

“T. W. Adorno y el jazz: un apagón intelectual”

JOSÉ RAMÓN CATALÁN
Departamento de Filosofía

“Quien se aficiona al jazz eleva, con su actitud, el nivel de los sonidos que nos rodean, es decir, el nivel musical, lo que significa el nivel espiritual, intelectual y humano: el nivel de la conciencia”

Joachim E. Berendt

“Jazz significa hacer espiritual lo humano”

Jo Ann Brackeen

Introducción

Si no recuerdo mal, fue Heidegger quien afirmó que los que piensan en grande se equivocan en grande también. El caso de T. W. Adorno no es una excepción. Adorno fue simplemente un filósofo genial, y reitero el calificativo “genial”. No sólo nos permitió comprender mejor nuestro mundo, y por tanto a nosotros mismos, sino que nos animó a leer toda la filosofía occidental desde una perspectiva inédita al descubrimos que barbarie y cultura son inseparables, reflexión que compartía con W. Benjamin. El presente articulo no pretende abordar ni desgranar el pensamiento de este conspicuo pensador; tampoco adentrarse en

su Teoría Estética, tan densa como difícil y fascinante. La única pretensión es poner un poco de orden en un asunto, digamos, marginal, como es la percepción que T. W. Adorno tenía del jazz. Y adelanto ya, no una conclusión, sino una observación que recorre el texto: el frankfurtiano nunca supo lo que era; tenía buena puntería, toda una batería de “críticas”, pero se equivocó de blanco.

Convendría recordar antes de abordar el asunto que nos ocupa, que el primer crítico serio de jazz no fue un norteamericano sino un suizo: Ernst Ansermet (1883-1969). Este profesor de Matemáticas al

comienzo de su vida, terminaría por crear una orquesta en 1918, la "Suisse Romande", de gran proyección en Europa y en América. Conoció a los grandes compositores del momento como Ravel, Debussy, Strawinsky, etc., a quienes pedía consejo para poder interpretar sus obras con pulcritud y corrección. En 1918 escuchó en Estados Unidos a la Orquesta Sincopada del Sur que contaba entre sus miembros con un talentosísimo clarinetista: Sidney Bechet. Ese mismo año aparecía en Europa, en la revista *Revue Romande*, la primera crítica de jazz. Quedó tan impresionado con aquella música que ya no la abandonaría de por vida. Pero esto no es todo. Coincidencias de la vida. Ansermet escribió un libro en 1961 titulado *Los fundamentos de la música en la conciencia humana*. Y ¿qué creen? Desde la fenomenología husserliana y desde las Matemáticas, Ansermet arremetía contra la música de ... Schoenberg, el compositor dilecto de Adorno, el "atonal" por excelencia, denunciando su falsedad e irracionalidad. Pero volvamos al articulito.

La exposición la dividiré en cuatro partes. Adorno entendió el jazz como una mercancía administrada por la industria cultural para el consumo durante el tiempo libre. Pero ¿qué tan libre es este tiempo? Además, ¿es una mercancía el jazz? Las respuestas serán dadas en la primera parte. Otro reproche que nuestro autor hizo al jazz fue su simplicidad melódica, lo que lo convertía en un producto fácilmente digerible por el consumidor. Si es o no así se analizará en la segunda, en la que tendremos como fondo una figura muy sugerente de W. Benjamin: *El trapero*. La tercera parte será especial ya que no seré yo quien replique los "ataques" de Adorno, sino gente del jazz. Presentaré uno de los textos más polémicos de Adorno contra el jazz - "Moda sin tiempo. Sobre el jazz" - y, como decía, serán musicólogos y músicos quienes tomen la palabra. Creo preferible mostrarlo así porque si Adorno, como musicólogo, hubiese tenido la delicadeza de conocerlos, nunca hubiese escrito tan lamentables páginas. La cuarta parte la dedicaré a las "conclusiones", por si las hubiera.

I. Tiempo libre

El 25 de mayo de 1969 Adorno pronunció en la Radio de Alemania una conferencia titulada "Tiempo libre" que, junto con otros materiales, se publicó en el libro *Consignas*. La pregunta de partida era si en una sociedad como la

nuestra es aún posible hablar de tiempo libre como opuesto a tiempo productivo. Adorno fue un pensador que utilizó la dialéctica para mostrar las contradicciones sociales, pero a diferencia de otros, que pronto las superaban, él se

mantenía en ellas mostrando su complejidad, de ahí que su dialéctica sea negativa: las contradicciones se muestran, no se superan. Si en nuestra sociedad barbarie y cultura obedecen a la misma lógica, conforman un binomio insuperable, el tiempo libre y el tiempo productivo correrán la misma suerte.

“¿Qué ocurre con él en momentos en que aumenta la productividad del trabajo, pero en persistentes condiciones de no libertad, es decir, bajo relaciones de producción en que los hombres nacen insertos y que hoy como antes les dictan las reglas de su existencia? (...) Si se quisiera responder a la pregunta sin declamaciones ideológicas, surge ineludible la sospecha de que el tiempo libre tiende a lo contrario de su propio concepto, a transformarse en parodia de sí mismo. En él se prolonga una esclavitud que, para la mayoría de los hombres esclavizados, es tan inconsciente como la propia esclavitud que ellos padecen.”

Y es que un sistema como el capitalista no puede desentenderse de sus súbditos ni un solo instante. Así pues la vigilancia tiene que extenderse a los siete días de la semana y los doce meses del año. Si en el tiempo productivo trabajamos, en el tiempo libre también, sólo que lo hacemos como consumidores. Trabajamos consumiendo los productos “culturales” que el

sistema nos suministra. Si el análisis marxista de la “mercancía” es correcto, podrá también ampliarse a eso que llamamos “mercancías culturales”, pues si esto no fuera así, el sistema mostraría grietas, fisuras, que lo pondrían en serio peligro; la industria cultural y la industria productiva deben respetar los mismos principios. Si en el tiempo productivo tenemos un trabajo, en el “libre” tenemos eso que se llama un “hobby”.

“La espontaneidad de la pregunta: ¿Qué *hobby* tienes? Implica que debes tener alguno y proclamarlo; y hasta puedes hacer una selección entre tus *hobbies* siempre que coincidan, eso sí, con la oferta del negocio del tiempo libre. Libertad organizada es libertad obligatoria: ¡Ay de ti, si no tienes un *hobby*, si no tienes una ocupación para el tiempo libre! Entonces eres pretencioso, anticuado, bicho raro, y te conviertes en el hazmerreír de la sociedad, la cual te impone lo que ha de ser tu tiempo libre. (...) Una vez más, la industria impone a los hombres lo que desean.”

Y aquí es cuando el jazz entra en escena. Es uno de los tantos productos pseudoculturales que la industria —cultural, por supuesto— produce para proporcionarnos diversión durante el tiempo libre o, simplemente, para matar el tiempo. Y para que cumpla su cometido, que no es otro que satisfacer al

consumidor, debe ser una música basada en estructuras tan simples como repetitivas que no requieran de ningún esfuerzo por parte del oyente. Pero ¿esto es el jazz? Aunque abordaré este asunto en el siguiente epígrafe, la respuesta es negativa. Adorno confunde estilos y no lo ve o no lo quiere ver. De lo

que habla es de aquellas orquestas pésimas que proliferaron en la “Época Swing” y que estaban tan alejadas del jazz como la música de cámara de Schubert de la música disco de los 70. Pero vamos a entrar en materia, como anunciaba, sirviéndonos de la figura benjaminiana de *El trapero*.

2. El trapero

La piedra desechada (Trotta, 2013) es la última obra de Reyes Mate. Se trata de una recopilación de escritos, como siempre brillantísimos, de diversas procedencias.

Uno de ellos lleva por título *El trapero* —una figura de Walter Benjamin, el filósofo de la mirada microscópica. Casi al comienzo leemos:

“La centralidad bíblica de la pobreza o de la debilidad no se explica porque se sublime al pobre o al débil, viendo en ellos algo así como el ser humano perfecto, sino porque en el pobre y en el débil se manifiesta la cruda realidad del hombre, a saber, ser necesitado de una gracia exterior para alcanzar el fin para el que ha sido creado. El valor de la pobreza y de la debilidad es el de desenmascarar el alcance del poder humano, incapaz, contra toda apariencia, de llevarle a su realización.”

Este fragmento es fundamental para nuestro objetivo. Adorno siempre repitió que la verdad estaba en el sufrimiento, pero, al parecer, lo olvidó cuando escribió sobre el jazz como espero mostrar. Pero avancemos con Reyes Mate.

“El término *Lumpen* no es, en su primera acepción, el subproletariado sino el trapero —*Lumpen* significa *trapo* y *Lumpensammler*, *trapero*. El trapero es la figura más provocadora de la miseria humana,

dice Benjamin. Es un *lumpen* que se viste de harapos y vive de ellos. (...) El trapero representa la miseria extrema. Ahora bien, ese coleccionista de *sobras* no recoge restos para almacenarlos o consumirlos sino con el ánimo de hacer algo nuevo, como hacían los pintores surrealistas con los desechos. Sólo que lo suyo no era crear belleza, sino hacer la luz, desvelar la verdad de su tiempo. Su método de trabajo consistía en hacerles hablar, o mejor, en recoger lo que transmitían.”

Si queremos llegar a las fuentes del jazz debemos tener presente que en ellas no vamos a encontrar nada más que traperos; las canciones de trabajo, los blues y los espirituales negros fueron obra de traperos. Y justamente hacían lo que lo que decían sus letras. El blues, dejando de lado el número de compases, es una monótona canción en la que se expresa un

estado de ánimo. ¿Qué conocimientos musicales podían tener esos africanos desarraigados? Por supuesto que la música en sus inicios era simple y repetitiva, pero había verdad porque mostraba a las claras el desgarramiento de sus intérpretes, porque había expresividad, y esto es lo que pide y exige Adorno a una obra de arte. Así en su *Teoría estética* se puede leer:

“El criterio central es su fuerza de expresión, gracias a cuya tensión las obras de arte con un gesto sin palabras se hacen elocuentes. Por su expresión las obras de arte aparecen como heridas sociales, la expresión es el fermento social de su autonomía.”

Y un poco más abajo,

“Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquéllas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social.”

Pero para abundar aún más en el olvido de Adorno, leamos este otro fragmento que considero fundamental: “La racionalidad estética exige que todo medio artístico, en sí mismo y por su función, sea lo más determinado posible para poder conseguir por él lo que ningún medio tradicional puede suplir.”

No creo que Schoenberg o Berg, compositores predilectos de Adorno, fueran de mucha ayuda en aquellos espacios deprimidos. ¿Instrumentos? No teniendo ninguna

capacidad adquisitiva se los fabricaban con los materiales que encontraban. Como muestra, tres ejemplos.

El primero es Eddie *One string* Jones, un mendigo al que apodaban “una cuerda” porque se acompañaba con un instrumento metálico muy curioso diseñado por él y que tenía, pues eso, una cuerda. Él cantaba un blues, *Rolling and Tumbling*, que hasta el día de hoy ha sido recreado por muchísimos músicos.

El segundo es Fra-Fra Tribesman. Sin pretender haber descubierto el eslabón perdido, este bluesman, otro mendigo, canta en una lengua africana, toca una guitarra de una cuerda y lleva a un músico que le acompaña frotando un cepillo en un lavadero.

El tercero no es un bluesman, pero creo que responde a la figura del trapero. Me estoy refiriendo a Olivier Messiaen. Fue detenido por los nazis y llevado a un campo de concentración. Durante su estancia compuso el *Cuarteto para el fin del tiempo*: piano, violín, violoncello y ... clarinete. ¿Original? Eran los instrumentos que tenía a mano. No hace falta decir que la complejidad de esta pieza es superior a las anteriores, pero el resultado es el mismo: “que salga a la luz la falsedad de un estado social”. Podrá parecer chocante, pero en la estética adorniana, antes que belleza hay verdad y, recordemos, ésta se halla en el sufrimiento.

Pero hay algo más concerniente a la simplicidad inicial del jazz. El jazz siempre fue una música libre, es más, como veremos en el siguiente epígrafe, su desarrollo fue siempre una confrontación contra todo y todos aquellos que querían encerrarlo en fronteras rígidas, y si en sus inicios los músicos improvisaban sobre estructuras fijas, bien un blues, bien un song, con el paso del tiempo *el jazz dejaría de ser una clase de música para convertirse en una forma de sentirla*. ¿Quién podía imaginar en los años 20, 30, que escucharíamos en los 60, 70 la música Bach, Mozart, Mahler y tantos otros interpretados jazzísticamente? Pero es más, porque al sentirlos así, lejos de vulgarizarlos, descubrimos a unos compositores de un talento superior al que ya

conocíamos. El mundo actual del jazz está lleno de músicos de formación envidiable, con una técnica depurada. Hoy, si se puede decir así, el jazz es una carrera universitaria como cualquier otra. Wynton Marsalis, con varios discos dedicados a la trompeta barroca, está a años luz de Louis Armstrong y, sin embargo no graba un solo disco de jazz sin recordarlo. Olvidando a los puristas, que siempre quieren tener la última palabra, tan jazzística es la obra de los Hot Seven como la de Chick Corea.

Sigamos con Reyes Mate:

“Los trapos son elocuentes y lo que le llamaba la atención (a Benjamin) era la actitud de los críticos o revolucionarios de su tiempo que en lugar de escuchar la miseria y dejarse empapar por su elocuencia, enseguida se ponían a filosofar, sustituyendo los gritos del mundo real por ideas fabricadas en gabinetes.”

Si Adorno, según nos informa Susan Buck-Morss, se veía a sí mismo como un filósofo y artista “educado”, es normal que no tuviera tiempo ni ganas de escuchar a los trapos, y menos de empaparse con ellos. Y así llegamos a lo que ya suponíamos. Reyes Mate nos recuerda que:

“A Adorno no le gustaba el trapero de Benjamin. (...) No hay que fiarse de la elocuencia de los

trapos, venía a decirle, sino que lo importante es la agudeza del análisis que cada cual aporte.”

A Adorno se le acusó de elitismo cultural, pero eso no es un delito. Antonio Machado nos cuenta que su maestro Juan de Mairena le dijo a un escritor novato: “Si quieres escribir para el pueblo, hazlo como Cervantes”. No es un problema de elitismo cultural sino de ignorancia imperdonable como intentaré mostrar. Cambien en el siguiente fragmento “trapo” por “blues” y todo cuadra.

“Para el trapero los trapos no son naturaleza muerta, trozos mudos de los que ha huido todo soplo de vida. Nada de eso. Para el trapero los trapos son jirones de vida que ocultan a la mirada de los demás, pero no a la suya, una *historia passionis* harto elocuente. El trapero sabe que esos trapos tienen una historia y sabe que *la expresión de lo histórico en las*

cosas no es otra cosa que la expresión del sufrimiento del pasado.”

En *El trapero* benjaminiano, tan bien analizado por Reyes Mate, no hay ninguna referencia al blues ni al jazz, pero veo una gran coincidencia entre las líneas anteriores y éstas de J. Berendt, musicólogo del que hablaremos pronto:

“Hay blues rápidos y alegres. Pero, ante todo, el blues es la música expresada por un proletariado primero rural y luego también urbano al que le va mal en la vida. El aspecto sociológico del blues es tan importante como el racial. No conocemos un solo blues auténtico en el que no se pueda descubrir de inmediato que su intérprete pertenezca al proletariado. El hecho de que algunos “aristócratas” canten el blues constituye un contrasentido en sí mismo: *they don't have the blues.* “

3. “Moda sin tiempo. Sobre el jazz”

“Moda sin tiempo. Sobre el jazz” es un artículo de Adorno que se editó junto con otros en un libro titulado *Prismas*. En él Adorno arremete contra el jazz sin miramientos. Es tan fuerte lo que dice, iremos viendo si es además acertado, que voy a transcribir literalmente algunos de sus pasajes para que cada cual saque sus conclusiones. Pero hay algo más, porque como anunciaba en la Introducción, será gente del jazz, músicos,

y el musicólogo J. E. Berendt los que ratifiquen o repliquen las afirmaciones del pensador de Frankfurt.

J. E. Berendt fue un musicólogo y productor musical. En 1953 apareció su obra *El jazz* —probablemente el tratado más completo y respetado en el mundo musical— y desde entonces no ha dejado ni de “engordar” - el jazz sigue vivo - ni de venderse.

Pero antes de entrar en el artículo, ubiquémosnos en el tiempo.

Adorno comenzó a escribir sobre el jazz en 1936, en plena época *swing*, una de las más nefastas de la historia de la música. Y esto hay que reseñarlo porque el origen del *swing* coincidió con el ascenso de Hitler al poder y se mantuvo como música de baile y diversión durante la guerra y la postguerra. Aunque hubo excepciones – Ellington, Basie , etc. - la gran mayoría de las orquestas eran de bajísima calidad pues su fin no era interpretar música sino distraer a la gente de las calamidades bélicas. Pero también hay otro aspecto a reseñar. Adorno murió en 1969 y desde los años 40, al margen de la moda del momento, se inició una revolución sin precedentes capitaneada por Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Charles Mingus, Thelonious Monk, etc., es decir por los *boppers*, que curiosamente Adorno ignoró. Puestos ya a ignorar más, tampoco analizó a músicos como John Coltrane o Miles Davis que aún impulsaron más la revolución anterior, y que mostraron que la capacidad creativa en el jazz no tenía límites. Pues bien, a pesar de esto, Adorno se ensañó con una música que desconocía y fruto de ello son estas perlas propias de alguien de encefalograma plano.

Así comienza Adorno su artículo:

“Durante más de 40 años, desde que en 1914 estalló en América el entusiasmo contagioso por el jazz, éste se ha mantenido como fenómeno de masas.”

J. E. Berendt: “El jazz ha sido siempre asunto de una minoría. Aún en la época del *swing*, en los años treinta, fueron pocos los que reconocieron el valor del jazz de los creativos músicos negros, excepto por unos pocos discos.”

El fenómeno masivo que percibe Adorno no es jazz, sino, como antes decía, música para la diversión y el entretenimiento. De nuevo, Adorno.

“El jazz es una música que, con simplicísima estructura melódica, armónica, métrica y formal, compone en principio el decurso musical con síncopas perturbadoras, sin tocar jamás la monótona unidad del ritmo básico, de los tiempos siempre idénticos.”

Charlie Parker: “Ya no aguantaba las armonías estereotipadas que cualquiera tocaba entonces. No paraba de pensar que debía haber algo diferente. A veces lo podía oír, pero no lo podía tocar.”

Aquí se inicia la revolución *bopper* contra el *swing*, que podríamos considerarla la segunda, pues el impulsor de la primera sería el respetadísimo Louis Armstrong

con la conformación del jazz *New Orleans*. Seguimos con Adorno:

“La original rebeldía se ha convertido en conformismo de segundo grado, y la forma de reacción del jazz se ha sedimentado de tal modo que toda una juventud oye ya primariamente en síncopas, sin percibir apenas el originario conflicto entre esas síncopas y el metro fundamental. Pero todo eso no cambia nada en la absoluta monotonía que nos plantea el enigma de cómo millones de hombres siguen sin cansarse de tan monótono estímulo.”

Charlie Parker: “La vida siempre ha sido cruel con los músicos, como lo es hoy. He oído decir que en su lecho de muerte, Beethoven cerró el puño contra el mundo porque no lo entendía. Nadie lo comprendió verdaderamente en los tiempos que escribía. Pero eso es música.”

La síncopa era el recurso por excelencia de esas orquestas antes aludidas. Es un efecto rítmico que favorece el baile. Esto no significa que el músico de jazz no la emplee, significa que no es ni el único ni el mejor recurso. La música de los *boppers* no era ni bailable ni comprensible en el mundo del *swing*. Es curioso además que Adorno hable de rebeldía y conformismo porque si deja algo claro en su estética es que el “músico

revolucionario”, el que sirve a alguna causa, se vuelve ideólogo y así su arte se degrada. Estos músicos de jazz negros de los cuarenta, sólo reivindicaban su dignidad. Ahora, Adorno.

“Pero por indudable que sea la presencia de elementos africanos en el jazz, no menos lo es el que todo lo irrefrenado en él se adaptó desde el primer instante a un esquema estricto, y que al gesto de rebelión se asoció siempre en el jazz la disposición a una ciega obediencia, al modo como, según la psicología analítica, ocurre al tipo sadomasoquístico, que se subleva contra la figura paterna pero la sigue admirando secretamente, querría imitarla y disfruta aún en última instancia la odiada sumisión.”

J. E. Berendt: “Cuando menos tan importante como las innovaciones rítmicas y armónicas resulta para el free-jazz la exploración de la música mundial. Al jazz, desde que existe, le es propio el enfrentamiento. El jazz se originó en este cara a cara: en el encuentro entre lo blanco y lo negro. En los primeros 60 años de su historia, la parte contraria fue la música europea. La discusión con nuestra traducción musical occidental no fue simplemente una ocupación secundaria de los músicos de jazz. A través de ella y por ella se originaron casi todos los estilos del jazz.”

Gracias, Joachim. Adorno de nuevo:

“El jazz es un manierismo de la interpretación. Y, como ocurre en toda moda, de lo que se trata es de la presentación, y no de la cosa; lo que se hace es la permanente a la música fácil, a los más desalados productos de la industria de la canción.”

J. E. Berendt: “Hasta entonces, a esta música se le llamaba *race records*, discos de raza. La simple denominación ya da la idea de que la música negra se había desarrollado durante 50 años en los guettos, de los cuales el mundo blanco apenas tomaba nota indirectamente, dejando que sus propios músicos – Paul Whiteman, Benny Goodman, Frank Sinatra, Glenn Miller, Kay Star, Peggy Lee, etc. – la achataran, la volvieran inocente y vacua, e hicieran que esta música en su forma auténticamente negra permaneciera desconocida para la mayoría del público blanco.”

Otra vez, gracias, Joachim. Esta de Adorno es ya colosal:

“Cualquier adolescente que salga algo listo sabe hoy en América que la actual rutina apenas da lugar a la improvisación, y que lo que se presenta en público como improvisación espontánea ha sido aprendido cuidadosamente, con mecánica precisión.”

Charlie Parker: “Sí, esa noche improvisé durante mucho tiempo sobre *Cherokee*. Mientras lo hacía, me di cuenta de que al utilizar los intervalos superiores de las armonías como línea melódica, colocando debajo armonías nuevas más o menos afines, podía tocar de repente aquello que por tanto tiempo había oído dentro de mí. Me llené de vida.”

Gracias, Charlie.

Hace años, en una entrevista, el pianista Martial Solal declaraba tajantemente que nunca ensayaba en su casa con música de jazz, lo hacía con música clásica, pues no quería repetir en público inconscientemente aquello que había surgido en un estado de ánimo anterior. Otra perla adorniana:

“Mientras constantemente promete al oyente algo distinto, mientras instiga su atención y tiene que destacarse de la gris monotonía, debe por otra parte guardarse de superar la órbita previamente fijada; tiene que ser siempre nuevo y siempre lo mismo. Por eso están tan estandarizadas como los estándares mismos, y por eso se retiran en el mismo momento en que se presentan: como toda la industria cultural, el jazz no satisface deseos más que para negarlos al mismo tiempo.”

Miles Davis: "Si no pudiera descubrir o enriquecer el arte, encontrar nuevos enfoques, me sentiría culpable de estar vivo. Preferiría la muerte a la ausencia de creación. No tendría ninguna razón para vivir si no pudiera componer, digamos, una composición que me satisficiera. No que le guste a alguien, sino que me satisfaga, que les guste a mis amigos. Que me digan: *Sííí, Miles, qué bueno*. Sin eso no podría vivir. Sé que es egoísta. ¡Pero los genios son egoístas!"

Gracias, Miles. Adorno:

"Aquél que ante la creciente respetabilidad de la cultura en masa se deje tentar y tome un bailable por arte moderno porque hay un clarinete que grazna notas falsas, o tome por música atonal un tritono equipado con dirty notes ha capitulado ya ante la barbarie."

J. E. Berendt: "El jazz posee, a despecho de lo breve de su historia, una tradición atonal más larga que la música europea. Los *shouts*, los *field hollers*, el blues arcaico de las plantaciones de los estados del sur, casi todas las formas previas al jazz del siglo pasado (XIX), vigentes aún en éste (XX), eran atonales."

La atonalidad musical, ausencia de un tono dominante al que los demás se subordinan, tiene su correspondencia en la filosofía social adorniana: una sociedad

no jerarquizada, una sociedad sin clases, todos los ciudadanos son iguales, pero no idénticos. Vamos con Adorno:

"Es notable el parecido del tipo del entusiasta del jazz con el del joven adepto del positivismo lógico, que se sacude la educación filosófica con el mismo celo con el que aquél renuncia a la musical."

Archie Shepp: "Música y cultura negra son intrínsecamente improvisación, existenciales. Nada es sagrado. Después de una década, una idea musical, sin importar el grado de innovación, está amenazada."

"Charlie Parker nunca estaba contento consigo mismo. No sabía responder a la pregunta de cuál era su mejor disco. Cuando se le preguntaba cuáles eran sus músicos predilectos, mencionaba apenas un tercer lugar para un jazzista: Duke Ellington. Antes que él venían Brahms y Schönberg; después Hindemith y Strawinsky. Pero más que a todos los músicos amaba a Omar Khayam, el poeta persa."

Ha quedado muy claro. Adorno:

"Pero todos los entusiastas del jazz, en todos los países, tienen en común el momento de la docilidad manifiesto en el paródico frenesí. Por ello recuerda su juego la animal seriedad de los séquitos

de los estados totalitarios, por más que la diferencia entre el juego y la seriedad tenga en su fondo la diferencia entre la vida y la muerte.”

Gilad Atzmon: “El jazz es una visión del mundo, una forma innovadora de resistencia. Para mí, tocar jazz es luchar contra el orden mundial de Bush, Blair y Sharon, buscar la liberación incluso a sabiendas de que nunca la obtendré, atacar el nuevo colonialismo estadounidense, proclamar aquello en lo que creo, hacer campaña a favor de la liberación de mis hermanos palestinos e iraquíes. Tocar jazz es sugerir una realidad alternativa, reinventarme, estar listo para hacerlo hasta el amargo final.”

Está claro también. Adorno, otra memorable:

“El objetivo del jazz es la reproducción mecánica de un momento regresivo, una simbólica de la castración que parece decir: abandona la reivindicación de tu masculinidad, cástrate como proclama y ríe el eunucoide sonido de la jazzband, y serás premiado con la admisión en una asociación de hombres que participará contigo del secreto de la impotencia, entrevistado en el instante del rito de iniciación. (...) Ya antes Virgil Thomson había comparado las hazañas del célebre trompeta de jazz, Armstrong, con las de los grandes castrados del siglo XVIII.”

Yevgeni Yevtushenko, poeta soviético, tras la muerte de Armstrong:

*Haz lo que siempre hiciste,
sigue tocando,
alegra a los ángeles,
para que los pecadores en el
infierno
no sean atormentados en exceso.
Arcángel Gabriel,
¡dale una trompeta a Armstrong!*

¿Esto es una “crítica o un insulto?”

Esta es otra demostración de la imperdonable ignorancia de Adorno en la materia que nos ocupa. Cualquier libro acerca de la historia del jazz deja bien claro que la vida de muchísimos músicos de jazz fue desdichada. Adorno se olvida de que eran negros y que la discriminación racial era fortísima:

“El artista es en parte tolerado y en parte incluido organizada-mente, como agente de distracción, como funcionario, en la esfera del consumo, sometido a la obligación de prestar concretos servicios como los de un camarero muy bien pagado; al mismo tiempo, el estereotipo del artista coincide con el del introvertido, el loco egocéntrico y, frecuentemente, el homosexual. En el caso de los artistas profesionales esas cualidades pueden ser toleradas por la sociedad americana, y hasta en muchos casos puede exigirse del artista el escándalo de su vida

privada como parte de la diversión que debe suministrar; pero, en cambio, cualquier otra persona que no sea artista profesional, que exprese mociones artísticas espontáneas, no previamente determinadas por la sociedad, se hace sin más sospechosa.”

Charles Mingus: “La creatividad es más que ser simplemente diferente. Cualquiera puede hacer extravagancias, eso es fácil. Lo difícil es ser tan simple como Bach.”

Adorno:

“Los adolescentes no están aún totalmente sometidos a la vida lucrativa y a su correlato anímico, el *principio de realismo*. Sus impulsos estéticos no son por tanto totalmente suprimidos por la opresión, sino simplemente desviados. El jazz es el instrumento preferido para desviarlos.”

J. E. Berendt: “Al free-jazz hay que oírlo sin la urgencia de verse afirmado. La música ya no sigue al oyente, el oyente tiene que seguir a la música, sin premisas, a dondequiera que ella lo lleva. Los músicos de un grupo alemán de vanguardia, el Quinteto de Manfred Schoof, hablaron a mediados de los años sesenta del vacío total, de la *tabula*

rasa que se necesita para ello. En los Estados Unidos se ha observado lo mismo. Los niños estaban encantados con el jazz de nuevo cuño.”

Gracias, Joachim. Esta no tiene precio:

“El sujeto que se expresa en el jazz está así diciendo: yo no soy nada, soy una basura, es justo que me hagan lo que me están haciendo; el sujeto del jazz es potencialmente uno de esos acusados a estilo ruso que son inocentes, pero que cooperan desde el primer momento con el fiscal y piensan que cualquier castigo es demasiado suave para ellos.”

Archie Shepp: “Donde me bastan mis propios sueños me importa un comino la tradición musical de Occidente.”

Pero esto no es todo. Este diamante lo cita Susan Buck – Morss. Atención.

“Si el jazz en realidad pudiera sólo ser escuchado, perdería su poder. Entonces las personas ya no se identificarían con él, sino consigo mismas.”

Sin comentarios.

4. Conclusiones

Se dice que Adorno fue un acérrimo y despiadado crítico del jazz, pero no es cierto. El texto que he presentado ha demostrado que Adorno no es que no lo entendiera, es que nunca lo oyó. Vivió en Nueva York unos años y no consta que acudiera a ninguno de los muchos y buenos clubs que hay, por ejemplo, en Manhattan, pues hubiese comprobado que en ellos el público no baila, simplemente escucha. Tampoco se sabe que haya conocido o charlado con algún músico para contrastar ideas. Como musicólogo que era quizá le hubiese resultado provechoso, pero no, siguió aferrado a sus "ideas".

Siempre he creído que no hay crítica dura o blanda; la crítica es acertada o no. En estos textos no hay crítica, hay resentimiento, prepotencia y, sobre todo, muchísima ignorancia. Hay afirmaciones

tan gratuitas, tan arbitrarias, tan burdas, tan toscas y tan groseras que el lector empieza a dudar seriamente de la capacidad intelectual del autor. Y no me preocupa repetirlo, Adorno fue genial.

Vivió en una época excepcional porque entre los años 40 y 60 hubo en el jazz una revolución que no sólo pondría los cimientos de lo que hoy escuchamos, sino que abriría nuevas tendencias, y todo ello desde una libertad creativa sin precedentes. ¿Dónde estaba Adorno?

¿Conclusiones?

Si su obcecación, terquedad y empecinamiento le impidieron adentrarse en ese magnífico universo de sonidos, pues eso es el jazz, él se lo perdió. Y ésta es la única conclusión que puedo sacar.