías).*

sólo la manifestación material de una “esclavitud disfrazada”, y la esclavitud “disfrazada” requiere de la manifestación material de la esclavitud “franca-patriarcal”. A esto le podríamos llamar, a falta de un término más exacto, *esclavitud absoluta*, y es la razón por la que la trata de personas y la esclavitud, que empieza desde la infancia, y, en innumerables ocasiones, *aun antes de nacer*, se encuentre viva en nuestros días.¹³

13 Las principales ramas del multimillonario negocio de la esclavitud infantil que deriva en la esclavitud adulta, pauperización o la muerte hoy en día son: la trata infantil, la explotación sexual, las niñas y niños soldado, el matrimonio infantil forzado y el trabajo en minas, canteras y labores agrícolas. Sólo para darnos una idea del fenómeno: “La Organización Internacional del Trabajo (OIT) calcula que 152 millones de niños y niñas están siendo sometidos al ‘trabajo infantil’: desde el reclutamiento forzado, pasando por la trata, la explotación sexual, los niños soldados o el matrimonio forzado. Todo esto sigue pasando en pleno siglo XXI [...] La ONU estima que la trata de personas mueve anualmente entre 5 y 7 billones de dólares, y unos 4 millones de personas se ven desplazadas de un país a otro. Según *Save The Children*, cada año 1,2 millones de menores son víctimas del tráfico infantil, un negocio que mueve al año 23.500 millones de euros [...] Se calcula que entre 40.000 y 50.000 mujeres y niñas son víctimas de la trata de seres humanos [...] Unicef calcula que hay unos 300.000 niños y niñas soldado en conflictos armados de todo el mundo [...] Según la OIT, hay unos 15,4 millones víctimas de un matrimonio forzado a cualquier edad y, de ellas, más de una tercera parte eran en su mayoría niñas [...] durante la próxima década, 100 millones de niñas contraerán matrimonio antes de cumplir los 18 años [...]. Muchas menores son obligadas a casarse con adultos por sus propios padres, según Acnur [...]

1.2 La “objetividad espectral” de la mercancía y su relación con el jazz

La aquí llamada *esclavitud absoluta* es la materialización de un proceso que se encuentra oculto para toda teorización que no tomara como punto de partida la *crítica de la economía política* de Marx, pues el proceso que se esconde detrás de la *esclavitud absoluta* es el de la “adherencia”, en torno a la forma natural de ser humano, de lo que Marx llama la “objetividad espectral” de la *forma de mercancía*. Esta “objetividad espectral” consiste en el fenómeno de que, puesto que toda mercancía es una conjunción de valor de uso —su aparición material, su aspecto cualitativo—, y de valor de cambio —su forma de “jeroglífico” (signo) social que surge a partir del intercambio, su aspecto cuantitativo—,¹⁴ estos polos

Según *Save The Children*, **un millón de menores trabajan actualmente en minas y canteras en más de 50 países de Asia y Sudamérica. Se trata de uno de los trabajos más peligrosos que puede tener un menor** y que solo en África occidental ocupa a 200.000 niños y niñas, más de un tercio del total de la mano de obra”. (Cf. Bernal-Triviño, Ana. *El horror de la esclavitud infantil en pleno siglo XXI: así explota el mundo a 152 millones de niños*. Revista Público, 16/04/2018. Madrid. Edición digital. Consulta electrónica 2020. <https://www.publico.es/sociedad/derechos-infancia-datos-esclavitud-infantil.html>)

14 “La utilidad de una cosa hace de ella un valor de uso. Pero esta utilidad no flota por los aires. Está condicionada por las propiedades del cuerpo de la mercancía, y no existe al margen de ellas [...] Los valores de uso constituyen el contenido material de la riqueza, sea cual fuere la forma social de ésta. En la forma de

son mutuamente excluyentes en el proceso material del intercambio.¹⁵ Esto quiere decir que *sólo es posible expresar el valor de cambio de una mercancía en el valor de uso de otra*, y el intercambio funcionará sólo si la proporción es considerada correcta por ambas partes que intercambian.¹⁶

sociedad que hemos de examinar [capitalista], son a la vez los portadores materiales del valor de cambio". (Cf. Marx, Karl. *El capital*, TI/VI..., *op.cit.*, pp. 44-45. Las negritas son mías).

- 15 "[...] el que los hombres relacionen entre sí, como valores los productos de su trabajo no se debe al hecho de que tales cosas cuenten para ellos como *meras envolturas materiales* de trabajo homogéneamente humano. A la inversa. Al equiparar *entre sí* en el cambio como valores sus productos heterogéneos, equiparan recíprocamente sus diversos trabajos como trabajo humano. **No lo saben, pero lo hacen. El valor**, en consecuencia, **no lleva escrito en la frente lo que es**. Por el contrario, transforma a todo producto del trabajo en un jeroglífico social. Más adelante los hombres procuran descifrar el sentido del jeroglífico, desentrañar el misterio de su propio producto social, ya que la determinación de los objetos para el uso como valores es producto social suyo a igual título que el lenguaje". (*Ibíd.*, pp. 90-91. Las negritas son mías).
- 16 Esta proporción acordada por los seres humanos es llamada por Marx "forma de equivalente", y es el punto de partida para comprender la complejidad del intercambio mercantil, y entender cómo aparece la "objetividad espectral" de la mercancía. Dice Marx: "La forma de equivalente que adopta una mercancía, pues, es la forma en que es directamente intercambiable por otra mercancía [...] La primera *peculiaridad* que salta a la vista cuando se analiza la forma de equivalente es que el valor de uso se convierte en la forma en que se manifiesta su contrario, el valor [de cambio] [...] **La forma natural de la mercancía se convierte en forma de valor [de cambio] [...]** Como ninguna mercancía puede referirse a sí misma como equivalente, y por tanto tampoco puede convertir a su pro-

El punto donde aparece la “objetividad espectral” es cuando Marx se percata de que, finalmente, en el intercambio se “borran” todas las huellas materiales de los valores de uso y sólo queda una “objetividad” cuantitativa. “Si hacemos abstracción de su valor de uso —dice Marx— abstraemos también los componentes y formas corpóreas que hacen de él un valor de uso”.¹⁷ Se borran, pues, las diferencias entre diferentes “objetos útiles”, y por tanto también las diferencias entre “diferentes trabajos útiles”. La concreción material de los diversos trabajos humanos deja de manifestarse y en su lugar aparece un “trabajo abstractamente humano”,¹⁸ una “mera gelatina de trabajo humano indiferenciado”.¹⁹ Estamos ya entonces frente a la “objetividad espectral” de la forma mercancía.²⁰

pia corteza natural en expresión de su propio valor, tiene que referirse a otra mercancía como equivalente, o sea, hacer de la corteza natural de otra mercancía su propia forma de valor”. (Ibid., pp. 68-70. Las negritas son mías).

17 *Ibid.* p. 47.

18 *Ibidem.*

19 *Ibidem.*

20 Dice Marx: “Un sencillo ejemplo geométrico nos ilustrará el punto. Para determinar y comparar la superficie de todos los polígonos se los descompone en triángulos. Se reduce el triángulo, a su vez, a una expresión totalmente distinta de su figura visible: el semiproducto de la base por la altura. De igual suerte, es preciso reducir los valores de cambio de las mercancías a algo que les sea común, con respecto a lo cual representen un más o un menos [...] **Ese algo común no puede ser una propiedad natural —geométrica, física, química o de otra índole— de las**

Ahora bien, *en la aparición material de un ser humano no existe ninguna fuerza óptica tan potente que pueda sustraerle de la posibilidad de ser objeto de la “adherencia” de la “objetividad espectral” a su forma*

mercancías. Sus propiedades corpóreas entran en consideración, única y exclusivamente, en la medida en que ellas hacen útiles a las mercancías, en que las hacen ser, pues, valores de uso. Pero, por otra parte, salta a la vista la abstracción de sus valores de uso lo que caracteriza la relación de intercambio entre las mercancías. Dentro de tal relación un valor de uso vale exactamente lo mismo que cualquier otro, siempre que esté presente en la proporción que corresponda [...] **En cuanto valores de uso, las mercancías son, ante todo diferentes en cuanto a la cualidad ; como valores de cambio sólo pueden diferir por su cantidad, y no contienen, por consiguiente, ni un sólo átomo de valor de uso [...]** Ahora bien, si ponemos a un lado el valor de uso del cuerpo de las mercancías, únicamente les restará una propiedad: la de ser productos del trabajo. No obstante, también el producto del trabajo se nos ha transformado entre las manos. Si hacemos abstracción de su valor de uso, abstraemos también los componentes y formas corpóreas que hacen de él un valor de uso. Ese producto ya no es una mesa o casa o hilo o cualquier otra cosa útil. Todas sus propiedades sensibles se han esfumado. Ya tampoco es producto del trabajo del ebanista o del albañil o del hilandero o de cualquier otro trabajo productivo determinado. Con el carácter útil de los productos del trabajo se desvanece el carácter útil de los trabajos representados en ellos y, por ende, se desvanecen también las diversas formas concretas de esos trabajos; éstos dejan de distinguirse, reduciéndose en su totalidad a trabajo humano indiferenciado, a trabajo abstractamente humano [...] Examinemos ahora el residuo de los productos del trabajo. **Nada ha quedado de ellos salvo una misma objetividad espectral, una mera gelatina de trabajo humano indiferenciado, esto es, de gasto de fuerza de trabajo humana sin consideración a la forma en que se gastó la misma**". (Ibíd., pp. 46-47. Las negritas son mías).

natural.²¹ Esta es la razón por la que puede existir una “esclavitud absoluta”, o sea, que *no existe un impedimento natural objetivo* para que un ser humano haga de otro “parte” de la “gelatina de trabajo humano indiferenciado”. Que lo *espectralice objetivamente*, en términos mercantiles. En el contexto de la reflexión estética sobre el jazz, el aspecto más importante que se debe considerar aquí es que —debido a su cercanía generacional con el fin de la Guerra de Secesión (1865)—,²² los primeros músicos que cultivaron el género experimentaron en su propia existencia que, según la “ley general de la acumulación capitalista”, “el vasallaje” o la “dependencia económica” de los obreros “asalariados libres” es aún más

21 “Puede hablarse [...] de una *base natural* del plusvalor, pero sólo en el sentido generalísimo de que **ningún obstáculo natural absoluto impide que un individuo se quite de encima el trabajo necesario para su propia existencia y lo eche sobre los hombros de otro [...] de la misma manera, por ejemplo, que no hay obstáculos naturales absolutos que impidan a un individuo utilizar la carne de otro como alimento**”. (*Ibid.*, p. 620. Las negritas son mías).

22 Baste ver la fecha de nacimiento de algunos de los músicos de los inicios del jazz: Scott Joplin (1868-1917), Joe “King” Oliver (1881-1938), Ma Rainey (1886-1939), Kid Ory (1886-1973), Jelly Roll Morton (1890-1941), Lilian Hardin (1898-1971), Duke Ellington (1899-1974), Louis Armstrong (1901-1971), Art Tatum (1909-1956) Billie Holiday (1915-1959). Para dar sólo unos ejemplos.

La experiencia histórica del fin de la Guerra de Secesión estaba tan cerca de estos músicos como para nosotros la experiencia histórica del Movimiento del ‘68 en México: **a una generación de distancia**.

potente que el vasallaje o dependencia económica de la esclavitud. Estos músicos pudieron ver a los más de cuatro millones de seres humanos “liberados” de las cadenas por el Decreto de Emancipación de 1863 y lanzados súbitamente al mercado de trabajo capitalista industrial para experimentar que la “emancipación” de la esclavitud “franca-patriarcal” los incluyó en las poblaciones sometidas a la “ley general de acumulación capitalista” —más adelante se explicará este punto—. Esos músicos vieron cómo la “adherencia” de la “objetividad espectral” abandonaba su manifestación de “trabajo esclavo”, para manifestarse como “espectración de trabajo asalariado”. Se efectuaba la transformación de una esclavitud en la que se garantizaban, al menos, los medios de subsistencia y espacio de vivienda para los y las esclavas, a una esclavitud en la que esos medios de subsistencia y la renta de la vivienda circulaban ahora como mercancías que el propio esclavo tenía que comprar a partir de un salario.²³

23 “Si se examina [...] el proceso capitalista de producción en su fluencia interconexa y en su escala social, el consumo individual [de medios de subsistencia] del obrero sigue siendo también un elemento de la producción y reproducción del capital, ya se efectúe dentro o fuera del taller, de la fábrica, etc., dentro o fuera del proceso laboral; exactamente al igual que lo que ocurre con la limpieza de la máquina, ya se efectúe dicha limpieza durante el proceso de trabajo o en determinadas pausas del mismo. El hecho de que el obrero efectúe ese consumo en provecho de sí mismo y no para complacer

Los músicos pudieron escuchar, y ver, que las cadenas con las que el capital somete a sus vasallos son “invisibles”,²⁴ pero mucho más poderosas y duraderas que las que sometían a los esclavos en el Sur Confederado antes de la Guerra de Secesión norteamericana.²⁵ La siguiente cita de Marx es esclarecedora:

El proceso capitalista de producción [...] reproduce por su propio desenvolvimiento la escisión entre fuerza de trabajo y condiciones de trabajo. Reproduce y perpetúa, con ello las condiciones de explotación del obrero. Le obliga, de manera constante, a vender su fuerza de trabajo para vivir, y constantemente pone al capitalista en condiciones de comprarla para enriquecerse [...] **En realidad, el obrero pertenece al capital aun antes de venderse al capitalista. Su**

al capitalista, nada cambia en la naturaleza del asunto [...] **El capitalista puede abandonar confiadamente el desempeño de esa tarea a los instintos de conservación y reproducción de los obreros.** (Cf. Marx, Karl. *El capital*, TI/V2..., *op.cit.*, pp. 703-704. Las negritas son mías).

- 24 “El esclavo romano estaba sujeto por cadenas a su propietario; el asalariado lo está por hilos invisibles. El cambio constante de patrón individual y la *fictio iuris* [ficción jurídica] del contrato, mantienen en pie la apariencia de que el asalariado es independiente”. (*Ibid.*, p. 706. Las negritas son mías).
- 25 “La ley [...] que mantiene un equilibrio constante entre la sobrepoblación relativa o ejército industrial de reserva y el volumen e intensidad de la acumulación, encadena el obrero al capital con grillos más firmes que las cuñas con que Hefesto aseguró a Prometeo en la roca”. (Cf. Marx, Karl. *El capital*. TI/V3..., *op.cit.*, p. 805).

servidumbre económica está a la vez mediada y encubierta por la renovación periódica de la venta de sí mismo, por el cambio de su patrón individual y la oscilación que experimenta en el mercado el precio del trabajo.²⁶

Puede sonar heterodoxo, pero una buena parte de lo que Marx muestra con su “crítica de la economía política”, y que está puntualmente expresado en esta cita, también está dicho en el jazz, *pero en el plano del pensamiento musical*. La línea de continuidad entre la “esclavitud política” y la “esclavitud económica”, una vez que puede expresarse musicalmente, es en realidad lo que da origen al jazz como una práctica musical de consecuencias estéticas relevantes a principios del siglo XX.²⁷ El jazz es una forma de de-

26 Marx, Karl. *El capital*, TI/V2. pp. 711-712. Las negritas son mías.

27 A este respecto, Carlos Oliva Mendoza indica: “La filosofía debe hacer estudios sobre fenómenos musicales en tanto fenómenos espaciales, materiales y concretos. No debe pretender, más que de forma pedagógica y erudita, construir una filosofía de la música total y respaldarse en una historia de la música occidental. Acaso, se debe hacer esto sólo con fines de difusión de los aspectos semióticos de producción de sentido de determinados fenómenos musicales. Hacer una filosofía de la música, única y fundamental, implicaría un fracaso similar al anunciado y ya acaecido en la mayoría de los sistemas filosóficos actuales. Digo fracaso, y pienso en una incidencia simplemente académica, cada vez en una crisis mayor, o terapéutica”. (Cf. Oliva Mendoza, Carlos. *Filosofía de la música. Adiós a la música de las esferas*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. pp. 3-4).

cir, *mediante música*, que ha llegado a ser consciente de que la esclavitud “franca-patriarcal” y la “esclavitud capitalista” tienen vasos comunicantes en la materialidad de una *esclavitud absoluta*. Dicha esclavitud absoluta se encontraría oculta para la mirada y el oído común, pero podría aparecer mediante el discurso crítico o la música jazz.

Jacques Attali sostiene que el “pensamiento musical” existe —tal como existe el pensamiento matemático o el filosófico, es decir, como “medio de percibir el mundo”²⁸—, y, que, por tanto, su estudio se hace necesario para la comprensión del desarrollo de las sociedades humanas. Si es verdad que existe una “forma sonora del saber”,²⁹ entonces el jazz podría ser un medio de conocimiento sobre *cómo* y *por qué* la “objetividad espectral” de la forma mercantil se niega a abandonar la forma natural de los seres humanos esclavizados o asalariados. Y sobre *cómo* y *por qué* hay algunos seres humanos (los esclavistas, los capitalistas y los tratantes de personas), que han creado, difundido y perfeccionado las técnicas de “espectración mercantil” que hacen adherir so-

28 Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI Editores. México. 2017. p. 12.

29 “Hay pues que imaginar formas teóricas radicalmente nuevas para hablar de las nuevas realidades. La música, organización del ruido, es una de esas formas. Refleja la fabricación de la sociedad; es la banda audible de las vibraciones y los signos que hacen a la sociedad. *Instrumento de conocimiento, incita a descifrar una forma sonora del saber*”. (Cf. *Ibidem.*).

bre la materialidad de los primeros. En lo que resta de este trabajo se intentará defender la viabilidad de esta perspectiva, sin pretender por ello que los problemas teóricos que plantea la música jazz a quienes reflexionan sobre ella queden agotados por lo que aquí se desarrolla.

2. ¿QUÉ ES EL JAZZ? CONSIDERACIONES GENERALES

2.1 La diáspora del “estilo Nueva Orleans”

Para iniciar se puede decir que el jazz es un modo de práctica musical moderna, con más de un siglo de historia, y que ha ofrecido, ya, un legado estético imprescindible. En este trabajo se entiende por “jazz”, primero que nada, su estilo “clásico Nueva Orleans”,³⁰ pero también todas sus variantes y derivaciones estilísticas que conservan el impulso estético de la diáspora inicial. Muy a grandes rasgos las principales derivaciones estilísticas, contando desde el siglo XX, son:

1. El “swing” para big band o para ensambles pequeños (diáspora en los 30’s)³¹
2. El “be bop” (diáspora en los 40’s)³²

30 Se recomienda: Músico: Bunk Johnson, Louis Armstrong, Eddie Condon, et al. Álbum: *Essential New Orleans Jazz*. Sello: Not now music. UK, 2015.

31 Se recomienda: Músico: Lionel Hampton, Buddy Rich, Count Basie, et al. Álbum: *The essential Big Bands*. Sello: Verve Records. U.S., 1992.

32 Se recomienda: Músico: Charlie Parker. Álbum: *The essential Charlie Parker*. Sello: Verve Records. U.S., 1992. Y también, Músico: Bud Powell. Álbum: *3 essential albums*. Sello: Verve Records. UK, 1992.

3. El “cool jazz” (diáspora en los 50’s)³³
4. El “hard bop” (diáspora en los 60’s)³⁴
5. El “free jazz” (diáspora en los 60’s)³⁵
6. El “jazz fusión con rock” (diáspora en los 70’s)³⁶
7. Las “fusiones de apertura con músicas del mundo” (diáspora en los 80’s y 90’s, pero es la corriente de jazz actual más propositiva)³⁷

33 Se recomienda: Música: Miles Davis. Álbum: *Kind of blue*. Sello: Sony Music. U.S. 2015.

34 Se recomienda: Música: John Coltrane. Álbum: *Giant Steps*. Sello: Rhino Atlantic. U.S., 2008.

35 Se recomienda: Música: Ornette Coleman. Álbum: *Beauty is a rare thing (6 discos)*. Sello: Atlantic. U.S., 2015.

36 Se recomienda: Música: Weather Report. Álbum: *Heavy Weather*. Sello: Sony. U.S., 1995.

37 Se recomienda: Música: Kamasi Washington. Álbum: *The epic*. Sello: Brainfeeder. U.S., 2015. Respecto a la performatividad de los ensambles de Kamasi Washington y su aportación sui generis a la materialidad estilística del jazz Carlos Oliva Mendoza comenta: “Quizá la mayor potencia de la performance de Kamasi Washington se centra en dos actos. En primer lugar, poner de relieve el carácter escenográfico y teatral del acto musical. Eso implica que la música copia las infinitas representaciones y reproducciones de lo que sucede en el mundo, pero para colocarse como una más. La música ya no es ejemplar y paradigmática, la música es un teatro de conflictos a interpretar y a confrontar. Dos, la música es un espacio. Centra sus construcciones en el acotamiento, la distancia, la ruptura y los montajes del tiempo. No es más una saga que tiene como objetivo la testificación de un destino previamente escrito en lo sacro, lo divino o lo natural; un destino que estaría proyectado más allá de lo humano y que se actualizaría en el acontecimiento musical. No, la música es un movimiento mercantil que, en su constitución permanente del espacio y la fragmentación de la memoria, nos recuerda aquello que somos, sin serlo más”. (Cf. Oliva Mendoza, Carlos. *Filosofía de la música...*, op. cit., p. 8).

8. Las “fusiones con música contemporánea de concierto” (diáspora en los 90’s)³⁸

De no haber existido la influencia mercantil y cultural de la ciudad-puerto de Nueva Orleans la historia del jazz habría sido muy distinta, pero no imposible. Recordemos que, en su diáspora inicial, en el *sur y medio oeste* de E.U.A., el jazz circuló en prostíbulos, cantinas y funerales. A través de estos servicios los músicos, que directa o indirectamente estaban siendo *desterritorializados* por la reconfiguración posterior al fin de la Guerra de Secesión norteamericana, ganaban un “salario”.³⁹ Joachim E. Berendt afirma:

38 Se recomienda: Músico: Brad Melhdau. Álbum: *After Bach*. Sello: Nonesuch. U.S., 2018.

39 La “forma salario”, que percibían los músicos de jazz en sus inicios, es la misma que siguen percibiendo hasta la fecha todos los músicos y artistas que trabajan en la calle. La que reciben por ser *comerciantes de representaciones*. Hay un punto de transición donde el músico se convierte en “trabajador productivo” cuando trabaja dentro del circuito de restaurantes, bares, hoteles, o burdeles, aun cuando su nombre no figure en nómina ni contrato alguno. Los músicos de jazz siempre han podido ser “trabajadores productivos”, pero tampoco han abandonado nunca el tocar a veces en las calles a cambio de dinero.

En el “manuscrito de 1863-64”, que José Aricó ha editado para Siglo XXI como el “Capítulo VI (inédito) del Tomo I de *El capital*, Marx habla del tipo de trabajo de “una cantante” o “un maestro” —e incluso del mismo John Milton—, que mientras no se integra al proceso de reproducción cíclica del capital, sólo realiza un “trabajo improductivo”. Sin embargo, si logra vender su obra o su representación, el artista se convierte en “comerciante”. Dice a la letra: “Milton, pongamos por caso, que

El jazz surgió en Nueva Orleans. Esto es ya casi un lugar común, con todo lo que hay de cierto y de falso en los lugares comunes. Lo cierto es que Nueva Orleans ha sido la ciudad más importante en el surgimiento del jazz. Falso es que haya sido la única ciudad. El jazz, como música de un continente, de un siglo, de una civilización, estaba demasiado en el aire por entonces como para que hubiese sido patentado por una sola ciudad. Independientemente de Nueva Orleans, se produjeron estilos parecidos en Memphis y en Kansas City, en Dallas y en San Luis, y en otras muchas ciudades del sur y del medio oeste de los Estados Unidos.⁴⁰

Aunque, como bien señala Berendt, el jazz no tiene “denominación de origen” del puerto de Nueva Orleans, esta ciudad del Caribe septentrional es fun-

escribió El paraíso perdido [...] era un trabajador improductivo. Al contrario, el escritor que proporciona trabajo como de fábrica a su librero, es un trabajador productivo. Milton produjo el *Paradise lost* tal como un gusano produce seda, como manifestación de su naturaleza. Más adelante vendió el producto por 5 £ y de esta suerte se convirtió en comerciante [...] Una cantante que canta como un pájaro es una trabajadora improductiva. En la medida en que vende su canto, es una asalariada o una comerciante. Pero la misma cantante, contratada por un empresario (entrepreneur) que la hace cantar para ganar dinero, es una trabajadora productiva, pues produce directamente capital”. (Cf. Marx, Karl. *El capital. Libro I, Capítulo VI. (inédito)...*, op. cit..., p. 84. Las negritas son mías).

40 Berendt, Joachim E. *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. FCE. México. 2001. p. 22.

damental para comprender los procesos materiales que determinaron el sentido histórico de este tipo de música.

Existe un elemento que unifica la historia del sur, el medio oeste y el norte de los Estados Unidos de América: la historia de la Louisiana. La Louisiana fue un enorme territorio de poco más de dos millones de kilómetros que corren a lo largo de las riberas del río Mississippi y que fuera alternativamente colonia francesa (1682), colonia española (1763) y, *por último pero no al último*, posesión de los Estados Unidos de América.⁴¹ En julio de 1803 se realizó la compra del territorio de la Louisiana por parte del gobierno federal de los Estados Unidos de América a Francia que en ese momento era gobernada por Napoleón Bona-

41 Sobre la importancia de la historia de la Louisiana y su conexión con la historia de México, José Emilio Pacheco comentó: “El rey de Francia le regaló Luisiana a su primo español Carlos III. En 1777 un general de treinta años fue hecho gobernador de la Luisiana. Bernardo de Gálvez contribuyó decisivamente a la independencia de Estados Unidos: derrotó a los ingleses en Baton Rouge, Mobile y Pensacola. Permitió de esta manera el triunfo de Washington en el norte. Galveston se llama así en su honor. Máximo héroe militar de España en su breve recuperación como potencia mundial, Gálvez ocupó el virreinato novohispano. Su gran popularidad y el hecho de haber alzado el Castillo de Chapultepec lo hicieron sospechoso ante la corona de pretender imitar a Washington. Murió (¿por veneno?) en el Arzobispado de Tacubaya en 1786”. (Cf. Pacheco, José Emilio. *Inventario. Antología. III-1993-2014*. Ed. Era/El Colegio Nacional/Universidad Autónoma de Sinaloa/UNAM. México, 2017. p. 468).

parte como “cónsul vitalicio”.⁴² Con esta transacción comercial el territorio de los Estados Unidos de América casi se duplicó (el territorio adquirido equivale a seis de los Estados actuales del país, parte de otros nueve Estados, y una parte de dos provincias canadienses) además de que obtuvo la soberanía sobre el cuarto río más largo del mundo, el Mississippi.⁴³

Una vez que los Estados Unidos de América tuvieron la soberanía sobre la ex Lousiana, el gobierno federal quitó las restricciones al comercio y, gracias a los “steamboats” [botes de vapor de gran tonelaje] capaces de remontar la corriente del majestuoso Mississippi, el comercio en el delta sureño, y sobre todo en el cosmopolita puerto de Nueva Orleans, floreció.

42 Con esta “venta” Francia abandonaba sus pretensiones de colonización a gran escala en América pues, además, había perdido más de dos tercios de sus tropas en la fallida contrarrevolución en Santo Domingo, que había iniciado en 1791 y que terminaría el primer día del año de 1804 cuando Jean-Jacques Dessalines hizo pública la Declaración de Independencia de Haití como República libre.

43 Desde el punto de vista *económico*, la soberanía sobre el Mississippi enriqueció a los Estados Unidos con lo que Marx llama “riqueza natural en *medios de trabajo*”: “Prescindiendo de la figura más o menos desarrollada de la producción social, la productividad del trabajo queda ligada a *condiciones naturales* [...] Las condiciones naturales se dividen, desde el punto de vista económico, en dos grandes clases: riqueza natural en *medios de subsistencia*, esto es, fertilidad del suelo, aguas con abundancia de peces, etc., y **riqueza natural en medios de trabajo, como buenas caídas de agua, ríos navegables**, madera, metales, carbón, etc.”. (Cf. Marx, Karl. *El capital*. *TI/V2...*, *op.cit...*, p. 621. Las negritas son mías).

Sin embargo, este auge económico declinó setenta años después cuando el ferrocarril —una industria dilecta del, para entonces, “nuevo” sistema internacional de crédito— desplazó al “steamboat” como la mayor “industria del transporte” en Norteamérica.⁴⁴ Para 1874 el Estado de Lousiana se declaró “insolvente” para pagar siquiera los intereses de una deuda pública de \$53 millones de dólares. “Las bulliciosas historias sobre el jazz de Nueva Orleans —dice el historiador Ted Gioia— a menudo oscurecen la verdad subyacente: para la época en que nace el jazz, Nueva Orleans era ya una ciudad en declive”.⁴⁵

44 El ferrocarril no se habría desarrollado tan rápido en Norteamérica —¡apenas le tomó medio siglo!, de no haber sido por la generalización del crédito a gran escala y las “sociedades por acciones”. Dice Marx: “**Con la producción capitalista se forma un poder totalmente nuevo, el crédito.** Éste no sólo se convierte en un arma nueva y poderosa en la lucha competitiva. Mediante hilos invisibles, atrae hacia las manos de capitalistas individuales o asociados los medios dinerarios que, en masas mayores o menores, están dispersos por la superficie de la sociedad. Se trata de la máquina específica para la concentración de los capitales [...] La centralización completa la obra de la acumulación, ya que pone a los capitalistas industriales en condiciones de extender la escala de sus operaciones [...] **El mundo carecería todavía de ferrocarriles si hubiera tenido que esperar hasta que la acumulación pusiera a algunos capitales singulares en condiciones de construir un ferrocarril. La centralización, por el contrario, llevó a término esa construcción en un abrir y cerrar de ojos, mediante las sociedades por acciones.**” (Cf. Marx, Karl. *TI/V3...*, *op. cit.*, pp. 779-780. Las negritas son mías).

45 Gioia, Ted. *The history of Jazz*. Oxford University Press. Oxford. 2011, pp. 27-28. (La traducción es mía).

Desde su origen, el jazz utiliza instrumentos musicales de la moderna laudería europea, como trombones, trompetas, contrabajos, violines, tubas, pianos, guitarras, saxofones y le da mucho énfasis al instrumento norteamericano por excelencia: la batería. La cultura musical que se generó durante los años de la Guerra de Secesión había impulsado el desarrollo técnico musical en los “alientos” (trompetas, cornetas, trombones, clarinetes) y en las “tarolas” y los “bombos”,⁴⁶ todos ellos instrumentos utilizados para marcar el ritmo de las marchas militares, que pasaron a formar parte de los desfiles populares o “parades”.⁴⁷

46 De hecho, la batería en el jazz marca el tiempo de una “marcha” con las tarolas pero “dislocado”. Es como la de-formación de la disciplina y el rigor militar. Más tarde, hacia los años 30’s, el set tradicional de batería admitió los “platillos” y los “tom-tom”. Las mejoras en la laudería permitieron que un solo músico pudiera tocar al mismo tiempo la tarola, el bombo, los “tom-toms” y los platillos, combinado el uso de manos y pies simultáneamente. Por eso le han llamado a la batería el instrumento de “los tres continentes”: las tarolas (Europa), los “platillos” (Asia) y los “tom-toms” (África). Se recomienda ver la conferencia videograbada *Historia del pulso en E. U.*, del baterista de jazz-fusión, Steve Smith. (Cf. Smith, Steve. *Drumset Technique/History of the U.S. beat*. Ed. Hudson Music. Duración 278 min).

47 El historiador del jazz Ted Gioia nos da un panorama de en qué estado se encontraba la música de los populares “desfiles” (parades) de Nueva Orleans en la década de los 80’s del siglo XIX: “La Excelsior Brass Band y la Onward Brass Band, ambas formadas en los 1880’s eran los dos ensambles más conocidos [del tipo de ensambles que no sólo tocaban conciertos dominicales en el centro de las plazas públicas, sino también en todo tipo de eventos sociales]. El baterista Baby Dodds remarcó la

Debido al auge económico de la región del Delta del Mississippi que siguió a la “compra de la Louisiana”, la ciudad de Nueva Orleans presenció una importación sin precedentes de cultura musical y dramática europea en los primeros sesenta años del

instrumentación de las bandas de marcha para desfiles: ‘Había una alineación tradicional para los desfiles en Nueva Orleans. Los trombones siempre iban primero. Detrás de los trombones iban los instrumentos pesados como el bajo, las tubas y los barítonos. Entonces después iban los altos, dos o tres cornetas alto, y detrás de ellas los clarinetes. Era muy bueno si iban dos, pero usualmente iba uno, transpositor en mi bemol. Entonces detrás de los clarinetes vendrían las trompetas, siempre dos o tres, e iban juntas. Lidereando la retaguardia vendrían los tambores, sólo dos, un bombo y una tarola, para balancear el sonido. Para las marchas en los funerales la tarola se “muteaba” jalando el entorchado. Cuando “muteas” la tarola suena como un “tom-tom”. Pero nunca la muteas en un desfile, ni cuando ya vienes de regreso del cementerio. A lo mucho había once o doce hombres en una banda completa de “cobres” (brass band). Algunas veces —continúa Gioia—, la misma instrumentación era empleada para baile, casi siempre en ensambles más reducidos de estos músicos, que también podían juntarse con músicos de cuerdas. El repertorio de estas bandas era notablemente variado. Aparte de música de concierto y música de marcha, los ensambles también sabían tocar un rango de “cuadrillas”, “polkas”, “chotices”, “mazurkas”, “paso-dobles” y otros estilos populares de baile. Mientras que la manía por el ragtime recorría al país en la vuelta de siglo, las piezas sincopadas fueron tocadas más y más frecuentemente por estas bandas, un cambio que fue acompañado por un interés cada vez mayor en “desgarrar” (ragging) las composiciones más tradicionales. Este desenfoque de géneros musicales fue [...] central para la creación del jazz”. (Cf. Gioia, Ted. *The history of Jazz...*, op.cit., pp. 30-31. La traducción y las negritas son mías).

siglo XIX.⁴⁸ Esto explica por qué la modernidad musical de Occidente no les era ajena a los músicos de esta ciudad.

Por otro lado, desde el punto de vista de la crítica musical (que curiosamente empezó a ocuparse del jazz primero en Europa que en América), uno de los hechos centrales del jazz es que se trata de un tipo de música donde “la personalidad del músico que lo toca es más importante que la del material entregado por el compositor”.⁴⁹ El músico aporta con su trabajo vivo la totalidad de la obra menos una parte casi siempre pequeña en relación con

48 “El florecimiento de la música vernácula [en Nueva Orleans] se dio en colaboración con una tremenda importación de música europea de concierto, ópera y drama. La inauguración del primer gran teatro en Nueva Orleans en 1792 inició una tradición vibrante de música formal y representación teatral. Otro lugar de encuentro importante fue el Theatre d’Orléans, abierto en 1813 y que fuera reconstruido, después de un incendio, en 1819; el Teatro Americano le siguió en 1824; el Teatro San Carlos, de 4,100 asientos, donde cantó Jenny Lind, abrió en 1825, y también fue reconstruido después de un incendio en 1843; el Teatro de Variedades, fundado en 1848, fue reconstruido en un sitio diferente en 1871 y, diez años después, se convirtió en la Casa de la Ópera; la Academia de la Música abrió en 1853; la Casa de la Ópera de Francia, quizá el más grande teatro de todos los mencionados, abrió sus puertas en la esquina de Bourbon y Toulouse en 1859, y se mantuvo como una de las salas de conciertos más elegantes de los Estados Unidos hasta que un fuego la consumió en 1919”. (*Ibíd.* p. 31. La traducción y las negritas son mías).

49 Berendt, Joachim. *El Jazz de Nueva Orleans a los años ochenta...*, *op.cit.*, p. 27.

el todo, que sirve sólo como punto de partida. Se puede tocar sin partituras musicales, y si las hay su aportación es siempre una proporción minoritaria sobre el contenido total de las piezas. El grado de indeterminación sobre el contenido musical que se produce es tan alto que el término “pieza musical” llega a parecer inexacto. En el jazz cada músico improvisa sobre la parte que le corresponde tocar, siendo indiferente que le corresponda ejecutar una parte acompañante (de “sección rítmica”), o una parte “solista”. También es posible ejecutar piezas donde dos o más instrumentos improvisen al mismo tiempo como si fueran solistas, realizando así un contrapunto musical en el momento mismo de tocarlo (como en el estilo clásico New Orleans o en el Free Jazz de los años 60’ s del siglo XX, por ejemplo).⁵⁰ Lo importante entonces, según el punto de vista de la crítica, no es que cada músico realice “su propia interpretación” de cada pieza, como en el repertorio “clásico” de la música europea, sino que cada músico aporte una parte *insustituible* del contenido musical para producir la obra en conjunto.

El jazz, aunque música improvisada, no se trata sólo de “exploraciones sonoras” o “búsquedas acústicas experimentales”. El jazz asume que se impro-

50 Se recomienda: Músico: Louis Armstrong. Álbum: *The complete Hot Five and Hot Seven Recordings. Volume 2*. Sello: Columbia/Legacy. U.S., 2003. Y también, Músico: Eric Dolphy. Álbum: *Conversations*. Sello: BCD/3RDP. U.S., 2016.

visa a partir del sistema musical europeo moderno, además, es una práctica musical que, en general, opera a partir de un principio aprendido en la poética del blues: una forma de hacer música en forma “circular”, haciendo *variaciones improvisadas* sobre un tema principal. El blues, por ejemplo, se compone de la exposición repetida de una “pregunta que se enuncia dos veces” y una “respuesta”. En el análisis de la estructura musical se cifraría: AAB.⁵¹ El análisis musical de un blues clásico como *Cross Roads Blues* de Robert Johnson⁵² se cifraría así: AAB, A'A'B', A''A''B'', A''', A''''B'''' (hasta *n...* para cerrar con el inicial AAB). Los análisis musicales de las primeras piezas de jazz son formas también “circulares” que se repiten con “variaciones improvisadas”, sólo que aparecen con una combinatoria formal extendida. Por ejemplo *The crave*, de Jelly Roll Morton (1885-1941), el pianista de *ragtime*⁵³ que se auto-

51 Cf. Wald, Elijah. *The Blues. A very short introduction*. Oxford University Press. Oxford. 2010. *Introduction. Pássim*.

52 Se recomienda: Robert Johnson. Álbum: *The complete recordings*. Sello discográfico: Columbia/Legacy. U.S., 1990.

53 El “ragtime” es uno de los primeros estilos musicales jazzísticos. Es un estilo predominantemente pianístico derivado de la forma en que se tocaba el banjo en el Sur esclavista norteamericano, combinada con repertorio de la polka y la polonesa modernas. Es como una polka, pero tocada con el “tiempo rasgado o “hecho jirones”, o sea saturado de notas “tenidas”, o “deformadas” desde los tiempos débiles de la música hacia los tiempos fuertes” —el término técnico es “sincopado”—. Más adelante se explicará con más detalle las implicaciones musicales

denominaba “inventor del jazz”, se cifraría así: A A' A' B B' B''' A' A'' C C' C''' D D' E E'.⁵⁴ Esto quiere decir que el “círculo” estructural sobre el que se improvisa se hace más extenso en duración y al mismo tiempo plantea que cada sección musical expuesta “admite” —desde un principio— una o varias re-exposiciones ya improvisadas. *Es pensar la música de modo que la forma enriquezca a la improvisación, y no la improvisación a la forma.*

Como se puede ver (o más bien escuchar), el jazz tiene un rasgo familiar muy fuerte con la forma musical moderna de “tema con variaciones” de la

de saturar de síncopas o “dislocaciones” la música europea moderna. El más famoso ragtime es *Maple leafrag* de Scott Joplin (1868-1917) que, en el año de 1900, se convirtió en la primera pieza cuya partitura vendió más de un millón de copias. Desde el principio se hace patente que el jazz puede hacer circular mucho dinero. Aunque *Maple leafrag* está “escrito” en su totalidad en la partitura —tal como una obra moderna europea—, puede improvisarse y de hecho su contenido melódico “llama” a la improvisación. Jelly Roll Morton, por su parte, también tocó y compuso ragtime para ganar dinero, pero se jactaba de “improvisar siempre”, por eso se autonombraba “inventor del jazz”.

Una parte de la crítica considera al ragtime como un “predecesor del jazz”, pero por las posibilidades tan amplias que ofrece a la improvisación “circular”, también se le puede considerar como parte de la historia del jazz. El debate musicológico sigue abierto, pero en este trabajo al ragtime sí se le considera como un estilo dentro de la tradición del jazz (Cf. Giogia, Ted. *The history of Jazz...*, op.cit., p. 23).

54 Se recomienda: Músico: Jelly Roll Morton. Álbum: *The complete Library of Congress Recordings*. (8 discos). Sello: Rounder. U.S., 2005.

modernidad musical europea, pero hay que señalar que no son iguales debido a su relación con la circulación del dinero. El ejemplo más familiar sobre cómo se realiza la forma “tema con variaciones” es sin duda las 12 variaciones sobre la canción infantil *Ah vous dirai-je maman...* (¡Ah! ¿Debo decirte mamá?, conocida popularmente en el mundo hispano como *Estrellita*) compuestas por Wolfgang Amadeus Mozart y que fueron publicadas en 1785 en Viena.⁵⁵ Mozart trabajó como “músico doméstico” componiendo para la corte de José II de Habsburgo y escribió sus variaciones para dar clase a sus alumnos de clavecín en 1780, cuando tenía unos 24 años. Mozart no podía cobrar dinero *sólo por improvisar música*, las condiciones materiales de ese tipo de comercio no estaban dadas en la sociedad europea de su tiempo.⁵⁶ La diferencia más profunda en-

55 Se recomienda: Músico: Mozart/Walter Klein. Álbum: *Complete variations and other works for solo piano*. Sello: Musical Concepts. U.S., 2007.

56 Se sabe que, desde la antigüedad, han sido célebres las exhibiciones agonísticas de *improvisación* musical (son afamados los “duelos musicales” de músicos protegidos por sus mecenas, aristócratas o burgueses, en la Europa del siglo XIX). En la antigüedad, el premio para quienes obtenían los triunfos consistía en el *reconocimiento* de su comunidad, ya en la modernidad europea el premio de una competición musical podía significar la obtención de un *mecenazgo*, e incluso incluir un *premio monetario*. Pero en el caso del jazz, como se verá enseguida, lo relevante es la posibilidad que se abrió de *ganar un salario por improvisar música*.

tre el jazz y la forma “tema con variaciones” en la Europa moderna es causada por las relaciones entre la música y la circulación del dinero, o sea *la economía política de la música*. La combinatoria de los sonidos responde a la economía política de la música y no al revés. Mozart sabía improvisar magistralmente (al igual que Bach, por citar otro referente canónico de la música occidental), pero en el tiempo en que vivió no existía un mercado para que él pudiera haber ganado dinero *improvisando* música al pianoforte en tabernas, bares o funerales. Esa es la posibilidad que tuvieron los músicos de jazz más de dos siglos después en los Estados Unidos de América tras la derrota de los Estados Confederados del Sur esclavista. Estas condiciones se debieron a un nuevo mercado (un “público”, en términos tradicionales), que se creó a partir de la diáspora de más de cuatro millones de ex-esclavos —ahora asalariados “libres” del capital— hacia las ciudades industriales del Norte de Estados Unidos.⁵⁷

57 “Una de las ironías supremas de la historia del jazz de nueva Orleans es que la mayor parte de ella sucedió en Chicago. Para principios de los años 20’s, el centro del mundo del jazz claramente había cambiado hacia el norte. Los músicos de Nueva Orleans continuaban dominando el idioma, pero operaban ahora en un lugar muy lejos de su suelo natal. Antes de la mitad de la década, músicos mejor posicionados de Nueva Orleans estaban construyendo una reputación en otras locaciones —Jelly Roll Morton dejó Nueva Orleans cerca de 1908; Freddie Keppard partió en 1914 (si no es que antes); Sidney Bechet en 1916, Jimmie

2.2 Modernidad musical legal, y “de contrabando”

Desde el punto de vista de la *economía política de la música*, el jazz es la posibilidad de ganar un salario improvisando música moderna. Se podía combinar con salarios provenientes de otras actividades económicas, quizá ésta es la razón de que, como se ha mencionado, nunca es una creación musical *ex nihilo*,⁵⁸ ni se trata sólo de interpretar “al pie de

Noone en 1917, King Oliver en 1918, Kid Ory en 1919, Johnny Dodds más o menos por las mismas fechas, Babby Dodds en 1921 y Louis Armstrong en 1922. Estas mudanzas habían empezado como breves períodos “de gira”, pero al final probaron ser definitivas. La gran mayoría de la diáspora de Nueva Orleans nunca regresó a su estado natal salvo para breves visitas [...] Este éxodo no era sólo un fenómeno musical. Entre los años 1916 y 1919, medio millón de Afro-americanos dejaron el Sur para buscar ciudades más tolerantes en el Norte, y casi un millón más les siguió durante la década de los 20’s. Este gran cambio poblacional, que desde entonces ha venido llamándose la Gran Migración, abarcó todo el rango de la sociedad negra, desde doctores y abogados, hasta músicos y ministros religiosos, desde maestros y comerciantes, hasta artesanos y obreros manuales [...] Como resultado de ello, en varias de las ciudades más grandes del Norte —Chicago, New York, Cleveland, Detroit, Philadelphia— la población negra superó su triplicación entre 1910 y 1930. (Cf. Giogia, Ted. *The history of Jazz...*, op. cit., p. 43. La traducción y las negritas son mías).

58 La tentativa más radical de “improvisación libre” en el jazz se dio dentro del movimiento del *free jazz* y su relación con el movimiento anti-segregacionista en los años 60’s del siglo XX. Sin embargo, ni aun en los momentos más radicales de este movimiento se pasó por alto la trayectoria de más de

la partitura” obras del pasado. Al principio es una música que sirve de “salida” a una situación adversa, por eso no se convierte en una actividad económica exclusiva, ya que los primeros músicos de jazz se ocupaban también en otras actividades productivas. Con los años madurará la figura del “jazz musician”, como alguien que tiene tal dominio técnico de un arte que llega a generar una equivalencia mercantil en la división social del trabajo. Pero al principio es una actividad “transversal” a otras, y quizá algo de eso queda vivo hasta nuestros días. En sus primeros momentos, el jazz es algo que está *a medio camino* entre “crear” música de la nada y “valorizar” trabajo pretérito de otros músicos y otras tradiciones; es una “dislocación”, una “evasión” o una “deformación” de la música que le precedía. Al respecto dice Amiri Baraka (Leroi Jones):

Las primeras formaciones de jazz, como la de Buddy Bolden, eran pequeñas agrupaciones. Parece que el conjunto de Bolden se componía de corneta, clarinete, trombón, violín, guitarra contrabajo (lo cual representaba una de las primeras innovaciones instrumen-

medio siglo de desarrollo del jazz, y casi un siglo de blues, en Norteamérica. Se buscaba *radicalizar algo que ya se encontraba en germen* en toda la historia del jazz anterior. Escuchar: *Blues connotation*, del músico texano Ornette Coleman. En: Músico: Ornette Coleman. Álbum: *Beauty is a rare thing (6 discos)*. Sello: Atlantic. U.S., 2015.

tales de este grupo, ya que la mayoría de los conjuntos de aquel tiempo, y de tiempos posteriores, se servían de la tuba) y percusión. Estas agrupaciones estaban, por lo general, formadas por músicos que trabajaban en otros menesteres (lo mismo que los cantantes de blues preclásicos), ya que no se les ofrecía empleo permanente como músicos. Tocaban música de moda en aquel tiempo, como chotís, polkas, canciones en ragtime, lo mismo que otras agrupaciones “más limpias” existentes en New Orleans y alrededores. Pero el conjunto de Bolden se distinguía por el sonido de blues, por el sabor a suburbio, de cuanta música interpretaba. Sin embargo, había aún en ella reminiscencias de bandas de viento dedicadas a interpretar marchas; y lo más probable es que el conjunto de Bolden tocara también marchas, igual que las otras, cuando se celebraba un entierro importante. Otro rasgo que distinguía a la formación de Bolden era el carácter improvisado de gran parte de la música que interpretaba [...] La mayoría de las agrupaciones de los suburbios se caracterizaban por su “estilo de improvisación chapucera”. La banda de Bolden y las restantes agrupaciones primerizas de jazz seguramente tenían un sonido más chapucero todavía. La música en cuestión era una burda mezcla de marcha, danza, blues y primitivo ritmo de rag, en que todos los instrumentistas improvisaban a un tiempo. Era una idea maravillosa, en la que se adoptaba la tradición unísona de las marchas europeas, pero se le plagaba

de improvisaciones, gritos, aullidos, y oscuros ritmos de exesclavos. Los creoles seguramente odiaban a muerte esta música.⁵⁹

¿Pero de donde surgieron los conceptos musicales modernos que el jazz “disloca”? Para ofrecer una respuesta breve a esta pregunta habría que recordar que, además de la portentosa “importación” de cultura musical y dramática europea, que se generó debido al auge comercial en el Delta del Mississippi en los sesenta años posteriores a la compra de la Louisiana por los Estados Unidos de América, había otra gran tradición cultural “de contrabando”, que se había venido gestando en el Mar Caribe durante tres siglos de colonización comercial europea.

La colonización y el tráfico mercantil entre Europa y sus colonias en América, Asia y Oceanía es uno de los componentes de lo que Marx llama “la acumulación originaria del capital”. El auge del sistema manufacturero europeo encontró en las colonias de ultramar el mercado para potenciar la acumulación de grandes sumas de dinero que, a la postre, devenían en capital.⁶⁰ Gracias a este “comercio” y “tráfico

59 Jones, Leroi. *Blues People. Música negra en la América blanca...*, op.cit., p. 190. (Las negritas son mías).

60 “Los diversos factores de la *acumulación originaria* se distribuyen ahora, en una secuencia más o menos cronológica, principalmente entre España, Portugal, Holanda, Francia e Inglaterra. En Inglaterra, a fines del siglo XVII, se combinan sis-

mercantil”, llegaron desde Europa hacia América las noticias sobre el desarrollo de la polifonía y la teoría tonal, el correcto tratamiento de las formas musicales de corte europeo, los conceptos de orquestación moderna y, sobre todo, el control del sistema de afinación temperado en 12 notas. Para fines del siglo XIX toda esta información era un legado que contaba con casi dos siglos de maduración en el Mar Caribe.

Será de utilidad indicar que las ideas modernas acerca de la música circularon en el Caribe a través de una mercancía paradigmática: el libro. Estudiando la obra de Benedict Anderson *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1983), Carlos Oliva Mendoza ha señalado que, de hecho, la mercancía clave del capitalismo industrial moderno es “el libro”, pues es la mercancía que da sentido a todo un proyecto de “individualidad” ilustrada dentro de la sociedad capitalista industrial y comercial. La “mercancía libro” quisiera aparecer

temáticamente en el sistema colonial, en el de la deuda pública, en el moderno sistema impositivo y el sistema proteccionista [...] **El sistema colonial hizo madurar, como plantas de invernadero, el comercio y la navegación.** Las “sociedades Monopolio” (Lutero) constituían poderosas palancas de la concentración de capitales. La colonia aseguraba a las manufacturas en ascenso un mercado donde colocar sus productos y una acumulación potenciada por el monopolio del mercado. Los tesoros expoliados fuera de Europa directamente por el saqueo, por la esclavización y las matanzas con rapiñas, refluían a la metrópoli y se transformaban allí en capital”. (Cf. Marx, Karl. *El capital*, T1, V3..., op.cit., pp. 939-943. Las negritas son mías).

como la contraparte de la “mercancía ser humano”, pues esta mercancía mostraría que el dinero, como equivalente general de intercambio, sería capaz de construir una “objetividad espectral” con cierto perfil *humanista*. Es un fenómeno muy complejo que se desarrolla primero durante el auge del capitalismo mercantil, y después, con toda su fuerza, durante el auge del capitalismo industrial; y se manifiesta en el hecho de que, con la masificación de la “mercancía libro”, el capitalismo industrial muestra que no todo es tráfico de personas, de animales, de especias o de metales, sino que puede haber un tráfico mercantil que, *en apariencia*, beneficia la conciencia que la comunidad humana tiene de sí misma. Sin embargo, al generar “comunidades imaginarias”, la “espectralidad mercantil” capitalista, está operando ya, *de facto*, sobre la idea que una comunidad humana puede llegar a tener de sí misma.

Cuando, a partir del siglo XV, el mercado mundial desacredita la “autoridad eclesiástica y monárquica” de la Europa feudal como polo insustituible de la cohesión social, la “mercancía libro” aparece como el mejor sucedáneo para un individuo que quiere seguir siendo parte de “una comunidad” que ya *no existe*. Por ello la aparición de los “diarios nacionales” —con tal disparidad entre sus secciones— en el contexto de un mercado mundial, puede considerarse como la aparición de una “comunidad imaginada”. Dice Carlos Oliva Mendoza:

Poseer un libro implica que su realización sólo se da en el consumo particular, en una interpretación que nunca es plenamente transferible a ningún Otro. Los demás bienes, objetos, productos o mercancías también acontecen sólo en su consumo o recepción, pero no necesariamente trazan una construcción hacia la individualidad. Impulsado por la industrialización de la prensa, el libro coloca al capitalismo en la posibilidad real de crear comunidades artificiales [...] Marx escribió en los *Grundrisse* que el “dinero mismo es la comunidad, y no puede tolerar otra comunidad superior a él”. Esta idea puede resumir la posición que juega el libro como sustituto elemental de los fundamentos religiosos y monárquicos que se des-acreditan en la modernidad.⁶¹

Si el dinero “es la comunidad”, entonces la *mercancía libro* y sus “comunidades imaginadas” se manifiestan como el perfil “más amigable” del mercado mundial; un perfil del mercado que, *paradójicamente*, llega a tener una apertura permanente hacia el sentido y la interpretación.

Cuando estudiamos procesos musicales en el contexto del capitalismo comercial y manufacturero hay variantes especiales de la *mercancía libro*:

61 Oliva Mendoza, Carlos. *El libro y el capitalismo impreso*. *La jornada semanal* 1245, 11 de noviembre de 2018. Consulta electrónica, 2020. (Las negritas son mías). <https://listindiario.com/ventana/2018/11/18/542164/el-libro-y-el-capitalismo-impreso>

se trata de los “métodos de cifra y composición musical”. En el Caribe de los siglos XVI al XIX algunas de las mercancías más comunes del tráfico comercial y el contrabando,⁶² junto a los esclavos,

62 “Con el desarrollo de la producción capitalista durante el período manufacturero, la opinión pública de Europa perdió los últimos restos de pudor y de conciencia. Las naciones se jactaban cínicamente de toda infamia que constituyera un medio para la acumulación de capital. Léanse, por ejemplo, los ingenios anales comerciales del benemérito Anderson. En ellos se celebra con bombos y platillos, como triunfo de la sabiduría política de Inglaterra, el que en la paz de Utrecht [1713] ese país arrancara a los españoles, por el tratado de asiento, el privilegio de poder practicar también entre África y la América española la trata de negros, que hasta entonces sólo efectuaba entre África y las Indias Occidentales inglesas. Inglaterra obtuvo el derecho de suministrar a la América española, [desde 1713 y] hasta 1743, 4,800 negros por año. **Tal tráfico, a la vez, daba cobertura oficial al contrabando británico.** Liverpool creció considerablemente gracias a la trata. Esta constituyó su método de acumulación originaria”. (Cf. Marx, Karl. *El capital*. *II*, *V3...*, *op.cit.*, p. 949. Las negritas son mías).

Respecto a qué era un “tratado de asiento”, en su artículo *Los asientos de negros*, Fernando Ballano nos indica: “Los denominados ‘asientos de negros’ eran los acuerdos comerciales de la Corona española con otras monarquías, o con particulares, para proveer a las posesiones americanas de esclavos, ya que España no podía conseguirlos directamente en África. La Corona concedía un monopolio al asentista a cambio de recibir un porcentaje de las ganancias de la compañía que solía ser del 25% y se cobraba al desembarcar a los esclavos en los puertos americanos”. Y confirma la exactitud de los datos de Marx: “Por el Tratado de Utrecht, de 1713, que puso fin a la guerra de Sucesión, Gran Bretaña se quedó con el peñón de Gibraltar y Menorca, así como con el asiento de negros. Tenía una validez de 30 años. Su majestad británica lo subcontrató

los libros de caballería y otros “productos principales del mercado”, fueron las colecciones de coplas y romanceros, las partituras y las tablaturas, además de los “métodos de cifra” y las “resmas de coplas”. Así lo menciona Antonio García de León,

Colecciones completas de coplas, romanceros y ediciones de los cancioneros más reputados trajinaron también en las naos y los galeones de ida y vuelta, permitiendo una regularización a gran distancia. Irving Leonard lo ha detectado claramente al seguirle la pista a los libros de caballería que inundaron los territorios americanos desde finales del siglo XVI, pues al lado de ellos circulaban métodos de música y cifra, como los de Antonio

a la *South Sea Company*. Podía llevar 4.800 esclavos anuales, lo que suponía un total de 144.000 en total. Debía pagar a la Corona española un 25% de las ganancias, más o menos unos 33 pesos en escudos de plata por cada uno que desembarcaba en posesiones españolas y se abonaba al momento. Para certificarlo se le marcaba una señal con hierro candente al esclavo. La Corona británica se llevaba otro 25% y los comerciantes el 50%. Por el acuerdo, los traficantes se obligaban a no ‘causar ofensa ni escándalo al ejercicio de la religión católica romana’. Gozaban de monopolio: ‘Que desde el día primero de mayo del presente año de 1713’ [...] ‘no podrá la compañía de Guinea de Francia ni otra persona alguna, introducir ningún esclavo negro en las indias’. Si apresaban esclavos de contrabando se confiscaban y pasaban a ser propiedad de la Corona española’. (Cf. Ballano, Fernando. *Los asientos de negros*. Revista digital *Historia de España y el Mundo*. Ed. Planeta. Consulta electrónica 2020). <https://www.historiaespanaymundo.com/secciones/historia-moderna/asientos-negros>

Cabezón, y, “resmas de coplas”, es decir, cancioneros sueltos y atados en cantidades considerables, algo que además se repetía en los registros de las principales ferias hispanoamericanas, en los que aparecen libros de coplas, instrumentos de cuerda, partituras y tablaturas, junto con los principales productos del mercado.⁶³

Los métodos de música, de cifra, las partituras, las tablaturas y las “resmas de coplas” fueron mercancías que, al igual que los libros, también posibilitaron un *consumo personal ilustrado e “intransferible”*. En Europa las grandes casas editoras de música alemanas, italianas, españolas, francesas e inglesas alcanzarán su auge hasta el siglo XIX, pero eso no implica que el proceso de ilustración musical en el capitalismo moderno se hubiera estancado en otras latitudes. El consumo personalizado de estos “libros de música” alrededor del Golfo de México y el Caribe construyó durante tres siglos una singular *comunidad musical imaginaria* que admitía claves de etnias originarias, africanas, árabes, europeas, criollas y mestizas. Ahí se gestaron medios de trabajo musical tan poderosos como la bomba, la plena, el merengue, el son sota-ventino, la bachata, la pachanga, el mambo, el son y la trova cubana, el vallenato, el bolero, la cumbia colombiana, la panameña, el chandé, el calipso,

63 García de León, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. FCE. México. 2016. p. 126.

el beguine, y la lista no acaba ahí. No tiene mucho sentido perderse en musicología histórica o en una comparación crítica de medios del sentido musical para comprender por qué el jazz es una expresión artística plenamente moderna.

Todos las prácticas musicales que se gestaron en la espacialidad del “Mediterráneo americano”⁶⁴ fueron modernas porque la espacialidad que les dio origen estaba dominada por el capitalismo comercial,⁶⁵ y los medios musicales que de ahí surgieron tenían el sello distintivo de su *espacio original*. La ciudad donde se manifestaron materialmente las mezclas y fusiones que nos heredó el capitalismo comercial y el auge manufacturero fue Nueva Orleans. Ahí, a principios de siglo XX, estaban los elementos de cultura musical que posibilitaban las “dislocaciones” de las que hemos hablado.

¿Qué es entonces el jazz, a nivel de práctica musical, si reflexionamos sobre sus consecuencias estéticas desde la perspectiva de la teoría marxista?

64 Véase, Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*. Ed. Era. México. 2000. p. 49. Y también, como se ha sugerido, García de León, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. FCE. México. 2016. Especialmente el Capítulo I: *El mar de los encuentros. Un Mediterráneo americano*.

65 En una nota a pie, de *El capital*, Marx menciona que el “comercio de exportación” es tan fuerte que a través de él “una nación puede convertir artículos suntuarios en medios de producción o de subsistencia, y viceversa”. (Cf. Marx, Karl. *El capital*, Tomo I/Vol. 2..., *op.cit.*..., p. 715).

2.3 La *paralaje* germinal de la estética jazz

La forma de plantear una posible respuesta a la pregunta “¿qué es el jazz como práctica musical desde la perspectiva de la teoría marxista?” empezaría de la siguiente forma: desde el punto de vista de la crítica cultural hay quienes fustigan al jazz como “performatividad insulsa” y hay quienes le consagran como un “arte musical pleno de belleza”. Para iniciar podemos decir que las adeptas y los adeptos al jazz (Julio Cortázar, Josef Skvorecky, por ejemplo) le consideran como un tipo música que,

- a. Debido a su alto grado de indeterminación e improvisación manifiesta una gran creatividad por parte de los músicos.
- b. Aparece con un alto grado de refinamiento técnico en la ejecución y profunda sutileza en el desarrollo formal.
- c. Expresa un alto grado de “negritud” y por tanto “abre” hacia una musicalidad alternativa a aquellas que dominan en la modernidad capitalista europea (barroca, neoclásica, romántica o vanguardista en el siglo XX).
- d. Es la música que expresa “mejor que ninguna otra” la experiencia universal humana de habitar en el oxímoron de la “alegre tristeza”, o “blues”.
- e. Es la aportación musical más importante a la cultura moderna en el siglo XX.

- f. Es la única música no-europea que ha podido alcanzar una difusión y apreciación mundiales.

Mientras que sus detractoras y detractores (curiosamente tanto Joseph Goebbels⁶⁶ como Theodor W. Adorno,⁶⁷ por ejemplo) le consideran como un tipo de música que,

- a. más que creatividad por parte de los músicos, requiere el dominio de un conjunto de “insulsos clichés”, y que por tanto sólo es “efectista”.

66 Goebbels no dudó en incluir al jazz dentro de su catálogo de “arte degenerado”, (“entartete musik”) y lo definió como “música americana negrojudia de la selva”. Cf. Bravo, Eduardo. *Un arte degenerado: La kriptonita de Hitler era la música jazz*. Publicación digital, Revista Sin Embargo. Consulta electrónica 2020. <https://www.sinembargo.mx/05-06-2016/3049301>

67 Del jazz, Adorno sólo conoció el estilo “clásico” Nueva Orleans y el período del “swing” en ensambles pequeños y las “grandes bandas”. Desde luego, ya no escuchó los desarrollos del “be bop” en los 40’s, el “cool jazz” en los 50’s, el “hard bop” y el “free jazz” en los 60’s, ni las fusiones con el rock y las músicas del mundo en los 80’s. La pregunta sobre si habría cambiado sus ideas en caso de haber conocido otros horizontes estilísticos del jazz, no puede plantearse en el contexto de este trabajo. Véase, Adorno, Theodor. *Sobre el jazz*, en *Escritos Musicales IV. Obra Completa 17*. Ed. AKAL. Madrid, 2008.

Para conocer un estudio íntegramente dedicado a la crítica de Adorno hacia el jazz véase el trabajo de tesis de maestría en filosofía de Alejandro Javier César Rivero, *Reflexiones en torno a la crítica que Adorno hace del jazz en tanto música popular*. Cf. Consulta electrónica, 2019. <http://132.248.9.195/ptd2012/octubre/0685127/Index.html>

- b. Sólo son ritmos y melodías anodinas cuyo supuesto valor es la “falsa improvisación” sobre desarrollos musicales ajenos.
- c. Se queda “a medio camino” entre la música de baile y la música de concierto.
- d. Es una música cuyo consumidor principal no son las masas sino la burguesía más reaccionaria sólo para sentirse “liberal” por unos instantes, con la agravante de que los músicos de jazz se prestan a este juego mercantil con gustoso cinismo.
- e. Con su “desmembramiento del tiempo musical”, en vez de lograr “sublevarse contra la medida del tiempo” (como aparentemente hace), más bien “suprime la experiencia histórica del tiempo”. [Adorno, en *Sobre el jazz*⁶⁸]
- f. Es la música idónea para los contenidos mercantilizados en televisión y cine comercial que funcionan como máquinas para succionar plusvalor de los trabajadores de la “industria cultu-

68 “Al jazz le gustaría hacer con el tiempo inmovilizado lo mismo que con el cuerpo inmovilizado: desmembrarlo. *Tiger rag*. El ‘desmembramiento del tiempo’ mediante la síncopa es ambivalente. Es expresión de la oposición entre una subjetividad aparente que se subleva contra la medida del tiempo, y a la vez de una regresión, prediseñada por la instancia objetiva, que reprime la experiencia histórica del tiempo, tal como el cuerpo puede hacerla al bailar, y al cuerpo impotente en lo atemporal: pretende mantenerlo en lo sido y lo mutila a él mismo”. (Cf. Adorno, Theodor. *Sobre el jazz...*, *op. cit.*, pp. 111-112. Las negritas son mías).

ral” y fomentar la “enajenación ideológica de las masas”.

Por el momento es imposible decir si estas afirmaciones son verdaderas o falsas. En este momento lo importante es decir que el *planteamiento de una paralaje* es la mejor forma de investigar sobre posicionamientos críticos contradictorios: para despejar “ilusiones ópticas”, o, en nuestro caso, “ilusiones auditivas”. En este caso, estamos ante *recepciones críticas contradictorias* sobre la música jazz, pero las posiciones irreconciliables de la crítica musical muestran la complejidad intrínseca del fenómeno. La idea filosófica de *paralaje*, quizá puede iluminar la concepción de este problema. Intentemos abordar, aunque sea mínimamente, la idea de *paralaje*.

Al “leer a Kant por medio de Marx y [...] leer a Marx por medio de Kant”,⁶⁹ Kojin Karatani ha llegado a la conclusión de que el materialismo de Marx es un materialismo *transcrítico*,⁷⁰ pues incorpora

69 Karatani, Kojin. *Transcrítica. Sobre Kant y Marx. Traducción, Andrea Torres Gaxiola, Revisión, Carlos Oliva Mendoza*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. México. 2020. p. 7.

70 “El materialismo transcrítico de Marx sólo existe en la paralaje entre el idealismo y el empirismo [...] la transcrítica marxiana se presenta sólo en la toma de conciencia del abismo entre lo que uno piensa (entendimiento) y lo que uno realmente es (sensibilidad)”. A continuación, se ofrecerán algunas ideas centrales de Kojin Karatani, que ayudarán a clarificar este punto. (Cf. Karatani, Kojin. *Transcrítica...*, *Ibid.*, p. 157).

los elementos clave de la crítica trascendental de Immanuel Kant, dentro de su crítica al modo de intercambio capitalista. Las filosofías críticas de Kant y de Marx se consideran filosofías *trascendentales*, pues “la aproximación trascendental pretende iluminar la estructura inconsciente que precede y forma la experiencia”.⁷¹ El punto de partida de las filosofías trascendentales es *la experiencia de una paralaje*. Kojin Karatani refiere, al respecto, lo siguiente:

La manera excepcional de reflexionar de Kant se presentó desde su obra temprana, *Sueños de un visionario*. Kant escribió: “En otras ocasiones consideré al entendimiento universal humano desde el punto de vista del mío, ahora me pongo en el lugar de una razón ajena y exterior y considero mis juicios junto con sus motivos más secretos desde el punto de vista de los otros. Si bien es verdad que la comparación entre ambas consideraciones produce **fuertes paralajes**, sin embargo, es también el único modo de evitar el **engaño óptico** y de colocar los conceptos en los lugares adecuados donde deben estar en relación con la **capacidad del conocimiento** de la naturaleza humana”. Lo que Kant está diciendo aquí no es la obviedad de que uno debiera ver las cosas no solamente desde su punto de vista, sino también desde el punto de

71 Karatani, Kojin. *Transcrítica...*, *Ibíd.*, p. 17.

vista de otros. De hecho, es lo contrario. **Si mi propio punto de vista subjetivo es un engaño óptico, entonces, también la perspectiva objetiva o el punto de vista de otros no es más que un engaño óptico.** Y si la historia de la filosofía no es nada más que la historia de esas reflexiones, entonces, en sí misma, no es más que un engaño óptico. Esta reflexión kantiana, en tanto que una crítica de la reflexión, fue engendrada por una “paralaje pronunciada” entre el punto de vista subjetivo y el punto de vista objetivo [...] [y, en relación con Marx, continúa Karatani] **Marx fue capaz de experimentar un despertar acompañado de un cierto impacto.** El objetivo no era ver las cosas ni desde su propia perspectiva ni desde la perspectiva de otros, sino **afrontar la realidad que está expuesta por medio de la diferencia (paralaje).** Cuando se mudó a Inglaterra, Marx se dedicó a la crítica de la economía clásica entonces dominante. En Alemania, Marx ya había llevado a cabo la crítica del capitalismo y de la economía clásica. ¿Qué fue lo que dotó a Marx con la nueva perspectiva crítica que rindió frutos en *El capital*? Fue un acontecimiento que, de acuerdo con el discurso de la economía clásica, sólo pudo haber sido un accidente o un error: **la crisis económica, o más precisamente, la paralaje pronunciada causada por la misma.**⁷²

72 Karatani, Kojin. *Transcritica...*, *Ibid.*, pp. 17-19. (Las negritas son mías).

Para el caso del estudio del jazz, como un fenómeno estético pensado desde estas ideas de Kojin Karatani, el trabajo con la idea de *paralaje* se antoja pertinente porque, como decíamos, la presente investigación muestra que el jazz surge directamente de una “fuerte paralaje”: la *experiencia que se mueve entre* la condición humana sojuzgada en el esclavismo “franco-patriarcal” del Sur confederado norteamericano y el esclavismo “soterrado” por la “ficción jurídica” del capitalismo industrial del siglo XX. Las posiciones contradictorias de la crítica en torno al jazz, que se han mencionado arriba, se suscitan debido a la complejidad del fenómeno estético mismo: es una música que se nos muestra llena de “ilusiones ópticas”, o, más bien, “ilusiones auditivas”. No es extraño que, ante la experiencia de escuchar jazz, las personas refieran que esa música “no se entiende” (incluso algunos críticos manifiestan esta respuesta). Entonces, es posible que dichas “ilusiones auditivas” puedan ser despejadas a partir de investigaciones que consideren la existencia de la *paralaje* como un elemento germinal de la estética del jazz.

Por último, recordemos que cuando estudiamos prácticas humanas cuyas consecuencias son predominantemente estéticas es mejor pensar en términos del sentido de la experiencia que *se abre* hacia una interpretación, y no en términos del análisis lógico, aunque de ningún modo este últi-

mo sea ajeno al proceso. Las “obras maestras” pueden estudiarse, pero sólo después de investigar en torno a la materialidad cotidiana de cada práctica material específica. Al respecto, Carlos Oliva Mendoza dice,

En última instancia, la obra de arte no puede ser conceptualizada. Esto implicaría, necesariamente, dar por concluida la experiencia estética, el sentimiento de representación a través del dolor y el placer, y pasar a una experiencia lógica conceptual de subjetividades que delimitan un objeto y que a través de la razón formulan un concepto [...] Insisto con esta tesis difícil de traducir en argumentos lógicos y racionales: *la verdad, la tradición y la belleza se encuentran determinando a la misma conciencia*. Esto no quiere decir que lo que es feo, grotesco, horrible, siniestro, etcétera, esté subordinado a la formalización de lo bello, sino que todo esto actúa conjuntamente con la idea de lo bello como armonía, porque lo bello se manifiesta como sentido último [...] **La imposibilidad de alcanzar una definición de lo bello es uno de los elementos malditos de la belleza.**⁷³

73 Oliva Mendoza, Carlos. *Relatos. Dialéctica y hermenéutica de la Modernidad*. México. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, pp. 230-233. (Las negritas son mías).

Estudiando la práctica musical del jazz vamos en pos de los “elementos malditos” de la belleza, la belleza del jazz como apertura hacia la interpretación del sentido. El sentido de una práctica que manifiesta *en música* lo que la “crítica de la economía política” expresa en *discurso crítico*. En cierta forma es un “hecho maldito” que la *esclavitud absoluta* pueda manifestarse en forma de música, y que la belleza de la música salga a escena. Pero efectivamente suponemos que “el sentido ya está dado”, y que nosotros sólo “entramos” en él a partir de ésta interpretación. Ese sentido es el que surge en la *paralaje* entre diferentes modos de esclavitud humana y las posibles vías para dislocarlas. Es desde esa *paralaje inicial* que el jazz desarrolla sus características estéticas específicas, y aparece su belleza. Pero, ¿por qué el jazz procede así? Continuando con la investigación sobre el intercambio mercantil, trataremos de aclararlo.

2.4 El jazz y la “ley general de la acumulación capitalista”

Al fin y al cabo de esos viejos discos, de los show boats y de las noches de Storyville había nacido la única música universal del siglo, algo que acercaba a los hombres más y mejor que el esperanto, la Unesco o las aerolíneas...

y así va el mundo y el jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, saltabarreras, burla aduanas...

Julio Cortázar, *Rayuela*

Regresemos de nuevo al transcurrir de la historia del siglo XIX. El 14 de agosto de 1867, Karl Marx, lastimado desde al menos un año por “el reumatismo” y los “dolores faciales”, escribía a su amigo y colega Friedrich Engels: “[...] no puedo mover ni un dedo hasta que vea terminada la impresión del libro. Hoy he recibido el pliego 48. Por tanto, en toda esta semana pondré fin a este maldito trabajo”.⁷⁴ El libro al que se refería era *El capital*. Carlos Oliva Mendoza refiere así su relevancia en la historia del pensamiento:

El capital, quizá la obra más influyente en las ciencias sociales durante el siglo XX, cumple 150 años de haber sido impresa en la ya lejana primera edición en alemán

74 Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política*. Trad. De Wenceslao Roces. FCE. México. 1975. p. 686.

que Karl Marx vio publicada el año 1867. Este libro, referido por el filósofo Bolívar Echeverría como la obra central dentro del *Index librorum prohibitorum* del capitalismo, inicia con la siguiente frase: “La riqueza de las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista se presenta como un ‘inmenso almacenamiento de mercancías’, y cada mercancía como la forma elemental de esa riqueza”. **Por esta razón, la investigación del capital se inicia con el análisis de la mercancía, específicamente, con el análisis de la forma mercantil.**⁷⁵

Era agosto de 1867, en los Estados Unidos hacía apenas dos años que había terminado la Guerra de Secesión y a Marx le urgía ver impreso el libro y terminar con todo ese “maldito trabajo”: fue imposible. De tres tomos proyectados en la mente del autor sólo uno vio la luz pública durante el transcurso de su vida. Esta es la razón por la que el primer capítulo de la obra monumental de Marx, aquel cuya lectura el autor consideró imprescindible para nosotros, sus lectores, fue nada menos que el de *La mercancía*.

Ahondando en el problema de “la mercancía”, hay que decir que mucho se ha escrito para explicar las razones de esta decisión: ¿por qué no comenzar con el

75 Oliva Mendoza, Carlos. *La forma espectral del capital* en, Oliva Mendoza, Carlos, Torres Gaxiola, Andrea, compiladores. *El capital. Ensayos críticos*. UNAM-Itaca. México, 2019. p. 13. (Las negritas son mías).

documentadísimo capítulo dedicado al estudio de “la acumulación originaria” para después analizar la forma mercantil?, ¿o por qué no ir directamente a la explicación de la preclara “ley general de la acumulación capitalista” y sólo después estudiar a “la mercancía”? Al inicio de la obra ya nos indica que “cada mercancía es la forma elemental de la riqueza de las sociedades”, lo cual nos sitúa, desde las primeras líneas, en una dimensión *natural* de lo social: cada mercancía es un “átomo de la riqueza social”. En química hay que estudiar a los átomos si queremos saber la razón de por qué algunas reacciones químicas acontecen y otras no, y, sobre todo: *por qué* acontecen *como* acontecen. En el mundo de lo social en general, si queremos comprender por qué nuestro mundo es como es y no es de otra manera, tenemos que estudiar, nos dice Marx, *antes que nada*, qué es la forma mercantil. Si las mercancías individuales no fueran capaces de conformar una realidad unitaria de riqueza social nuestro mundo sería distinto y, por tanto, nosotros también. Pero la equivalencia mercantil existe y sus consecuencias llegan, como ya vimos, hasta la “objetividad espectral” de la forma mercancía, trastocando la ontología de nuestro mundo.

Como ya se señaló, mediante la práctica cotidiana del intercambio de mercancías aparece una “objetividad espectral”, pues en el intercambio se “borran” todas las huellas materiales de los valores de uso y sólo queda una “objetividad” cuantitativa general.

Cuando los procesos de intercambio se han hecho cotidianos en las comunidades humanas⁷⁶ sucede que la propia materialidad del ser que intercambia *también* se hace susceptible de experimentar la “adherencia” de la “objetividad espectral”. *El propio ser humano se convierte en mercancía mientras experimenta la “adherencia” de la “objetividad espectral”*. Como sabemos, el caso paradigmático que Marx critica a detalle es el intercambio entre la “mercancía fuerza de trabajo” y la “forma salario”. O sea, el modo en que es factible establecer un equivalente dinerario para la capacidad general de trabajar.⁷⁷

76 “Todas las mercancías son *no-valores-de-uso para sus poseedores, valores-de-uso para sus no-poseedores*. Por eso tienen todas que cambiar de dueño. Pero este cambio de dueños constituye su intercambio, y su intercambio las relaciona recíprocamente como valores y las realiza en cuanto tales. *Las mercancías, pues, tienen primero que realizarse como valores antes que puedan realizarse como valores de uso [...]* Por otra parte tienen que acreditarse como valores de uso antes de poder realizarse como valores. Ya que el trabajo humano empleado en ellas sólo cuenta si se lo emplea en una forma útil para otros. Pero que sea útil para otros, que su producto satisfaga necesidades ajenas, es algo que sólo su intercambio puede demostrar [...] *El intercambio de mercancías comienza donde terminan las entidades comunitarias, en sus puntos de contacto con otras entidades comunitarias o con miembros de éstas. Pero no bien las cosas devienen mercancías en la vida exterior, también se vuelven tales, por reacción, en la vida interna de la comunidad*”. (Cf. Marx, Karl. *El capital*. Tl, V1..., *op. cit.*, pp. 105-107. Las negritas son mías).

77 “La fuerza de trabajo sólo existe como facultad del individuo vivo. Su producción, pues, presupone la existencia de éste [...]

Es el modo peculiar de “objetividad espectral” del capitalismo, cuando éste aparece como “una nueva época en el proceso de producción social”, donde “el poseedor de los medios de producción y de los medios de subsistencia” encuentra al “trabajador libre” como “vendedor de su fuerza de trabajo”, en un mercado donde todos son poseedores de mercancías: los capitalistas aparecen como los propietarios de los medios de producción y los medios de subsistencia, mientras que los trabajadores “libres” aparecen como propietarios de su *mercancía fuerza de trabajo*.⁷⁸

El propietario de la fuerza de trabajo es mortal. Por tanto, debiendo ser continua su presencia en el mercado —tal como lo presupone la continua transformación de dinero en capital—, el vendedor de la fuerza de trabajo habrá de perpetuarse, ‘del modo en que se perpetúa todo individuo vivo, por medio de la procreación’ [Petty]. Será necesario reponer constantemente, con un número por lo menos igual de nuevas fuerzas de trabajo, las que se retiran del mercado por desgaste y muerte. La suma de los medios de subsistencia necesarios para la producción de la fuerza de trabajo, pues, incluye los medios de subsistencia de los sustitutos, esto es, de los hijos de los obreros, de tal modo que pueda perpetuarse en el mercado esa raza de peculiares poseedores de mercancías [...] **Quien dice capacidad de trabajo no dice trabajo, del mismo modo que quien dice capacidad de digerir no dice digestión. Para este último proceso se requiere, como es sabido, algo más que un buen estómago. Quien dice capacidad de trabajo no se abstrae de los medios necesarios para la subsistencia de la misma. El valor de éstos se expresa, antes bien, en el valor de aquélla**”. (Ibíd., pp. 207-211. Las negritas son mías).

78 *Ibíd.*, p. 207.

La condición histórica de que el ser humano pueda llegar a disponer de su “fuerza de trabajo” como de una mercancía que puede venderse en un mercado público “entraña —dice Marx— una historia universal”.⁷⁹ Esta “historia universal” consiste en el proceso histórico de “escisión” entre los trabajadores y los medios de trabajo —y de subsistencia—, como condición *sine qua non* de la aparición del capitalismo, y es estudiada por Marx en el penúltimo Capítulo del Tomo I, de *El capital*, titulado “la llamada acumulación originaria”.

Respecto a la música jazz y su relación con la “objetividad espectral” de la mercancía fuerza de trabajo en el contexto del capitalismo industrial, se podría decir que desde los orígenes mismos del jazz los músicos y su público *experimentaron* lo que Karl Marx denominó la “ley general de la acumulación capitalista”, la cual expresa que,

La reproducción de la fuerza de trabajo que incesantemente ha de incorporarse como medio de valorización al capital, que no puede desligarse de él y cuyo vasallaje con respecto al capital sólo es velado por el cambio de los capitalistas individuales a los que se vende, constituye en realidad un factor de la reproducción

79 *Ibidem*.

del capital mismo. *Acumulación del capital es, por tanto, aumento del proletariado.*⁸⁰

La “ley general de la acumulación capitalista” descubierta por Marx expresa que, a medida que el capital se desarrolla como eje de la reproducción social, invariablemente produce una población “excedentaria” o “sobrante” que sirve para darle elasticidad al mercado laboral, ayudando a abatir al máximo posible los salarios debido a la competencia que se genera entre los “ocupados” y los “desocupados”.⁸¹ *Este hecho intensifica*

80 Marx, Karl. *El capital*. TI/V.3..., *op.cit.*, p. 761.

81 “Como la *demanda de trabajo* no está determinada por el volumen del capital global [fuerza de trabajo viva ‘sumada a’ medios de producción objetivos], sino por el de su parte constitutiva variable [fuerza de trabajo viva], ésta decrece progresivamente a medida que se acrecienta el capital global, en vez de aumentar proporcionalmente al incremento de éste [...] Esa demanda disminuye con relación a la magnitud del capital global, y en progresión acelerada con respecto al incremento de dicha magnitud. Al incrementarse el capital global, en efecto, aumenta también su parte constitutiva variable, o sea la fuerza de trabajo que se incorpora, pero en *proporción* constantemente *decreciente* [debido a la tendencia creciente a mejorar el trabajo de las máquinas disminuyendo su desgaste y por tanto haciendo que trabajen “prácticamente gratis” con el fin de ganar la carrera de la acumulación en el contexto de la competencia entre capitales individuales]. Los intervalos en los que la acumulación opera como mero *ensanchamiento* de la producción sobre una base técnica dada, se acortan. Para absorber a un número adicional de obreros de una magnitud dada, o incluso —a causa de la metamorfosis constante del capital antiguo [recordar que el capital antiguo se “renueva de pies a cabeza” mediante la sucesión de cierto número de ciclos reproductivos del plusvalor, y al cabo de cierto número de años

con tendencia creciente la dependencia de las y los trabajadores respecto al capital. Como ya se ha dicho, los músicos del sur y el medio oeste norteamericanos cayeron en la cuenta de que quienes les escuchaban, *sabían* que la “fuerza emancipadora” del “trabajo libre” también ponía cadenas a los seres humanos, “un poco más sueltas”⁸² si se quiere, e “invisibles”, pero cadenas al fin.

todo el capital acumulado es producto del plusvalor generado por el capital variable, “muda de piel y renace”, es decir, que los obreros trabajaron para hacer nacer una versión nueva y mejorada del capital original que los había esclavizado al principio del proceso]— para mantener ocupados a los que ya estaban en funciones, no sólo se requiere una *acumulación del capital global acelerada* en progresión creciente; esta *acumulación y concentración crecientes*, a su vez, se convierten en fuente de nuevos cambios en la composición del capital o promueven la disminución nuevamente acelerada de su parte constitutiva variable con respecto a la parte constante. Esa disminución relativa de su parte constitutiva variable, acelerada con el crecimiento del capital global y acelerada en proporción mayor que el propio crecimiento de éste, aparece por otra parte, a la inversa, como un incremento absoluto de la población obrera que siempre es más rápido que el del capital variable o que el de los medios que permiten ocupar a aquella. **La acumulación capitalista produce de manera constante, antes bien, y precisamente en proporción a su energía y a su volumen, una población obrera relativamente excedentaria, esto es, excesiva para las necesidades medias de valorización del capital y por tanto superflua.** (*Ibid.*, pp. 783-784. Las negritas son mías. La referencia a la forma en que el capital “muda de piel” al estilo serpiente, está en la página 781).

82 “Pero así como la mejora en la vestimenta, en la alimentación y el trato, o un peculio mayor, no abolían la relación de dependencia y la explotación del esclavo, tampoco las suprimen en el caso del asalariado. El aumento en el precio del trabajo, aumento debido a la acumulación del capital, sólo denota, en

Estos músicos, algunos todavía insertos *en*, pero la mayoría expulsados *de* sus comunidades, contaban con una herencia musical “moderna e ilustrada”. Si intuían que la “emancipación” no era tan real como se decía y que la “esclavitud” continuaba, pero “transfigurada”, sólo les quedó la opción de “dislocar” el sentido de esta historia de opresión, y quienes les escuchaban también entendían el sentido de esta forma de operar musicalmente. Esa era “su parte”, la de los músicos y la del público: dislocar a través de la música a la *esclavitud absoluta*. A fin de cuentas, el blues ya lo decía:

Whoa nobody loves me, nobody seems to care
Whoa nobody loves me, nobody seems to care
Well worries and trouble darling, babe you know I've had my
*share.*⁸³

realidad, que el volumen y el peso de las cadenas de oro que el asalariado se ha forjado ya para sí mismo permiten tenerlas menos tirantes”. (*Ibid.*, p. 767).

83 Spikes “Pinetop”, Aaron & Spikes, Milton. Every day I have the blues. Bluebird Records. Chicago, 1935. 10 Inch, 78 rpm record.

3. EL JAZZ: DISLOCACIÓN DE LA “ESCLAVITUD ABSOLUTA”

3.1 De las *notas blue* al *swing*

*Si los obreros pudieran vivir del aire, tampoco se los podría comprar,
cualquiera que fuere el precio.
La gratuidad de los obreros, pues, es un límite en el sentido matemático,
siempre inalcanzable,
aunque siempre sea posible aproximársele.*

Karl Marx, *El capital*

El jazz es imposible sin el blues. “No se puede tocar jazz sin tocar blues”, afirman a menudo las maestras y los maestros de música jazz. El blues consiste en toda una concepción del tiempo de la vida. A través de la música y la poesía, el blues ofrece una “perspectiva de realidad”. Mario Chávez Tortolero lo refiere en los siguientes términos:

Clyde Woods sostiene que el blues es mucho más que un género musical: es la filosofía o la perspectiva de la realidad que emergió entre las generaciones de afroamericanos que presenciaron la Abolición de la esclavitud, la Reconstrucción, y la “Segunda esclavitud” durante más de cien años de dominación, segregación y paternalismo por parte del sistema de plantaciones impuesto en el Delta del Mississippi.

Anteriormente llamado el “reals”, el blues sería la expresión de la realidad y la vida padecida en el marco del encierro masivo y el caos interno ahí producido. El sistema de plantaciones abriría el espacio, a la vez de conflicto social y de formación cultural, para que los afroamericanos comprendieran una temporalidad atrapada en la espacialidad del trabajo cíclico e interminable. El blues representaría el pasado, el presente y el futuro de una vez, en una misma progresión llena de errores prometedores y esperanzas frustradas, conformando la visión de una sociedad no oprimida en la opresión, libre en la esclavitud, desarrollada en el arresto.⁸⁴

Como puede verse, en el blues ya hay prácticas estéticas que anticipan el principio estético de dislocación que el jazz llevará a primer plano. El blues es generoso: no sólo nos enseñó cómo trabajar dentro de *un modo de tiempo en forma de círculo*, sino también nos ha indicado que es posible usar notas que están *más allá o más acá* de las sonoridades familiares dentro de la modernidad musical de Occidente. Desde luego estamos hablando de las *notas blue*, esas notas musicales que transmutan lo alegre en triste, lo mayor en menor y lo afinado en desafina-

84 Cf. Chávez Tortolero, Mario Edmundo. *La cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica*. En, *Historia del arte y estética, nudos y tramas. Coloquio Internacional de Historia del Arte*. UNAM. México. 2019. Pp. 259-260. Las negritas son mías).

do. Las notas *blue*, escuchadas con atención, *dislocan las fronteras entre la realidad y el deseo*.⁸⁵

85 Será bueno revisar la anotación, técnica e histórica, que el crítico alemán, Joachim Berendt, ofrece sobre las notas *blue*: “La forma de doce compases es la forma normal del blues. Desviándose de ella existe una plétora de otras formas de blues [...] Las melodías e improvisaciones de blues, que se realizan por encima de esta estructura de acordes de doce compases adquieren su peculiar fascinación por *las blue notes*.”

Hasta ahora se suponía que habían nacido de una dificultad: del problema que enfrentaron los negros llevados desde África hasta el Nuevo Mundo al tener que adaptar los sistemas tonales conocidos de su propia música, en su mayoría pentatónicos (compuestos de cinco tonos) a nuestra escala musical heptatónica, construida sobre siete sonidos. Así pues, para hacer asequible a su sentido musical el tercero y el séptimo intervalos de nuestra escala musical, los negros habrían tenido que bemolizarlos (hacerlos más bajos), lo cual, si bien de hecho puede dar el mismo resultado, es, por principio, un proceso distinto de lo que la armonía europea tradicional conoce como *disminución*. **En *las blue notes*, no se trata en absoluto de disminuciones de un semitono, sino de disminuciones microtonales mucho más pequeñas (distintas según el músico y el estado de ánimo).** La tercera *disminuida* y la *séptima menor* —para emplear los términos de la música convencional, que en realidad no aplican en este lugar— se volvían así *blue*: se convertían en *blue notes* y, por cierto, sin hacer referencia alguna a la modalidad mayor o menor, mediante la cual se regula en la música europea la disminución de determinados intervalos [...] **la determinación y frecuencia con que surgen *las blue notes* en los inicios del blues y del jazz hace pensar que esas alturas *inestables* de tono fueron intencionales desde un principio** y, con el sentido extático propio de la música negra, fueron buscados de modo consciente como elemento para aumentar la tensión y como matización plena de fricciones tonales”. Cf. Berendt, Joachim. *El Jazz...*, op. cit., pp. 286-287. (Las negritas son mías).

Aprendiendo con asiduidad los procedimientos estéticos del blues, el jazz también desarrolló su propia *perspectiva de realidad*.⁸⁶ Y lo hizo, como ya se ha señalado, planteando una forma *dislocada* de organizar *la totalidad* de los sonidos musicales: el jazz inventó el *swing*.⁸⁷ El *swing* es un principio estético que avanza *dislocando* los fenómenos musicales, llevándolos a un *orden general* que está *más allá o más acá* de los cánones de la música de la modernidad en Occidente: *es la manera peculiar con la que el jazz exterioriza su comprensión de la realidad y del tiempo de la vida*. El jazz logra la aparición del *swing*, principalmente, “desmontando” el uso de tres de las más importantes “máquinas” de producción del sentido musical que desarrolló la modernidad capitalista. Estas tres grandes máquinas de sentido musical, como se ha mencionado, fueron importadas

86 Julio Cortázar se percató de que el jazz no es únicamente música, sino una *perspectiva de realidad*. Por eso su personaje Johnny Carter, que hace las veces de Charlie Parker, en su cuento *El perseguidor*, menciona: “[...] **el jazz no es solamente música**, yo no soy solamente Johnny Carter [...]”. (Cf. Cortázar, Julio. *El perseguidor*, en *Ceremonias*. Ed. Seix Barral. Barcelona. 1968. p. 264. Las negritas son mías).

87 *It don't mean a thing (if it ain't got that swing)*, “no hace ningún sentido (si no tiene ése swing)”, fue la frase con la que Duke Ellington tituló una fascinante composición musical de su producción en 1932, con letra de Irving Mills. La pieza es una verdadera declaración de principios: “todo en el jazz procede por dislocación”, nos advierte rotundamente Duke.

a América durante el proceso de colonización y su ciclópeo tráfico mercantil, y son:

- a. *Máquina tiempo musical*: pensar el tiempo musical como submúltiplos del cronómetro con la unidad mínima del “segundo” del reloj, ya sea hacia la dimensión del “aire” o pulso musical, como hacia el interior de cada frase o motivo musical.
- b. *Máquina de la interpretación apegada al diagrama o partitura musical*: la música debe ser interpretada o re-interpretada a partir de una nueva máquina producida por la “máquina tiempo musical” y por la “máquina de tonos” (que se menciona en seguida). La “máquina partitura” surge y se desarrolla desde el Renacimiento Carolingio (s. IX y X) y se utiliza hasta hoy.
- c. *Máquina de tonos*: pensar las prácticas musicales a partir de un grupo de 12 notas con una *identidad fija*, como “Do”, “Re”, “Mi”, etc., cuyo uso se desarrolló históricamente en subcódigos donde cada nota es un “centro de gravedad” para las otras. De la nota “Do” salen las “tonalidades Do mayor y Do menor, de la nota “Re” salen Re mayor y Re menor, y así sucesivamente. Es una máquina de producción de sentido musical que se construye a partir de la polifonía renacentista y el “basso continuo” barroco, pero que, a nivel de la economía po-

lítica, posteriormente se hizo dominante en la modernidad capitalista.

Estamos hablando de “máquinas de producción de sentido musical” en sentido analógico.⁸⁸ En términos técnicos se trata de *tres grandes sistemas semióticos de codificación y sub-codificación del sonido, para la transmisión de un sentido musical*, que se desarrollaron primero como rasgos de modernidades culturales no-capitalistas, pero que, paulatinamente, fueron *subsumidos* (integrados sistemáticamente), por el modo de intercambio capitalista. Es en la *transición* entre su *subsunción formal* (el modo de intercambio capitalista hace trabajar a los sistemas

88 Sobre qué es la “analogía” dice Mauricio Beuchot: “La analogía es una idea antiquísima. En la filosofía griega fue introducida por los pitagóricos, geniales presocráticos que fueron al mismo tiempo grandes matemáticos y profundos místicos. Ellos metieron la analogía, como proporción, en las cosas donde no se puede alcanzar la exactitud, pero que, a fin de no caer en el desorden, son llevadas a una reducción u orden intermedio. Así resolvieron su encuentro con la infinitud. Ellos, que como buenos griegos tenían terror al vacío, a lo indeterminado e infinito, se toparon con lo infinito, con los infinitésimos: los que se van hasta el infinito. Lo hicieron a través de los números irracionales y la inconmensurabilidad de la diagonal, en la que siempre quedaba un resto, un pequeño desfase que impedía la exactitud. Pero lo afrontaron y lo superaron, precisamente, con la proporción o analogía”. (Cf. Beuchot, Mauricio. *Perspectivas hermenéuticas*. Siglo XXI. México. 2017. P. 12-13. Las negritas son mías).

semióticos musicales para sí, pero bajo su *forma pre-capitalista*), y su *subsunción real* (el modo de intercambio capitalista *condiciona la forma misma* del sistema semiótico), cuando estos tres grandes sistemas semióticos se transforman en una “máquina de producción de sentido musical”. Aquí les llamaremos “*máquinas de producción de sentido musical*”, refiriéndonos a su *manifestación material dentro del modo de intercambio capitalista*. En el siglo XX, será la práctica musical del jazz la que dislocará el funcionamiento de estas tres grandes máquinas, como un procedimiento, si no de *abolición*, al menos sí de *dislocación* de la *esclavitud absoluta*.

3.2 Primera *dislocación*. La “máquina” del tiempo musical homogéneo

La “dislocación” musical fundamental que el jazz lleva a cabo es la del tiempo musical homogéneo como el medio de transmisión del sentido estético. Es muy interesante revisar cómo Carlos Oliva Mendoza explica de qué se trata la “desarticulación” del tiempo musical al tiempo que estudia una obra literaria cuyo medio de trabajo artístico tiene mucho que ver con los procedimientos del jazz: *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar. Comentando en torno a la forma en que Cortázar “teje” la imagen de la novela en el libro, nos indica:

El verdadero leit motiv del jazz es el tiempo, el tiempo rítmico, y una de las grandes aportaciones del jazz a la cultura occidental fue el colocar entre paréntesis a la melodía y centrarse en el fenómeno del tiempo. De hecho, el jazz no cuestionó la estructura dodecafónica de la música occidental, como lo hicieran las vanguardias musicales a principios del siglo, sino que simplemente subordinó las doce notas del alfabeto musical a una estructura del tiempo irregular. En la música el tiempo se muestra en el acento, cada cierto lapso equivalente entre sí se realiza un acento, pero el jazz lo que elimina es precisamente el *acento equivalente*. En esta música el acento se da, en su estructura mínima, en dos momentos equivalentes y uno más corto que se incrusta entre los anteriores, el resultado es lo que se conoce como síncopa y que en realidad implica la convivencia de varios tiempos dentro de un mismo momento o espacio. **¿Qué pasa entonces con la melodía? pues realmente se deforma según el tiempo, de ahí que el jazz improvise, pues lo que sucede realmente es una de-formación y re-formación del motivo melódico desde el tiempo [...]** Lo que realiza Cortázar en su novela es precisamente la negación de un motivo melódico o, dicho en términos literarios, de una trama, e intenta centrarse en un nivel de percepción diferente al de la conciencia. Melodía y conciencia son ordenación del tiempo. Así como lo hace la conciencia, la melodía rige al tiempo, le señala un compás perfecto y lo ace-

lera o disminuye para lograr la cadencia melódica, el rostro fijo, el yo que se comprueba en el cartesiano axioma final del no dudar que duda para desde ahí recuperarlo todo. Pero el riesgo del jazz, como el de *Rayuela*, es la figura y la permanencia del laberinto como espacio que crea y evade la identidad.⁸⁹

En la novela de Cortázar, nos dice Carlos Oliva, el laberinto de la rayuela y el laberinto del jazz aparecen gracias a la “re-formación” y la “evasión” de la melodía, que en el pensamiento musical equivale a la conciencia. El jazz disloca el tiempo musical homogéneo, y en consecuencia la melodía aparece “deformada” y “re-formada”: se “crea” pero al mismo tiempo “se evade” la conciencia de la identidad en la música, de manera análoga a como se “evade” la identidad de los personajes y los espacios en el texto de Cortázar.

Como resultado de este movimiento del sentido, en el jazz se “deforma” o “evade” también la combinatoria “tonal”.⁹⁰ Esto se debe a que la “combinato-

89 Oliva Mendoza, Carlos. *Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Tierra Adentro, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México, 2002. pp. 69-70. Las negritas son mías.

90 La combinatoria tonal, como se ha mencionado, es la que se manifiesta como “convergente” a una sola nota fundamental en un sistema de doce notas: el modo dominante de ordenar el sonido musical en la modernidad capitalista. Más adelante se profundizará sobre esta idea.

ria tonal” requiere de una ordenación homogénea del tiempo musical para que las secciones musicales se reafirmen con claridad y en esa reafirmación se comprenda que hay *sólo una nota* en torno de la cual está desarrollándose la narrativa.

El autor de *Espacio y capital* ofrece la guía de cómo podría pensarse la estética del jazz cuando distingue los procedimientos musicales jazzísticos de aquellos que reivindicaron “las vanguardias musicales a principios de siglo [XX]”. Estamos pensando sobre todo en las “vanguardias” conocidas como “dodecafonismo”, “serialismo” y “música del mundo real”. Todas ellas reivindican teóricamente la necesidad de trascender al sistema tonal, como “gramática dominante” en la música de Occidente, mientras que pretenden sustituirlo por *otro* sistema más eficaz para la transmisión del sentido musical.⁹¹

Para ilustrar lo dicho mencionemos por ejemplo cómo el dodecafonismo partía del principio supremo de “tocar las doce notas de la escala cromática *sin repetir ninguna hasta tocar todas las otras once*”. La combinatoria musical que se abre a partir de este principio estético son ilimitadas y, efectivamente, “rompe” radicalmente con la idea de componer música en torno a “una” nota fundamental.

91 Se recomienda leer la exposición crítica sobre la “armonía tonal” que ofrece Arnold Schoenberg en su *Tratado de Armonía*. (Cf. Schoenberg, Arnold. *Tratado de armonía*. Traducción y prólogo de Ramón Barce. Ed. Real musical. Madrid, 1974).

El serialismo, que planteaba una estética a partir de “series de eventos estéticos que interactúan entre sí”, todavía quería llevar más lejos el quiebre. Pretendía plantear series musicales no sólo respecto a la combinatoria de las notas sino también para las áreas de la dinámica del volumen, el timbre de los instrumentos y el ritmo. El dodecafonismo y el serialismo introducían así el principio “democrático” de *no dar preponderancia a ningún evento musical por encima de los otros*.

A menudo el dodecafonismo y el serialismo han sido recibidos, desde el punto de vista político, como una especie de “golpe de estado democrático” al sistema tonal dominante, que, por tener una nota central, sería la representación musical de un sistema político “autocrático”: en la tonalidad de *Fa menor*, por ejemplo, la nota “Rey” sería *Fa*. La interpretación a este respecto queda abierta a otros debates. Pero también hubo otras vanguardias como la que encabezó el poeta futurista Luigi Russolo, quien reivindicaba que la mejor salida del acotado sistema tonal en la música moderna de occidente era la de incluir dentro de la música a los “ruidos del mundo real” y sobre todo a los ruidos provenientes de la gran industria y de la actividad militar.⁹²

92 El pintor y compositor futurista Luigi Russolo fue quien en 1913 planteó una disyuntiva esencial en el desarrollo de la música de occidente entre el llamado ‘sonido musical’ y los ruidos ‘no-musicales’. Los músicos, según Rossolo, se habían

Por su parte, en México, el compositor y científico potosino Julián Carrillo (1875-1965), con su “teoría de sonido 13”, constituye un hito en la modernidad musical pues ofreció una comprensión acústico-musical capaz de minar no sólo el sentido de la combinatoria tonal, sino también las bases mismas del “sistema temperado”: el sistema de doce notas que rige la música moderna europea desde que, paradigmáticamente, Johann Sebastian

abocado a cultivar la pureza del sonido natural armónico y a construir la música como un mundo fantástico “superimpuesto” al mundo real. Todo parece haber funcionado de una forma equilibrada entre las determinaciones ideológicas de las sociedades pre-capitalistas y las determinaciones estéticas que esos ‘cultivadores del sonido natural armónico’ manifestaban en su acontecer cotidiano.

La ruptura llegó con la Revolución Eléctrica de la 2ª mitad del siglo XIX en los albores mismos del gran capitalismo industrial cuando, tanto en las ciudades como en los pequeños pueblos la masificación del uso de maquinaria empezó a generar ruidos *nunca antes* escuchados en lo que respecta a cualidades tímbricas, así como en ritmos y en niveles de intensidad sonora. Fue tal el impacto de estos fenómenos acústicos en la vida de las poblaciones de las crecientes ciudades que la música basada en el sistema temperado de 12 notas pareció “quedar corta” para expresar las nuevas ideas sobre la vida y el sonido que brotaban en la existencia cotidiana después de la Revolución Eléctrica. La música —según Russolo— “tuvo que cambiar sus planteamientos estéticos y volverse más chillante, extraña y llena de amalgamas disonantes para poder captar y mantener la atención de los espectadores”. Se recomienda revisar el texto completo: Russolo, Luigi. *El arte de los ruidos*. Centro de Creación Experimental. Ed. Universidad de Castilla-la Mancha. Madrid, 1998.

Bach escribió los 48 preludios y fugas para cada una de las 12 tonalidades mayores y menores del álbum doble conocido como *El clave (teclado) bien temperado*, (1722-1744). Por razones de espacio no es posible determinar aquí si las obras que Julián Carrillo compuso para sus instrumentos de “sonido 13” constituyen, como sí lo hace el jazz, una práctica musical *de dislocación*, aunque parece probable que así sea. El debate queda también abierto.⁹³

93 La aportación crítica de Julián Carrillo a la modernidad musical es portentosa, pues no sólo creó su propia teoría acústica, sino también un modo de laudería especial para trabajar con ella. Se recomienda leer el artículo de Luis Guillermo Martínez y J.R. Martínez, *Análisis de la construcción de la teoría del Sonido 13 basado en el modelo epistemológico de Einstein*. En él se menciona: “Un 13 de julio de 1895 Julián Carrillo logró dividir un tono en dieciséis partes pudiendo así por primera vez ampliar de doce sonidos que existían en la música a noventa y seis, ese 13 de julio se logró obtener el sonido número 13 y al mismo tiempo se abría la gran posibilidad de tener una gama infinita de sonidos, pues el mismo principio permitía dividir el tono en el número de fracciones deseado. Al lograr los dieciseisavos de tono, de los cuales nació el Sonido 13, se aumentaron en el mismo instante los sonidos de la llamada octava, en la proporción de 12 a 96, con lo cual queda dicho, que en el mismo momento en que se conquistó el Sonido 13, se conquistaron el 14, el 15, el 16, el 17, 18, etc., hasta el 96 y no sólo eso, ya que después se lograría la adecuación de la teoría con la práctica con la invención y ejecución de los nuevos instrumentos”. (Cf. J.R. Martínez y Luis Guillermo Martínez Gutiérrez. *Análisis de la construcción de la teoría del Sonido 13 basado en el modelo epistemológico de Einstein*. Scientific Journal SLP. 2017, article 3SJ, pp. 10. P. 4-5).

La teoría de Julián Carrillo polemizaba con el concepto de “alfabeto musical” basado en la división mínima de “medios

Como puede verse, las “vanguardias de ruptura teórica” quieren ofrecer nuevas concepciones de lo que *debieran* ser las prácticas musicales frente a una concepción ya “caduca” o “inoperante”. *Sustituir un sistema dominante por otro sistema dominante*. El jazz, por su parte, no parece pretender una “ruptura”,⁹⁴ ni sustituir un sistema dominante por otro

tonos” que Bach determinó a partir de las matemáticas, la teoría acústica y su *propia actividad musical*, y cuyo origen se remonta hasta la teoría pitagórica del sonido. La relación entre una nota y la inmediatamente sucesiva —entre “Do” y “Do sostenido” por ejemplo— es: “el valor de la primera nota más la raíz doceava de 2”. Más adelante se retomará este punto.

- 94 Comúnmente, se ha asociado al blues y al jazz como música de “reivindicación de igualdad racial”, o como música de reivindicación de los “derechos civiles de las minorías”. Estamos de acuerdo con este tipo de recepción, sin embargo, el estudio de la música jazz desde la “crítica de la economía política” de Karl Marx, ha mostrado que ni la cuestión racial, ni la de los derechos civiles agotan el problema estético de esta práctica musical. Se ha dicho ya que el problema del jazz parece ser la intuición por parte de los músicos, y de su público, de que el movimiento del plusvalor recorre *toda* la “objetividad espectral” de la “mercancía-ser humano”, y de que efectivamente *existe* una línea de continuidad entre la “esclavitud franca-patriarcal” y la “esclavitud velada” en la forma de *salario* del modo de intercambio capitalista. Marx tenía muy claro que también existen “esclavos blancos”, e insistía en que uno de sus grupos principales eran los “obreros agrícolas” ingleses de su tiempo. “[...] **el capital no es una cosa, sino una relación social entre personas mediada por cosas** [...] un negro es un negro. Sólo bajo determinadas condiciones se convierte en esclavo. Una máquina de hilar algodón es una máquina de hilar algodón. Sólo bajo determinadas condiciones se convierte en capital. Desgajada de estas condiciones, la máquina dista tan-

sistema dominante: se asume dentro de la modernidad musical de Occidente, pero al tiempo que la ejercita, también la disloca.

En el nivel de la economía política, esto es lo relevante: *el jazz se ofrece como mercancía, pero, en el mismo lance, disloca al “tiempo musical”*, que aquí representa el contexto general de todo intercambio. Esto quiere decir: el contexto de la “ficción jurídica” de la equivalencia mercantil entre un comprador “libre” de mercancía fuerza de trabajo (el capitalista), y un vendedor “libre” de mercancía fuerza de trabajo (el asalariado). El “tiempo musical” homogéneo responde a un desarrollo de la teoría de movimiento pendular que se desarrolla desde

to de ser capital como dista el oro en sí y para sí, de ser dinero y el azúcar de ser el precio del azúcar [...]”. (Cf. Marx, Karl. *El capital*. Tl, V3..., op. cit., p. 957. Las negritas son mías).

Respecto a la existencia de “esclavos blancos”, Marx acota: “En ninguna otra parte el carácter *antagónico* de la producción y acumulación capitalistas se pone de manifiesto *más brutalmente* que en el *progreso de la agricultura inglesa* (la ganadería incluida) y el *retroceso del obrero agrícola inglés* [...] **De todos los animales que tiene el arrendatario, el obrero —el *instrumentum vocale* [instrumento dotado de voz] es a partir de entonces el más atormentado, el peor alimentado y el que recibe el trato más brutal** [...] En la Cámara de los Comunes Sadler dio la denominación de “esclavos blancos” (“White slaves”) a los obreros rurales, y un obispo sirvió de eco para el epíteto en la Cámara de los Lores. El economista más relevante de ese período, Edward Gibbon Wakefield, dice: ‘**El obrero agrícola de Inglaterra meridional no es un esclavo, no es un hombre libre: es un indigente**’”. (*Ibíd.*, pp. 839-844. Las negritas son mías).

la Edad Media, pero que se formaliza en el trabajo de Galileo Galilei sobre el movimiento “isócrono” del péndulo. El primer metrónomo patentado y comercializado fue el “Metrónomo de Maelzel” en la década de los 10’s del siglo XIX. Fue el primer instrumento mecánico que ofrecía un *tiempo musical estable y constante*, además de tener una escala para cambiar el tiempo. El metrónomo de Maelzel es la máquina física que representa la “idea” del tiempo musical como una *máquina para producir música*.⁹⁵

95 Es interesante señalar que Johann Maelzel (1772-1838), fue el inventor y músico alemán que viajaba por el mundo mostrando sus “prodigios mecánicos”. Entre estos prodigios se contaba, un “trompetista” mecánico de tamaño natural capaz de articular notas musicales de gran calidez, el “panharmonicon” —un órgano mecánico muy complejo capaz de reproducir automáticamente sinfonías escritas para orquesta— y, desde luego, su metrónomo mecánico.

Amigo personal —durante un tiempo— de Beethoveen, Maelzel también es célebre por haber comprado y exhibido en Europa y Norteamérica el famoso “jugador de ajedrez” inventado en 1769 por Wolfgang von Kempelen, el mismo que fuera adquirido, reparado y perfeccionado por Maelzel después de la muerte del primero. Es el aparato cuyo mecanismo timador fue exhibido en el ensayo *Maelzel’s chess player* (1836) de Edgar Allan Poe, quien presenció una de sus exhibiciones. Por otro lado, el “enano jorobado, maestro de ajedrez” que representa a la teología y que, evitando ser vista, puede ayudar al “muñeco conocido como materialismo histórico” a ganar todas las partidas, que aparece en la primer *Tesis sobre la historia* de Walter Benjamin, también está inspirado en el “jugador de ajedrez de Maelzel”.

Parece que la figura de Maelzel y la “ficción” de un tiempo musical homogéneo se mezcla con otras ficciones históricas éticas y sociales desde los días en que la exhibición de sus inventos le

Puede interpretarse, pues, que el tiempo musical es la “ficción jurídica” de que hay una “equivalencia de intercambio” entre los eventos musicales. No hay “robo”, no hay “timo” ni “escamoteo”; todos los intercambios están mediados por una *legislación común* que es el *tiempo musical homogéneo*. El jazz dislocaría entonces esta “ficción jurídica”.

Estamos ante una especie de aporía estética: *ofrecer como mercancía un tipo de música que trabaja dislocando el contexto para el intercambio del sentido musical*. Esto se debe a que, insistimos, entre la condición de *esclavitud franca-patriarcal*, y la condición de *esclavitud capitalista* se forma una *paralaje* con dos polos determinantes: entonces no queda más que dislocar el contexto del *intercambio*. Recordemos que cuando se disloca un elemento de un sistema indeseado no se logra *destruir* al sistema, pero, al menos, se *neutraliza relativamente* su funcionamiento. En el Capítulo VIII

hacían ganar formidables sumas de dinero. (Cf. Ohl, John F., and Joseph Earl Arrington. *John Maelzel, Master Showman of Automata and Panoramas*. The Pennsylvania Magazine of History and Biography, vol. 84, no. 1, 1960, pp. 56-92. JSTOR, www.jstor.org/stable/20089262. También véase, Rabinovich, Silvana. *El enano jorobado que no fuma (o la ‘teología’ benjaminiana contra el opio del progreso)*. Reflexiones a partir de la primera Tesis sobre la historia. En *claves del pensamiento, versión On-line ISSN 2594-1100, versión impresa ISSN 1870-879X*. Vol.8 no.16 México jul. /dic. 2014. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2014000200203#fn8)

del tomo I de *El capital*, *La jornada de trabajo*, Marx se pregunta:

¿Qué es una jornada laboral? ¿Durante qué espacio de tiempo el capital tiene derecho a consumir la fuerza de trabajo cuyo valor diario ha pagado? [y se responde] la jornada laboral comprende diariamente 24 horas completas, deduciendo las pocas horas de descanso en las cuales la fuerza de trabajo rehúsa absolutamente la prestación de nuevos servicios.⁹⁶

Aquellas y aquellos que vivan dentro de la espacialidad del capital no dispondrán para sí sino del tiempo en que su forma natural “se rehúsa” a trabajar. No hay escapatoria ya que el momento mismo en que el esclavo se hace “libre”, es el momento en que se “ve obligado” a realizar un equivalente mercantil entre la forma salario y la “mercancía fuerza de trabajo” de la que —según la ficción jurídica— es propietaria o propietario. La forma en que lo expresa Marx no deja lugar a dudas: el capital es “un vampiro” que no está dispuesto a dejar ir “ni una gota de sangre” de su presa:

En los *Estados Unidos* de Norteamérica todo movimiento obrero independiente estuvo sumido en la

96 Marx, Karl. *El capital*. *TI, VI...*, op. cit., p. 318-319. Las negritas son mías.

parálisis mientras la esclavitud desfiguró una parte de la república. El trabajo cuya piel es blanca no puede emanciparse allí donde se estigmatiza el trabajo de piel negra. Pero de la muerte de la esclavitud surgió de inmediato una vida nueva, remozada. El primer fruto de la guerra civil fue la agitación por las ocho horas, que calzándose las botas de siete leguas de la locomotora avanzó a zancadas desde el océano Atlántico hasta el Pacífico, desde Nueva Inglaterra hasta California [sin embargo] es preciso reconocer que nuestro obrero sale del proceso de producción distinto de como entró. En el mercado se enfrentaba a otros poseedores de mercancías como poseedor de la “mercancía fuerza de trabajo”; poseedor de mercancías contra poseedor de mercancías. El contrato por el cual vendía al capitalista su fuerza de trabajo demostraba, negro sobre blanco, por así decirlo, que había dispuesto libremente de su persona. Cerrado el trato se descubre que el obrero no es “ningún agente libre”, y que el tiempo de que disponía libremente para vender su fuerza de trabajo es el tiempo por el cual está obligado a venderla; que en realidad su vampiro no se desprende de él “mientras quede por explotar un músculo, un tendón, una gota de sangre”.⁹⁷

97 *Ibíd.*, pp. 363-364. Las negritas son mías.

El jazz quisiera “dislocar” el punto de ataque del “vampiro”. Dislocar la “normalidad” de la ficción jurídica donde acontece la “succión del plusvalor”, por eso disloca el *tiempo musical homogéneo* que en el pensamiento de un músico es *el contexto de todos los intercambios de sentido*. Sabiendo que la libertad es imposible, al menos intenta desenfocar el punto material de la “nueva esclavitud” — la capitalista— que se expresa en el contrato de trabajo por salario.⁹⁸

98 *La forma de salario [...] borra toda huella de la división de la jornada laboral entre trabajo necesario y plustrabajo, entre trabajo pago e impago. Todo trabajo aparece como trabajo pago. En la prestación personal servil el trabajo del siervo para sí mismo y su trabajo forzado para el señor se distinguen, de manera palmariamente sensible, tanto en el espacio como en el tiempo. En el trabajo esclavo, incluso la parte de la jornada laboral en la cual el esclavo no hace más que suplir el valor de sus propios medios de subsistencia, en la cual, pues, en realidad trabaja para sí mismo, aparece como trabajo para su amo. Todo su trabajo toma la apariencia de trabajo impago. En el caso del trabajo asalariado, por el contrario, incluso el plus-trabajo o trabajo impago aparece como trabajo pago. Allí la relación de propiedad vela el trabajar para sí mismo del esclavo; aquí, la relación dineraria encubre el trabajar gratuito del asalariado. [...] Se comprende, por consiguiente, la importancia decisiva de la transformación del valor y precio de la fuerza de trabajo en la forma salario, o sea en el valor y precio del trabajo mismo”. (Cf. Marx, Karl. *El capital. TI/V2...*, op.cit., p. 657. Las negritas son mías).*

3.3 Segunda *dislocación*: la “máquina” llamada partitura

La productividad de la máquina [...] se mide por el grado en que sustituye trabajo humano.

Karl Marx. *El capital*

La segunda de las tres “máquinas” productoras de sentido musical que el jazz disloca, *sin destruir*, es la máquina de la interpretación musical como actividad subsumida al diagrama o partitura. Desde cierto punto de vista, la notación musical no aparecería como *escritura* “para leerse” sino como *diagrama* que indica un algoritmo de producción de sonidos, pero, *analógicamente*, se manifiesta como una *forma de escritura*. Desde la perspectiva marxista, la partitura podría pensarse como una “máquina producida por máquinas”, pues las equivalencias de tiempo y de afinación que la partitura permite controlar, y poner en ejecución con gran exactitud, ya se trabajaban en Occidente desde las prácticas musicales griegas y patrísticas, pero con una diagramación germinal. O sea, las ideas de tiempo musical equivalente y alturas de notas discernibles ya operaban como “máquinas simples” de producción de sentido musical desde la antigüedad, pero la partitura permitió su control más preciso. Por eso se diría

que la partitura fue una “máquina producida por máquinas”.⁹⁹

La notación musical propiamente moderna es la que indica cómo producir, con un alto grado de exactitud, una matriz controlada que combina la afinación de las notas y su duración en el tiempo. Su nombre técnico es “escritura diastemática”. Eugenio Trías indica que la “escritura musical diastemática”:

[...] se produce en un período de la historia de Occidente del que no parecen esperarse innovaciones extraordinarias [...] entre el Renacimiento Carolingio y el repliegue monacal que le siguió, en los siglos IX y X [...] a raíz de las terribles incursiones de los Hombrés del Norte, los Normandos [...] sobreviene en esa época el inicio de un nuevo campo de escritura: la notación musical [...] me refiero [...] a esa unión de grafo y sentido musical que se instituye de forma paulatina desde el Renacimiento Carolingio, especialmente en algunos monasterios franceses, suizos, españoles, ingleses o alemanes (Fulda, St. Gall, Santo Domingo

99 “Cuanto menos valor transfiera [una máquina en el proceso de producción], será tanto más productiva y su servicio se aproximará tanto más al que prestan las fuerzas naturales. Ahora bien, la producción de maquinaria por maquinaria reduce el valor de la misma, proporcionalmente a su extensión y eficacia”. (*Ibid.* pp. 474-475).

de Silos) en los que la tarea de notación musical se va llevando a cabo por vez primera.¹⁰⁰

En principio, en Europa no se desarrolla la notación musical para producir “conciertos” de cantos gregorianos, sino para organizar mejor la disciplina monástica. En sus orígenes, la partitura musical fue una máquina que enriqueció la vida de las comunidades que la utilizaban, pues las texturas y combinatorias de sonidos que se hicieron posibles con su uso, permitieron una mejor colaboración entre la forma natural de las voces monacales y la reproducción de la vida social del grupo. En este sentido la partitura musical carolingia fue *un rasgo cultural plenamente moderno* que aparece en la vida medieval europea entre otros tantos procedimientos, técnicos y culturales, que se suscitaron en la ciencia y la técnica durante ese período histórico.

Bolívar Echeverría estudió el gran avance moderno pre-capitalista en la Europa Occidental y la denominó, siguiendo a Fernand Braudel, “revolución neotécnica”, caracterizándola como uno de las condiciones necesarias que hicieron posible la aparición de la modernidad en su sentido íntegramente capitalista, hegemónico hasta nues-

100 Trías, Eugenio. *La imaginación sonora (una síntesis)*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Consulta electrónica, 2020. Cf. file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/la-imaginacion-sonora-una-sintesis.pdf, pp.1-5.

tros días.¹⁰¹ Según Bolívar Echeverría, la “neotécnica”, por ser “una revolución tecnológica [...] tan radical, tan fuerte y decisiva, dado que alcanza a penetrar hasta las mismas fuentes de energía y la propia consistencia material (físico química) del campo instrumental”,¹⁰² lanzó “un desafío” a toda la vida civilizada sobre cómo relacionarse con el enorme potencial productivo material que su aparición implicaba: rechazarla o aceptarla; excluirla o integrarla a la vida social.

101 Señala Echeverría: “A mi ver, con esa revolución de la neotécnica que se iniciaría en el siglo X aparece por primera vez en la historia la posibilidad de que la interacción del ser humano y lo otro no esté dirigida a la eliminación de uno de los dos sino a la colaboración entre ambos para inventar o crear precisamente dentro de lo otro, formas hasta entonces inexistentes en él. La posibilidad de que el trabajo humano no se autodiseñe como un arma para dominar a la naturaleza en el propio cuerpo humano y en la realidad exterior, de que la sujetividad humana no implique la anulación de la sujetividad —inevitablemente misteriosa— de lo otro”. (Cf. Echeverría, Bolívar. *Definición de la modernidad*, en *Modernidad y blanquitud*. Ed. Era. México, 2010. p. 23). La escritura musical diastemática medieval efectivamente posibilitaba nuevas formas de colaboración entre la sujetividad humana que utilizaba la música como forma de la riqueza cultural comunitaria y “lo otro”, la *forma natural* de un cuerpo humano con sus propias *capacidades resonantes* con el que se tenía que *colaborar* y no solamente bastaba *dominar*. Aun hoy una buena parte de la pedagogía musical, como una reminiscencia de la neotécnica, promueve no el *dominio*, sino la *colaboración* con el cuerpo humano como instrumento resonante y musical.

102 *Ibíd.*, pp. 21-22.

Fueron varias las civilizaciones en Oriente y en Occidente que respondieron positivamente al desafío de la “neotécnica”, pero la más exitosa hasta nuestros días fue la civilización cristiano-romana ya que asumió el “desafío” de la “neotécnica” combi­nándola con una consistencia social ya para entonces “mercantil capitalista” —siglo XIV—. El hecho de habitar en una zona geográfica favorable al intercambio mercantil *simple* —el “pequeño continente europeo” (otra vez un término de Braudel), provocó que la civilización cristiano-romana pusiera la “neotécnica” a trabajar en favor del intercambio *mercantil capitalista* para dar origen a lo que conocemos como un “occidente europeo y capitalista”.

Bolívar Echeverría hizo énfasis en el hecho de que, si bien todo fenómeno capitalista es necesariamente moderno, *no todo fenómeno moderno es necesariamente capitalista*. La partitura musical surgió como un fenómeno de consecuencias estéticas modernas, pero al principio *no* capitalista, mientras que su desarrollo capitalista fue posterior y paulatino a lo largo de nueve siglos.¹⁰³ La partitura nació como una cúspide del proceso de reproducción social en el medioevo carolingio, pero devino en un

103 “Aquí, como en todas partes, ha de distinguirse entre la mayor productividad debida al desarrollo del proceso social de producción y la mayor productividad debido a la explotación capitalista del mismo [...]” (Cf. Marx, Karl. *El capital*. *TI/V2...*, *op.cit.*, p. 515).

medio para alcanzar mayor productividad social a partir de la explotación de su uso en la modernidad capitalista. Aquí, como en otras ramas de la reproducción social material, una herramienta para mejorar la cooperación entre miembros de una comunidad devino en una *forma objetiva* del capital.

Si revisamos desde la economía política la evolución en el uso de la “máquina de producción musical” que es la partitura, veremos que dicho uso se consolida paralelamente al desarrollo del capitalismo mercantil y provoca cambios en las particularidades del sentido musical. Recordemos cómo la imprenta, proyectada en principio para difundir el “texto sagrado [la Biblia] en latín”, al abatir el costo de producción de los textos escritos fue el medio idóneo para difundir la literatura de ficción en lenguas romance.¹⁰⁴ De forma análoga la partitura, y su comercialización capitalista mercantil e industrial, hizo posible y necesario el desarrollo de la combinatoria musical moderna: la polifonía y la gama tonal.

104 José Emilio Pacheco refiere cómo, antes de la invención de la imprenta, se requería “la piel de 300 reses” como materia prima para producir un pergamino, y que debido su alto costo el único texto digno de imprimirse era *La biblia*. Cuando la imprenta de tipos móviles se difundió por Europa, a partir del siglo XVI, la literatura de ficción empezó a circular por ese continente, promoviendo paralelamente la creación literaria en lenguas romances. (Cf. Pacheco, José Emilio. *Jorge Luis Borges. Una invitación a su lectura*. Ed. Raya en el agua. México, 1999. p. 37).

Al mismo tiempo que se desarrollaba la combinatoria musical, también se desarrollaba el monopolio comercial de los editores e impresores de música, y este monopolio comercial va a originar que, siglos después, también el trabajo musical se divida claramente entre *compositores*, *directores* e *intérpretes*. Dice Jacques Attali,

En música, la imprenta va a dar su sentido al advenimiento de la polifonía y de la gama, es decir de la escritura armónica, y a las partituras universales [...] La edición musical obtiene entonces, en 1527, los mismos derechos que la edición literaria, es decir la exclusividad, para el editor que compra la obra, de su reproducción y de su venta [...] Así, un músico o su patrón puede vender su obra, canción o pieza instrumental, como lo haría con cualquier otro bien. Pero una vez vendida, pertenece al impresor, que puede comercialarla como mejor le parezca, sin que el músico pueda oponerse.¹⁰⁵

Además de la partitura, existen, es cierto, otras importantes “máquinas de producción de sentido musical” —laudería, arquitectura, crítica musical, etc.— y sería muy interesante una investigación sobre su uso capitalista y no capitalista. Sin embargo, aquí revisamos específicamente la partitura como un “estudio de caso” para ilustrar el trabajo del jazz

105 Attali, Jacques. *Ruidos...*, *op.cit.*, p 81.

como paralaje en torno a la “espectralidad objetiva mercantil” de la “mercancía-ser humano”.

Hemos mencionado que un fenómeno muy importante que trae consigo el desarrollo de la partitura como “máquina musical capitalista” es la escisión entre creador y reproductor, o sea entre compositor e intérprete. La división capitalista del trabajo¹⁰⁶ aparece en las prácticas musicales para ordenar todo el circuito de circulación de su sentido. Ser músico de ahí en adelante se tratará de *ejercitarse en crear, descifrar e interpretar partituras*. En otras palabras, de “adaptarse al movimiento continuo del autómeta”, tal y como Marx se refiere respecto al papel del obrero frente a la maquinaria de la gran industria capitalista:

Todo trabajo con máquinas requiere un aprendizaje temprano del obrero, para que éste pueda **adaptar su propio movimiento al movimiento uniformemente continuo de un autómeta**.¹⁰⁷

El “obrero” aquí es el músico, la “máquina” es la partitura como trabajo pretérito que requiere ser valoriza-

106 La división del trabajo propiamente capitalista comienza con la manufactura: “¿Qué caracteriza —pregunta Marx— [...] la división manufacturera del trabajo? Que el obrero parcial *no produce mercancía alguna*. Sólo el *producto colectivo* de los obreros parciales se transforma en *mercancía*”. (Cf. Marx, Karl. *El capital*. *TI/V2...*, *op. cit.*, p. 432).

107 *Ibíd.*, p. 513. (Las negritas son mías).

do por el trabajo vivo: aparece la *partitura como capital*. Los músicos igual que los obreros de la gran industria capitalista deben “adaptarse” al movimiento del autó-mata, “deformarse” hacia él. “La especialidad vitalicia de manejar una herramienta parcial —dirá Marx— se convierte en la especialidad vitalicia de servir una máquina parcial”.¹⁰⁸ La “especialidad vitalicia de manejar una herramienta parcial” corresponde al músico que domina las herramientas musicales para enriquecer con su uso a la comunidad en la que vive; la “especialidad vitalicia de servir una máquina parcial” corresponde al músico que, como intérprete, sólo trabaja para valorizar el trabajo “muerto” que yace en la partitura, o que, como compositor, trabaja valorizando a la industria de los impresores y editores con su trabajo vivo: ofreciéndoles “nuevas matrices”¹⁰⁹ para succionar plusvalor del trabajo ajeno.

108 *Ibíd.*, p. 515.

109 “El músico no es un caso aislado. Hay en la economía un número considerable de productores de programas, de *matriceros*. En la representación (el artesanado o el capitalismo arcaico), cada objeto es diferente y la matriz, por lo tanto, sólo sirve una vez. Por el contrario, en la economía de la repetición, una matriz sirve un número considerable de veces. Si la remuneración del matricero es proporcional al número de ventas, y no a su tiempo de trabajo, entonces puede acumular una renta y reducir la ganancia del capitalista. De ahí el interés que ofrece, para el proceso capitalista, integrar a los matriceros como asalariados”. (Cf. Attali, Jacques. *Ruidos...*, *op.cit.*, pp. 63-64. Las negritas son mías).

Respecto al jazz, sabemos bien que no es el único tipo de música que puede prescindir, o abatir al mínimo, la relevancia del uso de partituras (todas las expresiones de música étnica o comunitaria lo hacen). Pero hemos visto cómo, desde su diáspora en la ciudad de Nueva Orleans de principios del siglo XX, los músicos que lo tocaban habían sido formados bajo el régimen de la “máquina partitura”, y que *efectivamente* fueron capaces de *dislocar su uso*. Al improvisar los músicos de jazz componen, orquestan, ejecutan y dirigen ellas mismas, y ellos mismos, las obras; *todo al mismo tiempo*, dislocando también la división del trabajo musical entre compositores, directores, orquestadores, arreglistas y ejecutantes. Esto se logró *de-formando*, *re-formando* y *evadiendo* las rítmicas y las melodías que aparecían en las partituras del repertorio europeo.

La razón de ello, como se ha señalado, es que fueron músicos que trabajaron desde la *paralaje* entre el movimiento del plus-valor absoluto en la economía esclavista “franca-patriarcal” y el del plus-valor relativo en la “velada” esclavitud capitalista. La *paralaje*, insistimos, generó la conciencia de que ambas formas de esclavitud son *partes de una misma realidad social* y no de dos realidades autónomas, como a menudo se ha pensado: dislocar la “máquina” partitura es dislocar, aunque sea *indirecta y momentáneamente*, al sentido general de la *esclavitud absoluta*.

3.4 Tercera *dislocación*: la “máquina” de personalización de los tonos

Los “tonos” o “alturas” se utilizan en música como una noción de identidad. No importa si es agudo o grave, o si está producido por una voz humana o por un sintetizador electrónico, una nota *Do nunca* es una nota *Sol*. Se pueden mezclar, sumar, intercalar, combinar, hacérseles variaciones, incluso *pensarlas* de manera relativa (“si *Re* fuera *Do*, ¿qué nota será *Mi*?”), pero, *una vez aceptado un orden de alturas el Do es Do y el Sol, Sol*. Matemáticamente, los tonos musicales son un “conjunto discreto” de frecuencias de sonido elegidas deliberadamente, dentro del “conjunto continuo” de todos los sonidos posibles.¹¹⁰ Las alturas o tonos musicales provienen de relaciones naturales entre los fenómenos vibratorios. Su origen se remonta a la teoría pitagórica del sonido. En

110 El matemático y músico, Pablo Amster, nos indica: “[...] las alturas de las notas forman un *continuo*, lo que implica que entre una nota y otra hay, en realidad, infinitas. Eso se ve (o, mejor dicho, se escucha) cuando se desliza el dedo por la cuerda de un violín para producir un *glissando*, es decir, para ir de una nota a otra pasando por todos los sonidos intermedios [...] El concepto que se contrapone al de “continuo” es el de “discreto”: en una recta, eso se corresponde a la idea de un conjunto compuesto por puntos aislados. Por ejemplo, el tiempo es continuo, aunque los sucesivos segundos conforman un conjunto discreto [...]”. (Cf. Amster, Pablo. *¡Matemática, maestro! Un concierto para números y orquesta*. Siglo XXI editores. Buenos Aires. 2013. p.20).

el sistema temperado moderno tenemos a Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si, las 7 notas llamadas “naturales”, y contamos también con 5 notas “intermedias” entre Do y Re, entre Re y Mi, entre Fa y Sol, entre Sol y La y entre LA y Si. Ni entre Mi y Fa, ni entre Si y Do hay nota intermedia.

Esto es:

1. Do
2. Do sostenido/Re bemol
(dos nombres para un mismo sonido)
3. Re
4. Re sostenido/Mi bemol
(dos nombres para un mismo sonido)
5. Mi
6. Fa
7. Fa sostenido/Sol bemol
(dos nombres para un mismo sonido)
8. Sol
9. Sol sostenido/La bemol
(dos nombres para un mismo sonido)
10. La
11. La sostenido/Si bemol
(dos nombres para un mismo sonido)
12. Si

Aquí termina el sistema y el siguiente sistema constaría de las mismas notas, pero en un registro más grave o más agudo. Cuando el sistema suena

en el siguiente registro más agudo es porque los períodos de frecuencia de onda se *duplicaron*, si el sistema suena en el siguiente registro más grave es porque los períodos de frecuencia de onda se redujeron a su *mitad*.

La *exactitud* entre los cálculos matemáticos y los fenómenos acústicos que determinan si la frecuencia vibratoria hará aparecer la *misma nota*, pero en su registro superior o inferior (o sea tener la certeza de que empezamos en Do y, después de una serie de pasos, llegamos nuevamente a Do), es un problema que se ha estudiado desde la música, las matemáticas, la física y la filosofía, durante, al menos, veinticinco siglos, y sin llegar a acuerdos definitivos. En los debates y ajustes que se han realizado respecto al sistema de doce notas se ha generado tensión entre los cálculos matemáticos y las convenciones de las prácticas musicales. Se podría decir, en términos kantianos, que el sistema de tonos se construye a partir de tensiones entre el conocimiento *a priori* y el *a posteriori*.

El punto de partida lo estableció la escuela pitagórica en la que, mediante sus trabajos con teoría de cuerdas, se llegó a la conclusión de que la división de una cuerda en dos partes iguales, $\frac{1}{2}$, genera la *duplicación* del mismo tono musical, pero en un registro más agudo. Y lo más importante, que la siguiente división *posible* de la cuerda, la de $\frac{2}{3}$, también genera la *duplicación* del tono musical en el registro

más agudo, pero *después* de 12 pasos intermedios. Si empezamos en Do, el avance de la relación de $\frac{2}{3}$ nos llevaría a Sol, luego a Re, luego a La, luego a Mi, luego a Si, luego a Fa sostenido, luego a Do sostenido, luego a Sol sostenido, luego a Re sostenido, luego a La sostenido, luego a Fa, para finalmente, regresar a Do, pero en un registro más agudo. Musicalmente, se puede realizar dicha secuencia en un instrumento de cuerda no temperada, un violín, por ejemplo, y, efectivamente, escucharemos, *ajustando con nuestros dedos*, la escala de doce notas, avanzando por quintas, y arribando a la duplicación (en el registro inmediato agudo) de nuestra nota inicial. El problema es que, desde el punto de vista matemático, la operación, que se plantea de manera invertida, $\frac{3}{2}^{12}$, debería de darnos como resultado una potencia de dos, pero esto no es así, pues el resultado de $\frac{3}{2}^{12}$ es igual a 129,746337890625. Esta cifra excede al número 128, que es la potencia de 2 más cercana. En términos decimales, la diferencia entre llegar a la duplicación de una nota por vía de la relación de $\frac{1}{2}$, respecto a llegar a la misma duplicación por vía de la relación $\frac{3}{2}$ es la siguiente relación: $129,746337890625/128=1,0136432647705078125$. Esto significa que la diferencia es *un poco más de un número entero*. O sea que, la duplicación de la nota inicial cuando la planteamos mediante la relación $\frac{1}{2}$, *no es idéntica* a la que aparece cuando la planteamos mediante la relación $\frac{2}{3}$. Pablo Amster

nos refiere, respecto a este desajuste en los cálculos, que la diferencia es “bastante grande como para resultar audible: el ‘nuevo DO’ que se obtiene al cabo de 12 quintas consecutivas tiene una frecuencia aproximadamente 1,36% mayor de la que debería tener [pero no lo suficientemente grande como para ‘despersonalizar’ al DO, es decir, que nos haga percibir que su ‘identidad’, como DO, ha sido puesta en cuestión]. A este error se denomina ‘coma pitagórica’: algunos autores lo asociaron con el pequeño desfase que existe entre los ciclos solar y lunar, que obliga a corregir el almanaque cada cuatro años agregándole un día”.¹¹¹

Hay que considerar, además, que la historia de las identidades de los tonos o alturas musicales, se desenvuelve también en el ámbito de su representación gráfica: su escritura. Como es sabido, el nombre de las notas musicales se debe al monje benedictino Guido de Arezzo (circa 990-1050) miembro de la Abadía de Pomposa, quien escogió las sílabas iniciales de la primera de cinco estrofas, de un Himno a San Juan para nombrar las notas “naturales”: Ut queant laxis/ Resonari fibris/ Mira gestorum/ Famuli tuorum/Solve polluti/ Labii reatum/ Sancte Ioanes. (con el objeto/ de que nuestras voces/ puedan cantar/ tus grandes maravillas/ desata nuestros labios mancillados/ oh San

111 *Ibid.*, p. 45.

Juan el Bautista).¹¹² La autoría del célebre himno es atribuida a Pablo el Diácono, historiador de los longobardos y miembro de la Abadía de Montecasino, quien vivió durante el siglo VIII. Guido de Arezzo, propuso el nombre de las siete notas “naturales” (en oposición a las notas “intermedias” que durante la edad media también se llamarían “falsas”)¹¹³ para perfeccionar el sistema de escritura por neumas, los signos cuadrados y redondos que, como se ha mencionado en el apartado anterior, son el origen de la escritura diastemática. Se puede apreciar que la conformación de la identidad de los tonos musicales es, consecuencia, también, de la *revolución neotécnica*.

Hacia el siglo XVI, el teórico y ejecutante musical Gioseffo Zarlino propone “corregir” la “coma pitagórica”, aprovechando los aportes de la revolución neotécnica y la escritura diastemática. Para decirlo de forma *simplificada*, su propuesta es construir la escala empezando con tres quintas y a partir de ahí proceder construyendo terceras perfectas sobre las

112 La traducción la he tomado del sitio electrónico, Curas.com.ar. Cf. <http://www.curas.com.ar/Documentos/Bernardez/Bernardez42.htm>

113 “En la Edad Media estas notas ‘extrañas’ a la escala original se denominaban ‘falsas’, y fueron introducidas de a poco, a medida que la música se fue complejizando. Tal es el origen de la *música ficta* (‘ficta’ significa ‘falsa’, o ‘fingida’), que se contraponía a la *música recta* o *música vera*”. Cf. Amster, Pablo. *¡Matemática, maestro!...*, op. cit., p. 44.

tres primeras notas: esto es, tomando (para simplificar), como punto de partida la nota Fa, tenemos: Fa-Do; Do-Sol; Sol-Re (las tres quintas justas), seguidas por las terceras perfectas (o mayores), Fa-La; Do-Mi; Sol-Si. De esta forma se obtiene una escala que “es algo distinta de la pitagórica, aunque tiene la ventaja de que ahora sí, las terceras son acústicamente perfectas [...] y de paso también mejoran las sextas, tanto la mayor como la menor, que son respectivamente ‘complementarias’ de las terceras menor y mayor [...] claro que ahora se nos desacomodó un poco alguna que otra quinta, aunque a los fines prácticos este error resulta más tolerable que el de la escala pitagórica”.¹¹⁴ La polifonía renacentista, compuesta bajo los principios teóricos de Zarlino, ofrece un tratamiento prolijo de los modos mayores y menores, y las combinaciones modulatorias entre ellos, debido a su énfasis en las terceras y las sextas, que son los intervalos que determinan a dichos modos.

Será durante el fascinante período barroco, cuando se postulará finalmente la *relación logarítmica* entre los semitonos al interior del sistema “temperado” de doce notas. La relación ente una nota y la inmediatamente sucesiva —entre “Do” y “Do sostenido” por ejemplo— es: “el valor de la

114 Amster, Pablo. *¡Matemática, maestro!...*, op.cit., p. 51. Se recomienda leer todo el *Primer movimiento* del libro de Pablo Amster para una comprensión más detallada de los problemas de la afinación temperada desde los estudios matemáticos.

primera nota más la raíz doceava de 2". Como se mencionó ya, se piensa que Johann Sebastian Bach expresó la viabilidad física, matemática y estética de la relación logarítmica cuando escribió el álbum canónico para instrumentos de teclado que tituló *El clave (teclado) bien temperado* (1722-1744). Sólo una teoría musical logarítmica o, si se quiere, proto-logarítmica permitió concebir la riqueza cromática y los vertiginosos sistemas de valor estético que se generan y desarrollan a partir de la combinatoria cromática en el período musical barroco.

Resumiendo, podemos observar que, en sus orígenes pitagóricos, la "máquina de tonos", o el sistema de identidad de las notas, parte de un sistema "relacional", pues a partir de un sonido pueden postularse otros que se relacionan con él *naturalmente*. La revolución neotécnica, que en música corresponde a la escritura diastemática, es un momento, en la historia de la identidad de los tonos musicales, en el que hay una colaboración integrada entre la forma natural de los sonidos y la comunidad humana que los cultiva para enriquecerlos y enriquecerse a sí misma (el repliegue monacal posterior al renacimiento Carolingio). Pero, a partir del Renacimiento, y a medida que avanza la *espectración mercantil* sobre la música y esta puede venderse primero en relaciones domésticas de mecenazgo y luego en relaciones con la empresa cultural capitalista, los músicos van "fijando" la "altura" o frecuencia

de los tonos para facilitar y *potenciar la rentabilidad mercantil* de su obra. Así las doce notas cromáticas empiezan a tener una *identidad determinada* en el sistema musical occidental. La solución barroca de construir una “representación absoluta”¹¹⁵ a partir de estas identidades, es un caso que debe estudiarse con mucho detenimiento y que anticipa, y quizá *determina*, los principios de *dislocación* estética del blues y del jazz, que aquí se estudian.

Para comprender la relación entre la *potencialidad mercantil* de la música y la *identidad* de las notas musicales, baste señalar que, desde 1975, la Organización Internacional de Normalización (ISO, por sus siglas en inglés) sancionó la práctica reciente de que la nota “La”, del registro central del piano, debía afinarse a 440 hertzios. En la orquesta moderna, como es sabido, el oboe es el instrumento encargado de dar la nota “La” de referencia para la afinación general, esto se debe a que su construcción técnica le permite emitir las notas de la manera más estable. Existen debates abiertos sobre si la frecuencia 440 hertzios es la más óptima para la afinación musical, desde el punto de vista estético o psicológico, pero ello no hace sino reafirmar el incontenible avance de la idea de que los tonos musicales deben estar “personalizados”. Es decir, cada

115 Véase Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Ed. ERA, 2000. Especialmente el Capítulo 4, *Clasicismo y barroco*.

uno debe tener su frecuencia *exclusiva* en términos de hertzios, o sea, de su número, intransferible, de oscilaciones de onda por segundo.

Para comprender que la identidad de los tonos musicales es un desarrollo transversal al de la modernidad capitalista, será ilustrativo observar la *Tabla* que ofrece Samuel Larson Guerra en su texto, *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, sobre las variantes históricas de la frecuencia de la nota La, la nota referencial para la afinación de las orquestas, y ensambles, en la modernidad musical de Occidente:

El La (en hertzios) a lo largo de la historia

- » 446hz Renacimiento (instrumentos de viento madera).
- » 415hz Instrumentos de viento madera, afinados con los órganos parisinos (siglos XVII y XVIII).
- » 380hz Pequeño diapasón de lengüeta inglés de 1720.
- » 480hz Órganos alemanes que tocaba Bach (principios del siglo XVIII).
- » 422.5hz Diapasón asociado con Georg Friedrich Handel (1740).
- » 409hz Diapasón inglés (1780).
- » 400hz Diapasón (fines del XVIII).
- » 450hz Diapasón (fines del XVIII).
- » 423.2hz Diapasón del Teatro de Ópera de Dresde (1815).
- » 451hz Diapasón de la Scala de Milán.
- » 430.54hz Afinación "filosófica" o "científica".

- » 452hz “Tono sinfónico” (mediados del siglo XIX).
- » 435hz “Tono francés”: Comisión Estatal de Músicos y Científicos Franceses (16 de febrero de 1859).
- » 435hz “Tono internacional” o “diapasón normal”: Congreso de Viena Conferencia Internacional sobre el Tono (1887).
- » 444hz Afinación de cámara (fines del XIX).
- » 440hz Reino Unido y Estados Unidos (principios del XX).
- » 440hz Conferencia Internacional (1939).
- » 440hz Organización Internacional de Estandarización (1955).
- » 440hz Organización Internacional de Estandarización ISO 16 (1975).
- » 435hz El bandoneón actual (se trata de un instrumento de lengüeta, no afinable por el intérprete).¹¹⁶

Sintetizando: tenemos doce alturas “cromáticas” que se entrelazan dinámicamente con la combinatoria armónica tonal y el tiempo musical homogéneo. Aparece una *spectración mercantil* sobre el “conjunto discreto” del tiempo musical homogéneo y el “conjunto discreto” de los tonos musicales personalizados, mientras que la expresión material que permite su valorización en el modo de intercambio capitalista es la partitura diastemática. Vemos aquí el surgimiento

116 Larson Guerra, Samuel. *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. México. 2015. p. 22.

de una *gramática musical dominante*: un conjunto cerrado de sonidos aceptados como musicales, y unas determinadas “reglas de combinatoria” que indican *cómo y cuándo* deben sucederse dichos sonidos.¹¹⁷

3.5 Coda. El jazz: una *dislocación* desde el “lado moridor”

Se hace relevante comentar que el estudio de la música jazz, desde la crítica de la economía política de Marx, nos ha mostrado que las prácticas mercantiles de trata de personas han llevado a la “objetividad espectral” mercantil hasta “pliegues” de la existencia humana, que, si no fuera por el aporte

117 Por esta razón, las composiciones *de ruptura* más relevantes del siglo XX, dentro de la tradición la *música de concierto*, son las que trabajan “evadiendo” la partitura moderna diastemática, y generando nuevas formas de notación musical. Trabajando con las llamadas “grafías musicales no-conventionales”, Luciano Berio, Iannis Xenakis y John Cage, por citar los ejemplos mínimos, lograron *abrir el conjunto continuo* de los eventos musicales que se encontraban “negados” por la espectralización mercantil de la partitura diastemática, y su *conjunto discreto* de eventos musicales “permitidos”. Entre la estrategia barroca, la *música de ruptura* del siglo XX y el jazz hay una conexión profunda que vale la pena revisarse con más detalle: la posibilidad de salir de un *conjunto cerrado* de eventos musicales *permitidos* por la “gramática dominante” de la modernidad musical en el contexto capitalista.

Se recomienda revisar: Christensen, Eric. *The Musical Timespace. A theory of music listening*. Aalborg University Press. Aalborg. 1996. Así como, Cage, John. *Silence*. Wesleyan University Press. Connecticut. 1973.

teórico del autor de *El capital*, serían no digamos incomprensibles, sino inefables.

La adherencia de la *espectralidad mercantil* ya había dado origen, desde el mundo antiguo, a la “trata” —o sea a la compra-venta sistemática y a gran escala de seres humanos— permitiendo que una vez secuestrados, se les intercambiara mercantilmente como “herramienta que habla”¹¹⁸ o como fuerza de trabajo esclavizada que “se reproducía” por medios naturales.¹¹⁹

118 En sus *Notas del traductor*, Pedro Scaron nos refiere que la expresión “herramienta que habla” que es citada por Marx en varias ocasiones, procede de “Varrón, según Dureau de la Malle: **“Para Varrón, el esclavo es un instrumentum vocale, el animal un instrumentum semi-mutum, el arado un instrumentum mutum [...]** Aunque en germen, no con tanta nitidez, esta idea aparece ya en la *Política* de Aristóteles: “[...] De los instrumentos unos son inanimados y otros animados [...]. El esclavo [es] una posesión animada”. (Cf. Marx, Karl. *El capital*. *TI*, *V3...*, *op. cit.*, p. 1057. Nota [92] Las negritas son mías).

119 Ya en 1641, Massachusetts se había convertido en la primera colonia en legalizar la esclavitud: el gobierno la aceptaba en caso de cautivos de guerra, en el caso de la auto-venta a un tratante esclavista, o en castigo gubernamental por atentar contra el orden civil. La jurisprudencia la aportó el caso de un trabajador, John Punch, quien un año antes, en Virginia, había abandonado un contrato junto con dos trabajadores “blancos”: mientras que a los trabajadores blancos se les condenó a cubrir una extensión de un año de su contrato inicial, a Punch se le condenó a cubrir ese contrato de por vida. Es decir, a *esclavitud*.

Durante la primera mitad del siglo XVII hubo algunas lagunas legales en las colonias que permitían a los afrodescendientes eludir la condición esclavista. Por ejemplo, se hablaba de un *status* migratorio de extranjería, o se apelaba a la herencia del *status* de ciudadanía del padre, en el caso de descendientes

Pero además de ello la “mercancía ser humano”, por ser móvil y “directamente enajenable” llega a funcionar incluso como equivalente general dinerario,¹²⁰ y hasta en ciertos momentos de la compleja esclavitud

de mujeres en *status* de esclavitud. Sin embargo, en 1662 la ley *partus sequitur ventrem* (“la condición del niño se sigue de la condición de la madre”), cambió el paradigma legal que en las colonias británicas determinaba que el *status* de una recién nacida(o) era heredado por línea paterna. De la llamada “ley *partus*” en adelante, el *status* legal lo aportaba la madre, así es que, **cualquier bebé que naciera de una madre esclava, era también esclava o esclavo, independientemente de la ciudadanía o la ascendencia del padre.** (Cf. Goldsmyth, Sam, Radford, Jamesl, et al. *Colored Freemen as Slave Owners in Virginia*, en *The Journal of Negro History*, vol. 1, no. 3, 1916, pp. 233-242. JSTOR, JSTOR, Consulta electrónica, 2020. *Pássim*).

Sobre el hecho de “no soslayar la importancia de la “ley *partus*”, véase la reseña de Phillip J. Schwartz sobre el libro *Slave Law in the Americas*, de Alan Watson. *Journal of the Early Republic*. Vol. 11, No. 1 (Spring, 1991), pp. 136-137 (2 pages). Consulta electrónica, 2020.

- 120 “La forma de dinero se adhiere o a los artículos de cambio más importantes provenientes del exterior, que de hecho son las formas naturales en que se manifiesta el valor de cambio de los productos locales, o al objeto para el uso que constituye el elemento principal de la propiedad local *enajenable*, como por ejemplo el ganado. Los pueblos nómades son los primeros en desarrollar la forma de dinero, porque todas sus pertenencias son móviles y revisten por tanto la forma de directamente enajenables, y porque su modo de vida los pone de continuo en contacto con entidades comunitarias distintas a la suya, incitándolos en consecuencia al intercambio de productos. A menudo los hombres han convertido al hombre mismo, bajo la forma de esclavo, en material dinerario original, pero nunca a la tierra”. (Cf. Marx, Karl. *El capital*. *TI/VI...*, *op. cit.*, pp. 108-109. Las negritas son mías).

norteamericana (que en su ocaso llegó a coexistir con el capitalismo de gran industria), la “objetividad espectral” alcanzó a “adherirse” a las células, órganos y cavidades del cuerpo humano de forma que incluso se vendió y compró a personas en calidad de *materia prima* que *se consume íntegramente* en el proceso de producción de otras mercancías.¹²¹ En términos técnicos:

121 Esta *objetivación espectral* aparece en una cita que Marx realiza sobre el influente texto de John Elliott Cairnes, *The slave power*, de 1862. Un texto que, habiendo sido publicado a modo de crítica al sistema esclavista, señalándole como un *ineficiente* modo de producción durante la Guerra Civil Norteamericana (1861-1865), aportó para inclinar a la opinión pública del Reino Unido hacia el apoyo del Norte capitalista, frente al Sur confederado esclavista. Marx había estudiado bien el libro de Cairnes, y para mostrar las atrocidades del sistema social esclavista americano dice lo siguiente:

“El esclavista compra trabajadores como *compra* caballos. Con la pérdida del esclavo pierde un capital que debe reemplazar mediante un nuevo desembolso en el mercado de esclavos. Pero [y aquí empieza la cita de Cairnes] “los arrozales de Georgia y los pantanos del Mississippi pueden ser fatalmente nocivos para la constitución humana; el derroche de vidas humanas que requiere el cultivo de esos distritos, sin embargo, no es tan grande como para que no lo puedan reparar los desbordantes criaderos de Virginia y Kentucky. Las consideraciones económicas que [...] brindan cierta seguridad de tratamiento humano si identifican el interés del amo con la conservación del esclavo, una vez que se practica la trata se convierten en motivos para explotar al máximo la faena del esclavo, ya que cuando puede llenarse inmediatamente su lugar gracias al aporte de criaderos extranjeros de negros, **la duración de su vida, mientras sobreviva, se vuelve asunto de menor importancia que su productividad**”. (Cf. Marx, Karl. *El capital*. Tl/V1..., *op. cit.*, p. 321. Las negritas son mías).

la forma natural humana es más rentable para el capitalista como parte del *capital constante*, en su parte *circulante*, que como *capital variable* (o incluso como *capital constante fijo*). En otras palabras: *la vida humana vale más como materia prima que se consume íntegramente durante el proceso de producción, que como fuerza de trabajo explotable hacia futuro.*¹²² Una mani-

122 La composición *orgánica* del capital incluye una parte *variable* (el salario de los obreros), que es *la única parte generadora de valor* (y, por ende, de plusvalor); y una parte *constante*, que corresponde a los medios de producción, los cuales intervienen en el proceso de producción sólo *transfiriendo* su valor a las mercancías. El *capital constante* se divide, a su vez, en una parte *circulante*, que se consume íntegramente en el proceso de producción, y una parte *fija*, que se consume *lentamente*, mediante *desgaste*, en el mismo proceso. Dice Marx: “[...] lo que le cuesta la mercancía al capitalista y lo que cuesta la producción de la misma mercancía son dos magnitudes totalmente diferentes [...] El capital fijo empleado solo entra [...] en forma parcial en el proceso de costo de la mercancía, porque sólo parcialmente se lo gasta en su producción. El capital circulante empleado entra íntegramente en el precio de costo de la mercancía porque se lo gasta íntegramente en su producción”. Cf. Marx, Karl, [Friedrich Engels] *El capital*. Tomo 3/Vol. 6. Siglo XXI, editores. México. 2010. pp. 30, 37). Lo relevante aquí, insistimos, es que el *modo de intercambio* capitalista, obedeciendo a su *pulsión de acumulación*, genera variaciones del valor económico en las que las formas naturales de los seres humanos expresan un valor más alto como *materia prima consumible*, que como *fuerza de trabajo explotable*. Desde aquí podemos rastrear también la *espectración mercantil* que se adhiere al aberrante fenómeno del feminicidio, sobre todo su manifestación sistemática en Ciudad Juárez, México, al menos desde 1992, y en su indeseable proliferación actual.

festación más de cómo el capital es “la contradicción en proceso”.¹²³

Como ya se ha señalado, una vez finalizada la Guerra de Secesión (1865), la población ahora “legalmente ex-esclava” pasó a formar parte de los “obreros industriales libres” que deben “vender su fuerza de trabajo” para conseguir sus medios de subsistencia. Pero las “objetivaciones espectrales” de las otras formas mercantiles arriba mencionadas no desaparecieron automáticamente: han permanecido en cotos que están “abajo y afuera” del propio sistema capitalista. En los espacios más degradados e infames que, a veces, ni siquiera pueden imaginarse.

A estas *espectraciones* se les podría nombrar con el término que Evodio Escalante utiliza para referirse a la “máquina literaria” de José Revueltas: son *espectraciones* de un “lado moridor”.¹²⁴ De una dialéctica

123 Agradezco a la Dra. Andrea Torres Gaxiola la precisión técnica sobre la problemática que se genera en relación con la *forma natural humana* y la *forma económica de valor*, en el contexto de coexistencia entre la esclavitud franca-patriarcal del Sur Confederado norteamericano y el mercado mundial capitalista. Para una revisión más amplia de por qué el capital es “la contradicción en proceso” véase: Torres Gaxiola, Andrea, *La dinámica fetichista de la técnica en el capitalismo*, en Oliva Mendoza Carlos, Gaxiola Torres Andrea, compiladores. *El capital. Ensayos críticos*. UNAM-Itaca. México, 2019.

124 En su esclarecedor ensayo *José Revueltas. Una literatura del “lado moridor”*. Cf. Escalante, Evodio. *José Revueltas. Una literatura del “lado moridor”*. Ed. FCE. México. 2014.

de “síntesis negativa” que, en vez de “ascender en espiral hacia el progreso”, más bien se expresa en “energías fugadas”, y “movimientos de descenso y degradación”.¹²⁵ Las “objetivaciones espectrales” de la trata de seres humanos permanecen vivas en las fronteras porosas del sistema capitalista de reproducción social coexistiendo con el “ejército industrial de reserva”, pero también con las poblaciones lisiadas y lumpenproletarizadas que el sistema reproduce a medida que aumenta su perfección técnica. La trata, el chantaje, la prostitución y otras formas de prácticas mercantiles criminales coexisten simbióticamente con la reproducción capitalista, y de hecho ella misma no sólo las tolera, sino las fomenta para validar la hipocresía de la “legalidad del mercado de trabajo”. Tal como veremos a continuación, la música jazz tiene también una estrategia para que el pensamiento musical trabaje sobre ellas.

Evodio Escalante refiere que los personajes y situaciones que aparecen en la narrativa del autor del *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* tienden a aparecer en proceso de desterritorializarse, de ver borrada su identidad y, en ciertos momentos, incluso de desaparecer en un movimiento de autovaciarse, similar a como sucede con procesos fisiológicos en los que la conciencia se fuga, como si estuviera adherida a la sensación física, como en la defeca-

125 *Ibíd.*, pp. 21-22.

ción. Bueno, pues desde la perspectiva del pensamiento musical, en el jazz las “identidades” de las notas también tienden a “borrarse”, a “desterritorializarse” y a “autovaciarse”. En el jazz, las notas aparecen y desaparecen también con flujos “esquizos” o “fugados”, que responden a movimientos de “desterritorialización” y de “despersonalización”, de manera análoga a como Evodio Escalante refiere que hacen los personajes de Revueltas en sus cuentos y novelas.¹²⁶

En esta música de dislocación, las notas Do o Re, por ejemplo, que siempre han sido “ellas mismas” en el sistema tonal, aparecen “despersonalizándose” y expuestas en “movimientos de fuga”. Esto se logra mediante la “dislocación del tiempo musical”, como decíamos anteriormente, pero sumada a una manera técnica de “fantasmagorizar” a las notas. Es una herencia técnico musical que le viene al jazz directamente de las *notas blue*: esas maravillosas notas que *no están en ningún territorio o espacio previamente conocido, sino que, más bien, en su aparición generan un espacio o territorio propio*. En el jazz, las notas musicales se tocan duplicándose con ruidos, y esto genera la representación de “una síntesis negativa, [de] un movimiento progresivo en sentido inverso”.¹²⁷ Todos los músicos de jazz saben

126 *Ibíd.*, pp. 46-59.

127 *Ibíd.*, p. 62.

cómo tocar “notas fantasma” en sus instrumentos, y es fundamental que lo sepan. Se puede pensar que este movimiento de “fantasmagoría” se orienta hacia una “síntesis negativa”, que es lo que Evodio Escalante llama el “lado moridor” de la literatura de José Revueltas. Se trata de una dialéctica que “desciende” hacia la pauperización y la decadencia, pues procede reconociendo que no hay diferencia entre el trabajo esclavo que crea un plusvalor absoluto, y el trabajo asalariado que crea plusvalor relativo. Pensando una analogía entre la música jazz y la literatura de José Revueltas tal como la comprende Evodio Escalante, se podría decir que es la dialéctica implícita en la “ley general de acumulación capitalista” de Marx. Dice el autor de *Las metáforas de la crítica*:

Al revisar los movimientos de fuga típicos en los personajes de Revueltas se ha sugerido que estos movimientos, que pueden comprenderse dentro del término **despersonalización**, no se agotan en la construcción de los personajes: no existe una malla aquí o, mejor dicho, la malla está rota, y por ella siguen corriendo los flujos desterritorializantes, los flujos esquizos, las energías divergentes que engendra en su propio seno el aparato capitalista [...] **Lo importante de la literatura de Revueltas es que en ella se presenta, por decirlo así, la otra cara de la acumulación**, y no precisamente en los obreros fabriles, que

de cualquier forma obtienen un salario, sino en las capas donde acaso la opresión capitalista muestra efectos más profundos y devastadores [...] **Es aquí donde la pauperización, este devenir-pobre, este devenir-otro que es un devenir-degradado, hacia abajo y hacia el exterior, hacia fuera del sistema capitalista, aparece como la verdad profunda de la intensidad divergente.** No es meramente casual que, desde la despersonalización hasta las conexiones excrementales, pasando por los cuerpos deformes y tullidos y los casos frecuentes de animalización, todos los textos de Revueltas avancen en un sentido descendente. Se está delante de un rigor absoluto: **no hay nada en esta máquina que haga pensar en el progreso.**¹²⁸

En una gran parte de las notas musicales del jazz, por más bellas que nos aparezcan, tampoco hay “nada que haga pensar en el progreso”. El jazz, en repetidas ocasiones, también es fuga “hacia abajo y hacia el exterior”, y en su materialización las notas también pueden aparecer baldadas, animalizadas o polarizadas hacia las “conexiones excrementales”. Hay quien dice que, en los momentos de máxima intensidad de las improvisaciones, el jazz (sobre todo desde el *bebop* de la posguerra, que conoció el horror inefable de Auschwitz, Hiroshima y Naga-

128 *Ibíd.*, pp. 60-63. (Las negritas son mías).

saki), llega a ser *el más bello cagadero de notas*; en el sentido de que la música llega a parecer un movimiento en el que la conciencia se “auto-vacía”. Es un *irse* contrario al *venirse*: **una fuga a través de la organización del sonido, placentera o no, pero siempre necesaria**. No hay manera de que sea diferente, como dice Marx, “la población obrera [...] con la acumulación del capital producida por ella misma, produce en volumen creciente los medios que permiten convertirla en relativamente supernumeraria”.¹²⁹ Y alrededor de la “población obrera”, de por sí degradada, pulula un tumulto de seres despersonalizados con la “objetividad espectral” mercantil adherida a cada poro de su cuerpo.

Pareciera que tanto el jazz, como la literatura de José Revueltas, como nos la ha referido Evodio Escalante, parten de la intuición de que la tendencia general de la realidad humana en el capitalismo, se orienta hacia un conflicto que, ineluctablemente, se “agudiza” hasta hacerse “insoportable”, “insufrible”.¹³⁰ Si la ley del capitalismo es que la acumulación de riqueza en un polo implica acumulación

129 Marx, Karl. *El capital*. *TI/V2...*, *op.cit.*, p. 785.

130 Sobre la obra narrativa de José Revueltas, Evodio Escalante dice: “Lo que al narrador le interesa, al menos en un primer término, es presentar lo que él cree que es el **movimiento interno de la realidad [...]** sus contradicciones y la forma en que estas contradicciones se **exacerban y tienden a agudizarse hasta llegar a lo insoportable, a lo insufrible**”. (Cf. Escalante, Evodio. *José Revueltas...*, *op.cit.*, p. 22. Las negritas son mías).

de degradación y violencia por el otro,¹³¹ ya no se podría estar seguro de cuál de las dos esclavitudes será mejor, la “franca-patriarcal” o la “disfrazada-capitalista”, o, pensándolo bien, *cuál de las dos será más inaguantable*.

Como decíamos, en el jazz al conjunto de notas “animalizadas”, “mutiladas” o llenas de “conexiones excrementales” se les da el nombre general de “notas fantasma”. Decíamos también que devienen de las *notas blue* y que se trata de notas que siempre van duplicadas por un elemento de *ruido*. La nota es “despersonalizada” a partir de una duplicación en el ruido, y el ruido suma a la organización general dislocada del *swing*. Así procede este último modo de dislocación musical jazzística: *la nota no desaparece, pero tampoco logra aparecer de manera autónoma*. Esta dislocación posibilita, si no destruir al capitalismo, al menos sí invocar a un *fantasma musical*, la “fantasmagoría del jazz”: el *swing*. Una fantasmagoría que aparece sólo como un *movimiento de fuga*. Y este “movimiento de fuga” sugiere, aunque sea por un *brevísimo instante* (el instante que dura una frase descomunal del saxofón de Charlie

131 “La acumulación de riqueza en un polo es a un propio tiempo, pues, acumulación de **miseria, tormentos de trabajo, esclavitud, ignorancia, embrutecimiento y degradación moral** en el polo opuesto, esto es, donde se halla la clase que produce su propio producto como capital”. (Cf. Marx, Karl. *El capital*. *TI/V3*. Siglo..., *op.cit.*, p. 805. Las negritas son mías).

Parker, el *vibrato* alucinante en la voz de Billie Holiday, o el *scat* vertiginoso en una improvisación de Ella Fitzgerald, por ejemplo), que la miseria y degradación que la “objetividad espectral mercantil” aporta a nuestra vida cotidiana, puede ser *de-formada, re-formada, dislocada* o *evadida*.

Y si no hay una salida del laberinto de la esclavitud absoluta al menos quedará un movimiento del pensamiento musical, que, al manifestarse en el *swing*, no puede ser desmaterializado.

CONCLUSIÓN

En México, el impulso inicial de realizar reflexiones estéticas a partir de la obra de Marx fue aportado por Adolfo Sánchez Vázquez con su obra *Las ideas estéticas de Marx*, de 1965. También en 1965, José Revueltas publicaba *Libertad del arte y estética mediatizada*, una ponencia que abordaba problemas de la estética desde el discurso crítico de Marx. Más de cincuenta años después, el estudio de la práctica del jazz, a partir de la teoría marxista contemporánea, ha mostrado su gran eficacia para el estudio de los problemas estéticos.

La dislocación de las “máquinas” *tiempo musical homogéneo, partitura y personalización de los tonos musicales*, como “máquinas de producción de sentido musical” combinadas en sentido capitalista, muestra el potencial estético de la música jazz, no sólo en la dimensión de la organización del sonido, sino en las complejas relaciones que la belleza de esta música puede establecer con la economía política y con la historia general de la modernidad. *Queda pendiente establecer, en estudios marxistas futuros, las conexiones internas entre la estrategia de dislocación jazzística, la propuesta estético científica del sonido 13 de Julián Carrillo, la estrategia barroca de “representación absoluta”, y la ruptura con la ma-*

triz musical diastemática, que realizan los músicos de ruptura en el siglo XX, mediante el uso de las “grafías musicales no-convencionales”.

Vemos aquí que el impulso inicial de relacionar la estética filosófica y la crítica marxista, sigue teniendo una vigencia incuestionable. Es de esperarse que el pensamiento musical y el pensamiento de la teoría crítica marxista no clausurarán la experiencia estética de la música, integrándola en un concepto acabado. Por el contrario, harán explícitas las profundas conexiones que existen entre la bella organización del sonido y los esfuerzos humanos por —al menos— comprender cómo y por qué se ha extendido exponencialmente la “objetividad espectral” de la forma mercantil, así como su indeseable vástago histórico: el *modo de intercambio capitalista*.

BIBLIOGRAFÍA, VIDEOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA

LIBROS

- Adorno, Theodor/Horkheimer Max. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos. Introducción y traducción de Juan José Sánchez*. Ed. Trotta. Madrid, 1998.
- Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Ed. AKAL. Madrid, 2003.
- Adorno, Theodor. *Sobre el jazz*, en *Escritos Musicales IV. Obra Completa 17*. Ed. AKAL. Madrid, 2008.
- Aguilar Rivero, Mariflor. *Confrontación. Crítica y Hermenéutica. Gadamer, Ricoeur, Habermas*. Ed. Fontamara-UNAM. México. 1998.
- Amster, Pablo. *¡Matemática, maestro! Un concierto para números y orquesta*. Siglo XXI editores. Buenos Aires. 2013.
- Aristóteles. *Acerca del alma*. Ed Losada. Buenos Aires. 2004.
- Aristóteles. *Ética Nicomáquea*. Trad. y Notas, Julio Pallí Bonet. Gredos. Madrid. 1993.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI Editores. México. 2017.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert, Introducción, Bolívar Echeverría Ed. Ítaca. México, 2003.
- Berendt, Joachim. *El Jazz de Nueva Orleans a los años ochenta*. Ed. FCE. México. 2001.
- Beuchot, Mauricio. *Perspectivas hermenéuticas*. Siglo XXI. México. 2017.

- Cage, John. *Silence*. Wesleyan University Press. Connecticut. 1973.
- Christensen, Eric. *The Musical Timespace. A theory of music listening*. Aalborg University Press. Aalborg.
- Cortázar Julio. *El perseguidor*, en *Ceremonias*. Seix Barral. Buenos Aires. 1968.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Alfaguara. Madrid. 1984.
- Delannoy, Luc. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. Ed. FCE. México. 2001.
- Derbez, Alain. *El jazz en México. Datos para una historia*. Ed. FCE. México. 2012.
- Echeverría, Bolívar. *El discurso crítico de Marx*. Ed. FCE. Ítaca. México. 2017.
- Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. Ed. ERA. México. 2010.
- Echeverría, Bolívar, (comp), *La americanización de la modernidad*. Ed. UNAM-ERA, 2008.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Ed. ERA, 2000.
- Echeverría Bolívar. *Definición de la cultura*. Ed. Ítaca-FCE. México. 2010.
- Escalante, Evodio. *José Revueltas. Una literatura del "lado moridor"*. Ed. FCE. México. 2014
- Gandler, Stefan. *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. Prólogo de Michael Löwy. Ed. FCE. México. 2015.
- Gioia, Ted. *The history of Jazz*. Oxford University Press. Oxford. 2011.
- Karatani, Kojin. *Transcrítica. Sobre Kant y Marx. Traducción, Andrea Torres Gaxiola, Revisión, Carlos Oliva Mendoza*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. México. 2020.
- Larson Guerra, Samuel. *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*.

- UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. México. 2015.
- Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política*. Trad. Wenceslao Roses. Ed. FCE, México. 1975.
- Marx Karl. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Traducción de Wenceslao Roces. Ed. Grijalbo, México, 1962.
- Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política. Traducción, advertencia y notas de Pedro Scaron*. Siglo XXI Editores. Tomo I, Vol. 1. México. 2018.
- Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política. Libro Primero. Traducción, advertencia y notas de Pedro Scaron*. Tomo I/Vol. 2. Siglo XXI Editores. México. 2013.
- Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política. Traducción, advertencia y notas de Pedro Scaron*. Siglo XXI Editores. Tomo I, Vol. 3. México. 2013.
- Marx, Karl, [Friedrich Engels] *El capital*. Tomo 2/Vol. 5. Siglo XXI, editores. México. 2016
- Marx, Karl, [Friedrich Engels] *El capital*. Tomo 3/Vol. 6. Siglo XXI, editores. Méxic., 2010.
- Marx, Karl, [Friedrich Engels] *El capital*. Tomo 3/Vol. 8. Siglo XXI, editores. México. 2011.
- Marx, Karl. *El capital. Libro I, Capítulo VI. (inédito). Presentación de José Aricó, traducción y notas de Pedro Scarón*. Siglo XXI Editores. México. 2015.
- Mingus, Charles. *Menos que un perro*. Ed. Mondadori. Barcelona. 2004.
- Murray Schafer, Raymond. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books. Vermont. 1994.
- Oliva Mendoza, Carlos (Compilador). *Figuras. Estética y fenomenología en Hegel*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía, Universidad Nacional Autónoma de México. 2009.

- Oliva Mendoza, Carlos; Torres Gaxiola, Andrea, compiladores. *El capital. Ensayos críticos*. UNAM-Ítaca. México. 2019.
- Oliva Mendoza, Carlos. *Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Tierra Adentro, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México. 2002
- Oliva Mendoza, Carlos. *El fin del arte*. UNAM, Ítaca. México. 2010.
- Oliva Carlos. *Espacio y Capital*. Universidad de Guanajuato. México. 2016.
- Oliva Mendoza, Carlos, *Literatura y azar. Cuatro ensayos sobre Borges*. Gobierno del Estado de Coahuila, Coordinación General de Bibliotecas Públicas y Librerías. Coahuila. 2011.
- Oliva Mendoza, Carlos. *Relatos. Dialéctica y hermenéutica de la Modernidad*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. México. 2009.
- Oliva, Carlos. *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*. Ed. Ítaca-UNAM. 2013.
- Pacheco, José Emilio. *Jorge Luis Borges. Una invitación a su lectura*. Ed. Raya en el agua. México. 1999.
- Russolo, Luigi. *El arte de los ruidos*. Centro de Creación Experimental. Ed. Universidad de Castilla-la Mancha. Madrid. 1998.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la Praxis*. Ed. Grijalbo. México. 1980.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la Praxis*. Siglo XXI Editores. México. 2018.
- Sánchez Vázquez Adolfo. *Las ideas Estéticas de Marx*. Ed. ERA. México. 1983.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2006

- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. Random House Mondadori. México. 1992.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. Ed. FCE. México. 1996.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de Estética y Teoría del Arte*. Dirección General de Publicaciones UNAM. 1972.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Una trayectoria intelectual comprometida*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2006.
- Schoenberg, Arnold. *Tratado de armonía. Traducción y prólogo de Ramón Barce*. Ed. Real musical. Madrid. 1974.
- Thomas, Hugh. *La trata de esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*. Traducción de Víctor Alba y C. Boune. Planeta. Barcelona. 1998.
- Trías, Eugenio. *La imaginación sonora*. Ed. Círculo de lectores. Galaxia Gutenberg, Barcelona. 2010.
- Troupe, Quincy & Davis, Miles. *Miles: The autobiography*. Picador Books. Londres. 1990.
- Wald, Elijah. *The Blues. A very short introduction*. Oxford University Press. Oxford. 2010.

ARTÍCULOS

Asociación Internacional de Trabajadores. *El hijo inquebrantable de la clase trabajadora*. Revista Contexto. Edición digital del 30 de agosto de 2017. Consulta electrónica 2019. <https://ctxt.es/es/20170830/Politica/14707/CTXT-EEUU-carta-Karl-Marx-Abraham-Lincoln.htm>

Bernal-Triviño, Ana. *El horror de la esclavitud infantil en pleno siglo XXI: así explota el mundo a 152 millones de niños*. Revista Público, 16/04/2018. Madrid. Edición digital. Consulta electrónica 2020. <https://www.publico.es/sociedad/derechos-infancia-datos-esclavitud-infantil.html>

Ballano, Fernando. *Los asientos de negros*. Revista digital Historia de España y el Mundo. Ed. Planeta. Consulta electrónica 2020). <https://www.historiaespanaymundo.com/secciones/historia-moderna/asientos-negros>

Bravo, Eduardo. *Un arte degenerado: La kriptonita de Hitler era la música jazz*. Publicación digital, Revista Sin Embargo. Consulta electrónica 2020. <https://www.sinembargo.mx/05-06-2016/3049301>

Chávez Tortolero, Mario Edmundo. *La cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Historia del arte y estética, nudos y tramas. Coloquio Internacional de Historia del Arte*. UNAM. México. 2019.

Echeverría, Bolívar. 2009. "Adolfo Sánchez Vázquez y el otro marxismo". *Vida y obra: homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez*. Ambrosio Velasco Gómez, coordinador. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. pp. 261-266

Goldsmyth, Sam, Radford, James, et al. *Colored Freeman as Slave Owners in Virginia, en, The Journal of Negro History*, vol. 1, no. 3, 1916, pp. 233-242. JSTOR, JSTOR, . Consulta electrónica, 2020. https://www.jstor.org/stable/3035621?seq=1#metadata_info_tab_contents)

J.R. Martínez y Luis Guillermo Martínez Gutiérrez. *Análisis de la construcción de la teoría del Sonido 13 basado en el modelo epistemológico de Einstein*. Scientific Journal SLP. 2017, article 3SJ, pp. 10.

McKim Garrison, Lucy, Pickard Ware, Charles, Francis Allen, William. *Slave songs of the United States*. Ed. The University of North Carolina Press. North Carolina, 2011. Consulta electrónica, 2020. Cf. https://www.jstor.org/stable/10.5149/9780807869505_allen

Ohl, John F., and Joseph Earl Arrington. *John Maelzel, Master Showman of Automata and Panoramas*. The Pennsylvania Magazine of History and Biography, vol. 84, no. 1, 1960, pp. 56-92. JSTOR, www.jstor.org/stable/20089262.

Oliva, Mendoza, Carlos. *Adolfo Sánchez Vázquez Reloaded*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras, publicado originalmente en La Jornada Semanal.

Oliva Mendoza, Carlos. *El libro y el capitalismo impreso*. La jornada semanal 1245, 11 de noviembre de 2018. Consulta electrónica 2020. <https://listindiario.com/ventana/2018/11/18/542164/el-libro-y-el-capitalismo-impreso>

Oliva Mendoza, Carlos. *Filosofía de la música. Adiós a la música de las esferas*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Pacheco, José Emilio. *Inventario. Antología. III-1993-2014*. Ed. ERA/El Colegio Nacional/ Universidad Autónoma de Sinaloa/UNAM. México, 2017

Rabinovich, Silvana. *El enano jorobado que no fuma (o la 'teología' benjaminiana contra el opio del progreso) Reflexiones a partir de la primera Tesis sobre la historia*. En-claves del pensamiento, versión On-line ISSN 2594-1100, versión impresa ISSN 1870-879X. En-clav. pen vol.8 no.16 México jul./dic. 2014. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2014000200203#fn8

TESIS

Alejandro Javier César Rivero, *Reflexiones en torno a la crítica que Adorno hace del jazz en tanto música popular*. Tesis para obtener el grado de maestría en filosofía. Tutor de tesis: Carlos Oliva Mendoza. Cf. Consulta electrónica, 2019. <http://132.248.9.195/ptd2012/octubre/0685127/Index.html>

VIDEOGRAFÍA

Chávez Tortolero, Mario Edmundo. La cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica. El caso de Jounior Kimbrough y Robert Palmer. Participación en el XXXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Ciudad de México 20 de octubre de 2015. Organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Publicado el 11 feb. 2016. Consulta electrónica 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=IomzmE0eCis>

Entrevista a Carlos Mosiváis, por Raquel Chang-Rodríguez y José María Conget. Grabada el 21 de febrero de 1997. Producción del Instituto Cervantes, Nueva York. Publicación electrónica en el Canal de CUNY TV, New York. Consulta electrónica 2019.

Smith, Steve. *Drumset Technique/History of the U.S beat*. Ed. Hudson Music. Duración 278 min.

DISCOGRAFÍA

- Músico: Brad Melhdau. Álbum: *After Bach*. Sello: Nonesuch. U.S. 2018.
- Músico: Bud Powell. Álbum: *3 essential albums*. Sello: Verve Records. UK. 1992.
- Músico: Bunk Johnson, Louis Armstrong, Eddie Condon, et al. Álbum: *Essential New Orleans Jazz*. Sello: Not now music. 2015.
- Músico: Charlie Parker. Álbum: *The essential Charlie Parker*. Sello: Verve Records. U.S. 1992.
- Músico: Eric Dolphy. Álbum: *Conversations*. Sello: BCD /3RDP. U.S. 2016.
- Músico: Jelly Roll Morton, His Red Hot Peppers. Álbum: *I Love Jazz*. Sello: Believe Music (en nombre de Jazz Exposure). 1939.
- Músico: John Coltrane. Álbum: *Giant Steps*. Sello: Rhino Atlantic. U.S. 2008.
- Músico: Kamasi Washington. Álbum: *The epic*. Sello: Brainfeeder. U.S. 2015.

- Músico: Lionel Hampton, Buddy Rich, Count Basie, et al. Álbum: *The essential Big Bands*. Sello: Verve Records. U.S. 1992.
- Músico: Louis Armstrong. Álbum: *The complete Hot Five and Hot Seven Recordings. Volume 2*. Sello: Columbia/Legacy. U.S. 2003.
- Músico: Miles Davis. Álbum: *Kind of blue*. Sello: Sony Music. U.S. 2015.
- Músico: Mozart/Walter Klein. *Complete variations and other works for solo piano* Musical Concepts. U.S, 2007.
- Músico: Ornette Coleman. Álbum: *Beauty is a rare thing (6 discos)*. Sello: Atlantic. U.S. 2015.
- Músico: Pat Metheny Group. Álbum: *The way up*. Sello: Nonesuch. U.S. 2015.
- Músico: Robert Johnson. Álbum: *Walking Blues*. Sello discográfico: SME (en representación de Revenge). 1936.
- Músico: Spikes "Pinetop". Álbum: *Every day I have the blues*. Sello: Bluebird Records. Chicago, 1935.
- Músico: Weather Report. Álbum: *Heavy Weather*. Sello: Sony. U.S. 1995.

JAZZ Y MARXISMO
MODELO PARA ARMAR
Omar Anguiano Lagos

Se terminó de imprimir en el mes de
enero de 2016, en los talleres de -----,
---, ----, Ciudad de México, Méx. Para
su composición se utilizó la fuente
tipográfica FF Tisa diseñada por el
tipográfico esloveno Mitja Miklavcic.
Se imprimió en papel cultural de 90 gr.
La edición consta de 200 ejemplares.
La corrección de estilo y el cuidado
de la edición estuvo a cargo de

El momento de conformación de la “crítica de la economía política”, postulada por Karl Marx, y el momento de gestación del blues —y del jazz, por extensión— pertenecen al mismo siglo. Percibiendo los fenómenos desde una perspectiva amplia, se puede decir que el jazz y la “crítica de la economía política” expresan, cada uno a su manera, los problemas sociales decisivos de su época. En ese sentido, este libro propone que las metodologías del marxismo contemporáneo hacen posible entender las causas y condiciones de aparición de la música jazz.



9 786073 042581

