

ANGUIANO LAGOS, Omar. (2021). *Jazz y marxismo. Modelo para armar*.
Universidad Nacional Autónoma de México.

Jazz y marxismo. Modelo para armar es la primera publicación de Omar Anguiano Lagos, jazzista, Maestro en Filosofía y miembro del Seminario Permanente de Filosofía en América Latina que dirige Carlos Oliva Mendoza en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. No solamente es la primera publicación del autor: también se trata de la primera obra en México que aborda las complejidades jazzísticas como las propias de un marxismo crítico y contemporáneo. Ante la importancia que representa dicho libro para los estudios de la filosofía de la música en nuestro país, me permito hacer una serie de señalamientos.

El texto presenta una estructura original: es un encabalgamiento entre *El capital* y una brillante interpretación del jazz a la manera de un contrapunto musical, como su mismo autor lo propone. Esta propuesta metodológica de redacción es ya un elemento original que vale la pena destacar, pues en el texto existen, siempre, “dos voces” que mantienen un ritmo casi continuo y que proponen una relectura original de *El capital*. De la misma manera, rastrea algunas similitudes tanto de estilo como históricas entre el jazz y la obra magna de Marx. Desde este punto, el texto es importante, ya que logra hacer una reconstrucción histórica tanto del jazz como de la obra de madurez de Marx. No sólo eso, sino que (lo cual tal vez sea lo más admirable) logra interrelacionarlos muy bien. Aquí cabe anotar una pequeña observación, pues, si bien en la música el contrapunto es un elemento que hace resaltar el aspecto melódico, en la lectura parece, de cierta manera, complicarla. A pesar de esta aparente dificultad que pueda

tener el texto, la forma de escribirlo es una propuesta original, cuestión que hace mucha falta en las publicaciones de filosofía en nuestro país. Una pregunta guía del texto es ¿qué es el jazz como práctica musical desde la perspectiva de la teoría marxista?

La tesis más importante del texto, que el autor propone explicar durante la primera parte, es la propuesta de interpretación de que el jazz es la materialización del pensamiento musical cuando se reflexiona sobre la esclavitud disfrazada del capital industrial. Para esto, el autor propone el concepto de *esclavitud absoluta*. La esclavitud será el puente más firme con el que, constantemente, comunica la obra de Marx con el origen del jazz. El autor asegura: “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” (Anguiano Lagos, 2021: 28). Esta propuesta original es, también, de largo alcance para posteriores publicaciones al respecto. Además, logra dar una lectura propia y revitalizadora de la obra máxima del filósofo de Tréveris.

A consecuencia del desarrollo de esta tesis, se plantea que los orígenes del jazz como del capitalismo son similares: la esclavitud, la migración forzada y el juego desigual del poder político y económico. Así, el jazz es entendido como un intento constante de salir del origen. En ese sentido, el autor entiende al jazz como una dislocación o un conjunto de *dislocaciones* (del tiempo musical homogéneo, de la partitura y de la personalización de los tonos musicales):

dislocaciones fugaces, momentos de ruptura casi imperceptibles, rupturas que regresan a la forma anterior y en su lugar quedan como pequeñas cicatrices. En todo este entramado de dislocaciones, las notas *blue* (disminuciones microtonales de los sonidos musicales) asumen un juego de transmutación interesante: una ambivalencia entre afinado-desafinado, triste-alegre, mayor-menor, realidad-deseo.

Las similitudes que enumera desde un principio el autor entre *El capital* y el jazz, aunque empiezan por parecer epidérmicas, van mostrándonos sus profundidades. El carácter de inconclusos, por ejemplo, será una similitud que se irá complejizando a lo largo del texto hasta llegar a su propuesta de las dislocaciones. De la misma manera, la relación histórica en la que surgen va tomando mayor importancia en tanto se desarrollan las tesis de trabajo del autor, pues de parecer un simple dato histórico, el análisis sobre el jazz se entrecruza, desde este dato, con la circulación dineraria capitalista. ¿Cómo es posible esto? Gracias a la incorporación —*sub-sunción* sería la palabra precisa— de la música a la forma mercancía. Así, la estructura musical está ligada con la *economía política de la música*, como bien aseguraría Jacques Attali en *Ruidos* (1995). Al respecto asegura el autor:

La diferencia más profunda entre 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 piano en tabernas, bares o funerales. (Anguiano Lagos, 2021: 44-45)

No se puede pasar por alto el guiño a Cortázar, que lejos del subtítulo del libro, “Un modelo para armar”, aparece algunas veces en el texto como adepto al jazz: “así va el mundo y el jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, saltabarreras, burlaaduanas...” (Cortázar, 2004: 79), escribe en *Rayuela* y lo recuerda este autor: el jazz como una *perspectiva de realidad*, no solamente como música-mercancía. Con la incorporación casi fantasmagórica de Cortázar al respecto, hay que recordar que *Rayuela* es también un texto jazzístico y esto no es menor cuestión, pues se resalta el juego de recreación que aporta el jazz, la obra de Cortázar y *El capital* mismo. La deformación propia de estos elementos se traduce en la dislocación jazzística de las formas musicales; ¿cómo son dichas dislocaciones? Haré un breve comentario de cada una de ellas.

La dislocación del tiempo musical

El tiempo musical es visto por el autor como una máquina que realiza la medición del tiempo en la música, desde el átomo temporal que es el segundo. El compás es la herramienta predilecta de dicha máquina y la síncopa su manera de proceder (propia del jazz). ¿El resultado? Una melodía deforme, una evasión constante al desarrollo de la misma —negación melódica, aunque para dicha negación es requerida ella misma; máquina del tiempo que tiene uno de sus mejores momentos con la invención del metrónomo de Maelzel: la gloria del tiempo homogéneo—. La negación melódica requiere, pues, de la melodía como forma musical; en este sentido no existe la plena libertad, así como en el capitalismo tampoco. Por esto, “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” (Anguiano Lagos, 2021: 94).

Sobre la dislocación que se debe a la máquina de la interpretación apegada al diagrama o partitura musical

La tecnología moderna, que es la partitura de origen carolingio, fue subsumida por el capitalismo, presentándose ahora como mercancía. No todo fenómeno moderno es necesariamente capitalista, aseguró Echeverría. El no uso de la partitura —digamos mejor, su dislocación— es relevante al tener en cuenta que los músicos de la diáspora hacia Nueva Orleans fueron formados bajo el régimen de esta maquinaria. La forma de composición jazzística también representa una dislocación de la división del trabajo musical (compositores, orquestadores, arreglistas, ejecutantes) propio del capitalismo. La ausencia —aunque no total— de la partitura juega un papel económico con la improvisación. En este sentido, la partitura, los cancioneros, etcétera, como mercancías, juegan un papel importante.

Dislocación de la máquina de tonos

La maquinaria de tonos no es más que el sistema musical occidental dodecafónico. Esto es, una máquina de producción del sentido sonoro musical. El juego de identidad de los sonidos musicales (notas) devela la importancia de personalizar los sonidos por medio de un registro de hertzios específico, personificación que se logra con la ayuda de la materialización que otorga su escritura en la otra maquinaria que es la partitura. Así, el jazz sería ese movimiento de despersonalización —más bien, de su intento; un intento de *fantasmagorizar*, como lo propone su autor, a los sonidos musicales; un intento por hacer ver la artificialidad identitaria del sistema de sentido musical—. Esta labor, en parte, se realiza con las notas *blue*, esas notas que crean su propio territorio en un sistema que naturalmente no les tiene un lugar. El jazz otorga al ruido un lugar en el sistema musical, dando así sentido a lo que no lo tenía. Dichos

sonidos fungen como notas fantasmas aportando una síntesis negativa el estilo de lo que Evodio Escalante llama el “lado moridor” de José Revueltas, es decir, una síntesis negativa que, lejos de llegar en espiral al progreso, va creando “movimientos de descenso y degradación” (Escalante, 2014: 22).

El jazz ha logrado darse paso, junto con sus desarrollos posteriores como el swing, por medio del dismantelamiento de estas tres maquinarias. Para el autor, se trata “en términos técnicos 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” (Anguiano Lagos, 2021: 80). El jazz se presenta como una mercancía poderosa, pues al tiempo que se presenta como tal, disloca su maquinaria basal. El estudio de estas tres máquinas de sentido posiciona al autor desde un marxismo de corte echeverriano, es decir, desde un estudio semiótico de la mercancía jazz como productora/dislocadora del sentido musical.

Para terminar, dejo una última anotación respecto a las menciones sobre el Sonido 13 de Julián Carrillo que nos otorga este autor. Él afirma:

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 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. (Anguiano Lagos, 2021: 86-87)

Más adelante lo reafirma: “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 matriz musical diastemática,

que realizan los músicos de ruptura en el siglo xx, mediante el uso de las ‘grafías musicales no-conconvencionales’” (Anguiano, 2021: 129-130). Ante estos vistos a la obra del maestro Carrillo, sería conveniente empezar este camino de investigación estudiando la propuesta de Tino Contreras en la grabación *Quinto Sol. Música infinita*, en donde incorpora el arpa en dieciseisavos de tono de Julián Carrillo ejecutada por la fallecida Estrella Newman.

Hasta aquí dejo estos breves comentarios sobre dicha obra que, si no me equivoco, junto con el artículo “Filosofía de la música. El adiós a la música de las esferas” de Carlos Oliva, inaugura los estudios marxistas de la música en México, si es que de aquí en adelante podemos hablar en tales términos.

Luis Guillermo Martínez Gutiérrez

Referencias bibliográficas

- ANGUIANO LAGOS, Omar. (2021). *Jazz y marxismo. Modelo para armar*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- ATTALI, Jacques. (1997). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (Ana María Palos, Trad.). Siglo XXI.
- CORTÁZAR, Julio. (2004). *Rayuela*. Biblioteca Ayacucho.
- ESCALANTE, Evodio. (2014). *José Revueltas. Una literatura del “lado moridor”*. Fondo de Cultura Económica.

