

El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos*

THE JAZZ CANON IN COLOMBIA: AN APPROACH THROUGH JOURNALISTIC ARTICLES

O CÂNON DO JAZZ NA COLÔMBIA: UMA APROXIMAÇÃO ATRAVÉS DE ARTIGOS JORNALÍSTICOS

Juan Sebastián Ochoa Escobar**

Fecha de recepción: 15 DE JULIO 2010. Fecha de aceptación: 24 DE SEPTIEMBRE DE 2010.
Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>

Resumen

Este artículo explora la forma en que se ha construido el canon del jazz en Colombia, a través de un análisis de discurso de doce artículos publicados para el festival Barranquijazz de 2009 y de 31 sobre el jazz publicados en la revista cultural *91.9 La Revista Que Suena* (editada por la Emisora Javeriana Estéreo). El análisis pretende mostrar que en la construcción del canon del jazz en Colombia subyacen cuestiones políticas que pueden estar relacionadas con la actual proliferación a nivel local de programas formales de jazz en escuelas universitarias de música. La pregunta que surge como consecuencia del análisis es: con la legitimación del jazz como objeto de estudio en la universidad, ¿se estarán repitiendo y reforzando algunos mecanismos culturales excluyentes?

Palabras clave: Jazz, legitimación, canon musical, cultura, formas de valoración.

Palabras clave descriptor: Jazz – Colombia, Música – Historia y crítica, Análisis de discurso.

* Artículo de reflexión. Una versión preliminar de este texto fue presentada para la Maestría en Estudios Culturales en la Pontificia Universidad Javeriana. Las reflexiones hacen parte la tesis de maestría de autor, que busca indagar por los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia.

** Maestro en Música con énfasis en Ingeniería de Sonido de la Pontificia Universidad Javeriana. Profesor del Departamento de Música en la misma universidad en las áreas de Jazz y Músicas Populares y Entrenamiento Auditivo. Investigador de las músicas tradicionales de las costas colombianas; pianista, marimbero y arreglista de las agrupaciones María Mulata y Alé Kumá. juan.ochoa@javeriana.edu.co.

Abstract

This article explores the construction of a jazz canon in Colombia through discourse analysis of 12 articles published for the 2009 Barranquijazz festival and 31 articles on jazz included in the cultural magazine *91.9 La Revista que Suena* (issued by the Emisora Javeriana Estéreo). The purpose of the analysis is to disclose political issues beneath the construction of a jazz canon in Colombia that might be related to the current proliferation of formal programs of jazz studies at local universities' music schools. The question that arises from this analysis is: by legitimizing jazz as an object of study at the university, are we repeating and reinforcing some cultural mechanisms of exclusion?

Keywords: Jazz, Legitimization, Musical Canon, Culture, Value Judgments.

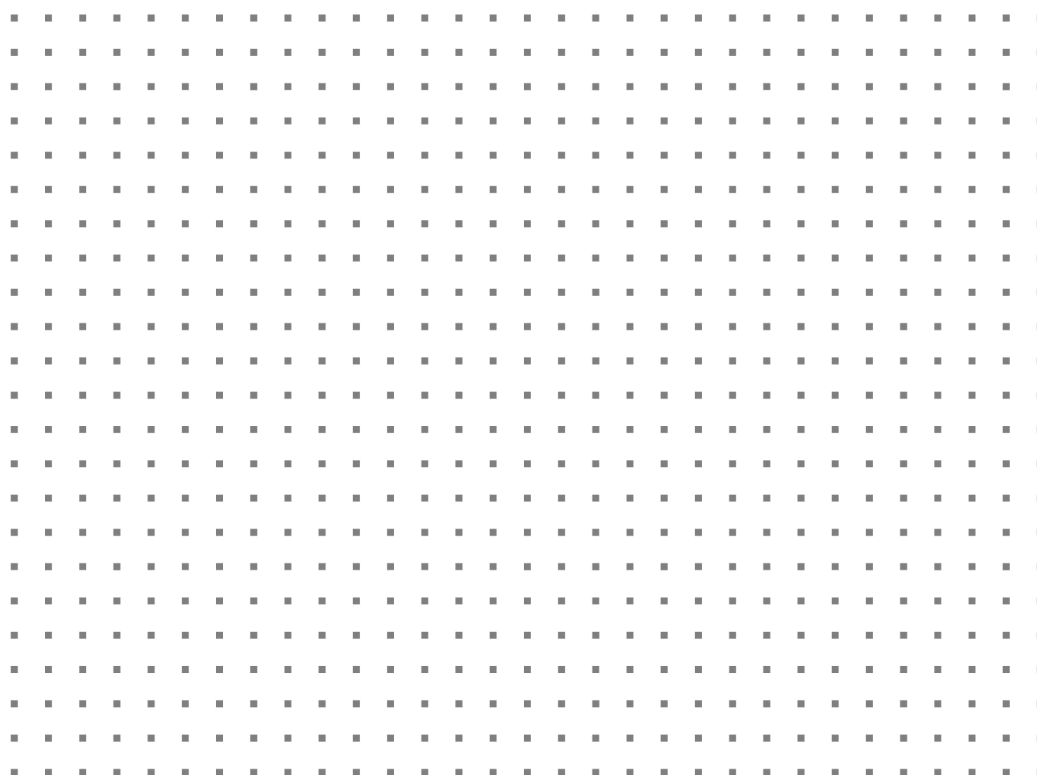
Keywords Plus: Jazz music – Colombia, Music – History and criticism, Discourse analysis.

Resumo

Este artigo explora a forma em que foi construído o cânon do jazz na Colômbia, através de uma análise de discurso de doze artigos publicados para o festival Barranquijazz de 2009 e de 31 artigos sobre o jazz publicados na revista cultural 91.9 A Revista Que Soa (editada pela emissora Javeriana Estéreo). A análise pretende mostrar que na construção do cânon do jazz na Colômbia aparecem questões políticas que podem estar relacionadas com a atual proliferação a nível local de programas formais de jazz em escolas universitárias de música. A pergunta que surge como consequência da análise é: com a legitimação do jazz como objeto de estudo universitário, estarão se repetindo e reforçando alguns mecanismos culturais excluentes?

Palavras chaves Jazz, legitimação, cânon musical, cultura, formas de valoração.

Palavras chave descritor: Jazz – Colômbia, música - história e crítica, análise de discurso



INTRODUCCIÓN

En los últimos años, el jazz ha sido una música que ha vivido un fuerte proceso de institucionalización en Colombia. En particular, esto se percibe por la gran cantidad de festivales dedicados al género que en este momento hay en el país, así como la inclusión de esta música en los planes de estudio de varias de las carreras universitarias. El primer plan formal de educación musical que incluyó de forma importante el jazz como objeto de estudio fue el de la Pontificia Universidad Javeriana, que abrió su énfasis en jazz desde el año 2001 y, desde ese entonces, han comenzado rápidamente a surgir programas que incluyen el jazz en otras universidades como El Bosque y la INCCA, en Bogotá, o EAFIT, en Medellín. Desde mi posición como profesor en una de estas universidades, me he preguntado ¿por qué ha habido esta proliferación de programas de jazz en Colombia?, ¿qué ha hecho que el jazz se haya institucionalizado y propagado rápidamente como objeto de estudio en las universidades y, en cambio, otras músicas, como las populares y tradicionales colombianas, no lo hayan podido hacer? En otras palabras, ¿qué ha sustentado la rápida institucionalización del jazz por encima de otros géneros musicales? Mi hipótesis es que la respuesta a estas preguntas puede estar en la forma como se ha construido el discurso sobre el jazz: ¿qué se dice que es jazz?, ¿cómo se valora al género, a los músicos que lo interpretan y al público aficionado? En resumen, es importante estudiar la manera en que se ha construido el canon del jazz en Colombia.¹

El caso colombiano no es atípico, sino que responde a toda una lógica que se ha venido construyendo alrededor del jazz en diferentes partes del mundo. En Estados Unidos, la academización del jazz ha surgido desde los años cuarenta con institutos como el *Berklee School of Music* (Austerlitz, 2005; O'Brien, 2010). En algunos países europeos, existen estudios formales de jazz también desde hace algunas décadas (por ejemplo, en Alemania, más específicamente en Berlín, existe la UdK con un pregrado completo dedicado al género). También, en Argentina, existen ya varias instituciones que ofrecen programas de pregrado en jazz como el Conservatorio Manuel de Falla y la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA), ambas escuelas estudiadas a profundidad por Michael O'Brien (2010). El caso en Colombia, sobre todo reflejado en las grandes ciudades como Bogotá y Medellín, es tan sólo un coletazo del fenómeno de *cosmopolitismo* del jazz (no universalismo), en cuanto a que es una expresión que se ha propagado en muchas de las grandes ciudades del mundo como un símbolo de la "modernidad musical," como una etiqueta de "progreso cultural." Paul Austerlitz (2005) explica de manera clara este posicionamiento del jazz como música cosmopolita más no universal o global, así:

Debido a que el jazz se ha difundido alrededor del mundo, se puede decir que es una música global. El concepto de globalismo, sin embargo, con frecuencia se usa indiscriminadamente de formas que ocultan las múltiples diferencias entre fenómenos transnacionales. El etnomusicólogo Thomas Turino usa el término *cosmopolitismo* para referirse a "objetos, ideas y posiciones culturales que son ampliamente difundidas alrededor del

mundo pero que a su vez son específicas de ciertos sectores de la población al interior de los países.” Muchas manifestaciones culturales que se hacen llamar globales toman lugar dentro de comunidades “cosmopolitas” geográficamente dispersas que, mientras atraviesan largas áreas geográficas, son sin embargo grupos insulares por sí mismos. (Austerlitz, 2005, p. xiv)

Evidentemente, los discursos de validación y valoración del jazz en el medio universitario no son ajenos a los que circulan en otros ámbitos de la sociedad. Lo que podríamos llamar el “canon” del jazz se construye también desde la radio, la prensa, la televisión, los festivales y, en general, cualquier espacio de comunicación masivo. En vista de que para comprender de forma amplia la formación de este canon sería necesario emprender una tarea enorme, pues implicaría indagar en los públicos, músicos, prensa, radio, televisión, cine, revistas especializadas, festivales, programas universitarios, entre otras fuentes, para el presente trabajo me centraré en analizar las formas en que, desde algunas fuentes escritas, se construyen discursos alrededor del jazz. En la primera parte, me concentraré en mirar los artículos sobre el festival Barranquijazz y, luego, analizaré los artículos sobre el jazz que aparecen en la revista cultural *91.9 La Revista Que Suena*, revista editada por Javeriana Estéreo, la emisora cultural de la Pontificia Universidad Javeriana.²

MARCO CONCEPTUAL

Antes de comenzar con el análisis puntual, resulta importante ubicar la discusión en términos conceptuales. La forma como se ha construido el discurso sobre lo artístico en la cultura occidental es algo que abarca numerosos campos de la sociedad. En este caso, me referiré al caso específico de la música, para lo cual Occidente ha definido como única música “artística” a su propia música “académica”; esto es, a la tradición musical de Europa occidental, enmarcada mayoritariamente dentro del período conocido como de la “práctica común” (siglos XVIII y XIX), asociado a nombres como Bach, Mozart y Beethoven, entre otros. Son muchos los autores que se han ocupado de estudiar las formas de valoración que en la tradición occidental se hace del arte en general, o de la música en particular, tema que es importante desde la crítica al etnocentrismo europeo. Se puede destacar autores como Nettl (1995), Tomlinson (2003), Hernández (2007), Bourdieu (1998 y 1995), Castro-Gómez (2000), Wolff (1987) y Green (2001 y 2003). En todos ellos, se puede colegir cómo los criterios con los que se considera qué música es verdadero “arte” –lo cual implica qué música es objeto legítimo de estudio– hacen parte de un cuerpo ideológico relativamente coherente y estructurado, típico de la modernidad occidental. Por lo tanto, estos criterios con los que se juzga a la música académica como música superior frente a cualquier otra música, y lo cual la hace parte de la “alta cultura”, no se pueden enumerar a la manera de una lista de chequeo, como elementos separados, sino que se deben mirar como un todo, como argumentaciones interrelacionadas. No obstante, para efectos de análisis, voy a definir unos criterios que me permitan evidenciar tendencias a lo largo de este texto. De forma esquemática, es-

tos criterios se pueden resumir en la siguiente tabla, donde el primer término aparece como lo “correcto” y el segundo como lo “incorrecto”:

Originalidad	Imitación
Genialidad	Normalidad
Autonomía	Condicionamiento histórico y social
Espíritu	Naturaleza
Música instrumental	Música cantada
Virtuosismo	De fácil ejecución
Objetivo	Subjetivo
Racional	Irracional
Complejidad	Simpleza
Escritura	Oralidad
Armonía	Ritmo

Estos criterios de valor conforman una epistemología propia de la “alta cultura” que diferenciaría a la música académica de las demás músicas, sean populares o folclóricas.³ Si se miran los términos ubicados al lado izquierdo de las díadas, se ve que son criterios con los cuales la cultura occidental se ha construido como superior a las demás culturas (Tomlinson, 2003). Esto se encuentra en estrecha relación con una clara necesidad de Occidente de justificarse y posicionarse ideológicamente en el marco de la expansión colonial que comenzó con el “descubrimiento” de América. Sin embargo, la relación de esta epistemología con las colonizaciones europeas es algo que escapa los límites de este trabajo.⁴ Por lo pronto, me interesa mostrar que todo este marco conceptual está relacionado directamente con factores que, incluyendo lo estrictamente musical o artístico, lo trascienden, aún cuando, bajo la pretendida “objetividad” o “neutralidad” valorativa proferida desde Occidente, dicha conexión no aparezca de forma explícita. Para Tomlinson, estos criterios de valoración se pueden condensar en:

Tres estrategias estrechamente relacionadas, que funcionan para distanciar el valor y significancia de las obras de arte canónicas de las restricciones culturales y la determinación situacional. Ellos son esteticismo, la opinión de que el significado y la expresión encontrados en las obras de arte son de un orden diferente y más alto que aquellos encontrados en todos los otros actos culturales; trascendentalismo, la opinión de que la significancia y el valor artístico pueden de alguna manera viajar con una obra de arte fuera del contexto específico que la determina o redetermina; y formalismo, la opinión, estrechamente relacionada con el trascendentalismo, de que el significado y el valor interno está dentro de los arreglos interno formal de las obras de arte en sí mismas, independientemente de su contexto de creación o recreación. (Tomlinson, 1991, p. 242)

Este marco ideológico que divide entre alta y baja cultura difícilmente da cuenta de la gran complejidad de las prácticas que se encuentran en la actualidad. Realmente, lo relevante no es que la distinción se corresponda o no con unas prácticas concretas, sino que es una distinción que aparece como herramienta política, como forma de diferenciación de unos

grupos humanos sobre otros. En últimas, funciona como arma política de distinción (discriminación) (Bourdieu, 1998). Aunque en el presente latinoamericano las distinciones entre alta y baja cultura funcionan poco, y en muchos ámbitos pueden sonar obsoletas o inapropiadas, en ciertos espacios en el campo musical continúan teniendo una gran vigencia.

Como último aspecto de esta sección, me interesa mostrar que estos criterios de valoración no son sólo de un Occidente frente a unos “otros”. También, son unos criterios establecidos por lógicas masculinas –ante lo cual también se negaría, o como mínimo quedaría subvalorado, lo femenino– y que implican, igualmente, una posición de clase –criterios establecidos desde el punto de vista de las clases medias y altas como forma de distinción–. Es decir, estas lógicas no son sólo de la cultura “blanca occidental” sino que corresponden al “hombre blanco occidental de clase media o alta”. Al respecto, es notorio cómo las actividades de componer y de interpretar instrumentos han estado históricamente más asociadas al hombre que a la mujer.⁵ Incluso, hoy en día, en las carreras de música (al menos en Colombia) la carrera de canto está casi exclusivamente formada por mujeres, mientras que la composición lo está por hombres. Esto se explica por la imagen que esta misma construcción ideológica hace de la mujer como ser irracional, simple, intuitivo y ligado a la naturaleza; a ella se le asignan labores menores, tareas pensadas según esta lógica como más insignificantes y menos trascendentales, como cantar.⁶ Así mismo, es claro cómo la “alta cultura” define a y es definida por las élites culturales, lo cual ayuda a diferenciarlas de las capas bajas de la sociedad. Como se ve, la construcción social de la “alta cultura” no se limita a una forma de dominación de un Occidente frente a unos “otros”, lo cual sería un reduccionismo cultural, sino que también implica, al interior mismo de la cultura occidental, formas de dominación a partir de la raza, género y clase.

A pesar de ser una música de origen popular, el jazz no ha sido ajeno a las discusiones presentadas arriba, puesto que, en muchos sentidos, poco a poco ha ido equiparándose a la música académica en su pretensión de ser “artística” (Tomlinson, 1991; Frith, 2007). La hegemonía norteamericana alrededor del mundo, y con gran fuerza en Latinoamérica, desde al menos la Primera Guerra Mundial, ha hecho que sus productos culturales ganen rango en los imaginarios globales. Sin embargo, este hecho, más que modificar de fondo las ideologías producidas desde Europa, lo que ha hecho es, principalmente, reforzarlas, acomodando unos nuevos productos dentro de ellas. La tesis que quiero desarrollar en este artículo es que los actuales discursos del jazz en Colombia mantienen las formas de valoración producidas desde la dicotomía alta cultura/baja cultura, posicionando al jazz como una nueva música “artística”. Debido a que la posición de un país como Colombia frente a la fuerza hegemónica de la cultura europea primero, y luego estadounidense, no responde simplemente a la dicotomía de dominadores-dominados, con un dominador omnipotente y un dominado sumiso, sino que las formas en las que funciona el ejercicio del poder van en muchas direcciones y son mucho más complejas de lo que esta dualidad posibilita pensar, no pretendo mostrar mi argumentación a partir de unas ideologías “impuestas” de un norte a un sur. Más que plantear este texto a partir de lógicas de dominación, sólo quiero enfatizar en los discursos actuales

que se construyen sobre el jazz en Colombia a partir de algunas fuentes particulares. Será labor de otra investigación indagar por las formas particulares que toma el campo del jazz en Colombia que lo diferencie del de otros lugares, así como por las estrategias propias de reapropiación e, incluso, resistencia que se generen allí.⁷

EL CANON DESDE LOS ARTÍCULOS SOBRE BARRANQUIJAZZ ⁸

Desde hace aproximadamente unos veinte años, han comenzado a surgir en Colombia festivales de jazz. El primero de ellos fue el del Teatro Libre en Bogotá (que comenzó a finales de los ochenta) y, luego, han venido apareciendo festivales en otras ciudades. Hoy, existen festivales en Medellín, Cali, Popayán, Barranquilla, Manizales y Bogotá (esta última es la única ciudad con más de un festival: Jazz al Parque, Festival de Jazz del Teatro Libre y Festival de Blues y Jazz Libélula Dorada). Para esta primera parte del trabajo, analicé los artículos de prensa escritos sobre el festival de jazz en Barranquilla, llamado Barranquijazz, que están incluidos en la página oficial del festival.⁹ En total, encontré allí doce artículos que fueron escritos para el festival Barranquijazz de 2009 y que aparecieron en los periódicos *El Heraldo* (6), *El Tiempo* (2), *El Espectador* (3) y *El Universal* (1). En el análisis, encontré seis ideas que aparecen mencionadas de forma reiterativa en estos doce artículos, como formas de valoración positiva del jazz (y que, al caracterizarlo, lo estarían diferenciando de otros géneros).

1. Relación con lo académico: una de las actuales formas de valoración del jazz, y de sus músicos, es su inserción dentro de los programas de educación musical (primero, en Estados Unidos y, luego, en otras partes del mundo, en lo que puede ser una forma de colonización cultural). Se encuentran frases como: “Es maestro porque todos sus días los ha dedicado a la música y también lo es por su espíritu docente, que lo llevó a crear las bases académicas y diseñar un plan de estudio fundamentado en el jazz” (Araújo, 2009b), o “David Sánchez es el mejor por la índole de sus estudios” (Rodríguez, 2009b).

2. Validación de un músico a partir de mencionar otros grandes músicos con los que ha tocado o grabado, principalmente con figuras norteamericanas: los músicos que no son muy conocidos en el medio colombiano parecen validarse si han tocado o grabado con artistas reconocidos. Lo interesante es que todos –o casi todos– los jazzistas reconocidos son norteamericanos o han sido reconocidos en el medio jazzístico norteamericano (lo que resulta lógico, ya que el jazz es una música esencialmente norteamericana). De esta forma, parece manifestarse hasta cierto punto un colonialismo cultural, puesto que los músicos latinos que interpreten jazz adquieren más reconocimiento en nuestro medio si previamente han sido reconocidos en el medio jazzístico norteamericano, colocando a los músicos latinos en posición de subordinación.¹⁰

3. Se valida el jazz aparentemente a partir de criterios objetivos: es frecuente encontrar en los artículos comentarios sobre que el jazz es “buena música”, es música con “buenas melodías”, música agradable, música para escuchar, “música de calidad”. Se

“objetiva” el jazz: aparece como “bueno”, sin apelar al contexto o a su función social. Esta idea de la separación de cierta música de su contexto y su función, lo que en ocasiones se conoce como música absoluta, ha sido criticada e historizada por Carl Dahlhaus en su texto *La idea de la música absoluta* (1999). Allí, Dahlhaus muestra cómo, en el siglo XIX, se comenzó a pensar como música artística sólo aquella que se pudiera comprender como fuera de cualquier asociación o conexión extramusical. Por esto, la aparición del término “música absoluta”. Esto llevó a que la música instrumental se valorara por encima de la música cantada, puesto que el lenguaje no podía transmitir ideas tan sublimes como lo hacía el lenguaje musical mismo. La idea de música absoluta ha sido reapropiada en el jazz. En parte, por esto, aparecen unas formas “objetivas” para juzgar a los jazzistas y sus interpretaciones. No se menciona la emoción del público, el sentimiento o asuntos estéticos, sino asuntos de destreza, virtuosismo, estudios, habilidad, reconocimientos en premios, entre otros. Son comunes las frases como “destreza como guitarrista” (MGR, 2009), “versátiles solos de su saxofón” (Rodríguez, 2009c), “el virtuosismo de sus intérpretes” (Erazo, 2009), “virtuoso norteamericano” y “el virtuoso cubano” (s.n., 2009), “exquisito despliegue de talento y perfección” (Araújo, 2009a), en las que las habilidades técnicas del músico, un asunto que sería objetivable, casi medible, se vuelve aspecto crucial en la valoración. Únicamente en el momento en el que se quedan cortos los criterios aparentemente objetivos para evaluar a los artistas, se apela a criterios subjetivos. Por ejemplo, en uno de los textos, frente a la disyuntiva entre escoger el concierto de Omara Portuondo o el de Joao Basco como mejor, el escritor dice: “sólo podría dirimir el asunto una cuestión de gustos” (Araújo, 2009a). En una cita aún más elocuente, se encuentra: “Carter conoce su instrumento a la perfección y toda esa destreza que enseña se la mostrará al público hoy en la sede de Chapinero del Teatro Libre a partir de las 8 de la noche” (Araújo, 2009b). Se ve que, además de mencionar el dominio que el músico tiene sobre el instrumento, lo que Ronald Carter le mostrará al público será la destreza. Es decir, no se invita al público a que vaya a disfrutar un concierto, a gozar de una música, sino a admirar el virtuosismo del instrumentista. En gran medida, esto es lo que haría al jazz “buena música”, de forma supuestamente objetiva, indiscutible.

4. Se asocia el jazz con las clases altas: el jazz se menciona como algo moderno, elegante, para gustos finos, evidenciando la tendencia elitista del proyecto civilizatorio de la modernidad occidental. Por ejemplo, se menciona en un artículo que el jazz atrae turismo de calidad (donde se puede entender fácilmente como turismo de élite). Se menciona también al público del jazz casi como una secta, que bebe la música como bebiendo un fino whisky. Es elocuente la siguiente cita: “Así es la hermandad del jazz. Probablemente sus miembros se ven solo una vez al año, pero basta ese instante feliz frente a un gran músico para que parezca que nunca han dejado de verse. [...] Irremediablemente, uno termina por saludar, brindar con un whisky” (s.n., 2009).

En el mismo sentido, otro artículo menciona que el jazz “atrapa a los melómanos más exigentes” (Erazo, 2009). Desde esta mirada, lo folclórico aparece mencionado como algo exótico. Sobre la propuesta del pianista Hernán López-Nusa, otro artículo dice: “destila exotismo folclórico, campesino y raizal, fuertemente rítmico” (Rodríguez, 2009).

5. La valoración cambia cuando se trata de juzgar cantantes: las valoraciones no son necesariamente homogéneas. En los artículos sobre la cantante Omara Portuondo, la reconocida cantante cubana que también hizo parte del colectivo Buena Vista Social Club, no suelen aparecer los términos moderno, habilidad, virtuosismo, ni el tipo de valoraciones técnicas y supuestamente objetivas que veníamos encontrando hasta ahora. Al ser cantante, las valoraciones cambian y se mira es lo estético, así como el valor histórico que se le da al hecho que ella interpreta música vieja (folclorismo). Sobre ella, se menciona “el caluroso y emotivo espectáculo de la eterna novia Omara Portuondo” (Araújo, 2009a). Esto muestra la división de géneros y la división entre cantar y ejecutar un instrumento que ha marcado las valoraciones en la música (el cual se ve reflejado claramente en la música académica), donde a la mujer le corresponde lo sensible, lo emotivo, lo irracional –y, por ende, el canto–, mientras que al hombre le corresponde lo objetivo, comprensible, racional –y, por ende, la ejecución instrumental y la composición–. Recordemos que, con la aparición de la idea de la música absoluta, la música cantada se asumió como inferior a la música instrumental (Dahlhaus, 1999), razón por la cual se marcó principalmente como un oficio femenino. Tomlinson explica este giro de manera más explícita, a partir de analizar la propuesta estética kantiana, la cual ayudó a configurar estos imaginarios sobre la música:

Canciones, música con palabras, manifiesta una belleza dependiente. Kant considera las canciones solo *in absentia*, es decir, especificando que la belleza libre se restringe a la música instrumental; pero esta restricción coloca, en efecto, una diferenciación profunda entre las dos. En esta distinción (aunque él ciertamente pudo no darse cuenta de su consecuencia), Kant preparó el terreno para el ennoblecimiento de la música instrumental durante el siglo XIX. (Tomlinson, 2003, p. 35)

6. Asociación jazz-música académica: como se ve, muchas de las formas de validación del jazz son tomadas de la música académica. Es decir, se valida igualándose a la alta cultura, volviéndose parte de ella. Eso lo muestra muy bien Lucy Green en sus diferentes escritos, pero, particularmente, en *How Popular Musicians Learn* (Green, 2001), donde argumenta que, si bien en las últimas décadas se han comenzado a estudiar músicas tradicionales y populares en diferentes espacios académicos, siempre se suele hacer buscando una legitimación de estas músicas siguiendo los términos en los que se da la valoración de la música académica.¹¹ Tomlinson ha mostrado cómo la institucionalización del jazz en gran medida ha comenzado a imitar las construcciones canónicas de la música académica: “Al institucionalizar un canon negro el jazz está en peligro de reinscribir los mismos valores monológicos y hegemónicos –la misma arrogancia de lo mismo– que por mucho tiempo ha soportado el canon blanco, masculino y europeo para el cual él pudo haber ofrecido una alternativa” (Tomlinson, 1991, p. 242).

En el caso del jazz, no sólo este tipo de pensamientos provenientes de la alta cultura ha permeado la apreciación del género de formas sutiles, sino que lo ha hecho ya de formas explícitas. Por ejemplo, en uno de los artículos sobre el músico Ahmad Jamal dice: “A Ahmad Jamal no hay que recordárselo, tiene claro que es uno de los grandes

de lo que él mismo define: música clásica americana, lo que popularmente llaman jazz” (Araújo, 2009c). Y en las propias palabras del músico: “La música es un lenguaje universal y los músicos somos artistas universales, tanto la música clásica europea, la clásica brasileña y la clásica americana. Como músico clásico americano me acerco a todas estas formas” (citado por Sara Araújo, 2009c). Es claro aquí cómo el artista muestra preferencia por las músicas “clásicas”, no por las populares, haciéndose él mismo, de forma casi explícita, parte de la alta cultura.

Al evidenciar los criterios de valoración que se encuentran en estos artículos sobre el festival de Barranquijazz 2009, se ve que, en esencia, hay una tendencia a que el jazz se valide utilizando los mismos criterios que vienen dados desde la alta cultura y se encuentran en la música académica. Esta idea de alta cultura ya no sólo “heredada” o importada desde Europa, sino ahora, y lo que es más importante, proveniente de una naciente alta cultura norteamericana. Si bien la validación del jazz como alta cultura, y su aceptación como objeto de estudio académico, en alguna medida implica ya una subversión de algunos principios que soportan la supremacía de la música académica –como, por ejemplo, la importancia en el jazz de la improvisación, su profunda preocupación por el ritmo, así como el estudio de instrumentos eléctricos–, desde un punto de vista macro, lo que ha ocurrido es que, en lugar de presentar una verdadera alternativa al canon hegemónico, lo que ha hecho es reproducir muchas de sus categorías. En suma, la construcción ideológica que a lo largo de estos artículos acompaña al jazz ha servido más para reforzar los términos que distinguen entre una alta y una baja cultura que para subvertirlos o, al menos, cuestionarlos.

EL CANON DESDE LOS ARTÍCULOS DE 91.9 LA REVISTA QUE SUENA

Esta revista fue publicada por la emisora Javeriana Estéreo durante los años 1994 y 1999 (con una edición aislada en 2007), período en el cual se publicaron 24 números, así: dos números en 1994, cinco números 1995, seis en 1996, cinco en 1997, cuatro números en 1998, uno en 1999 y uno en 2007. En los 24 números publicados en la revista, encontré un total de 31 artículos relacionados con el jazz. La gran mayoría de ellos tratan sobre importantes músicos del género, otros son reseñas o comentarios a la programación de, o a los conciertos realizados en, unas de las versiones del Festival de Jazz del Teatro Libre. A continuación, presentaré una caracterización de las formas en que se construye el canon del jazz desde los artículos encontrados en esta revista.

1. El jazz como música culta: primero que todo, vale la pena mencionar que esta revista se considera cultural y que está asociada a una emisora que también se define como cultural. Los géneros que más aparecen son el rock (sobre todo rock progresivo o tendencias no comerciales, pero nunca el pop), el jazz, la música académica y lo que algunos llaman músicas étnicas o músicas del mundo (lo que corresponde, de alguna manera, a la visión folclorista de las músicas tradicionales). Desde este punto de vista, es notorio cómo la calificación de cultural se refiere

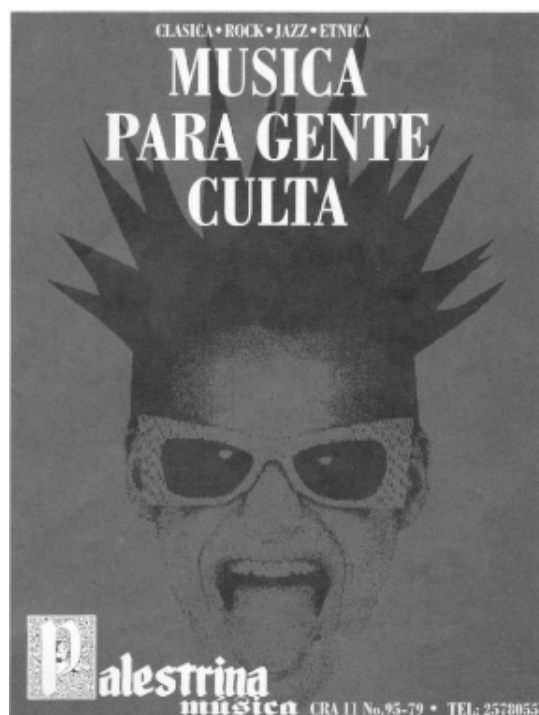


Figura 1. Publicidad discotienda Palestrina
Tomada de la revista *91.9 La Revista que Suena*, No. 12 de 1996, p. 9.

a una mirada desde la “alta cultura,” entendida principalmente, para el caso de la música, como las manifestaciones que no circulan en mercados masivos o lo que algunos llamarían músicas no comerciales. Es decir, parece haber una distinción entre músicas cultas e “incultas,” dada por el nivel de exposición en medios masivos, donde lo culto es lo no mediatizado (alta cultura sólo comprensible por públicos educados) y lo inculto sería lo altamente mediatizado (baja cultura comprensible por el gran público). Así, se utilizan medios masivos (la revista y la emisora) para difundir o divulgar manifestaciones musicales que no son consideradas masivas, en lo que se podría considerar como una contradicción teórica o discursiva.¹² De alguna manera, los impulsores de propuestas que se entienden como culturales quisieran que cada vez más personas se interesaran en el jazz, pero, en caso de volverse masivo, al mismo tiempo, sentirían que le quitaría el valor distintivo a esta práctica musical. Parte de esta construcción discursiva se encuentra de forma explícita en los artículos (lo cual mostraré en detalle más adelante), pero también es relevante en alguna de la publicidad que acompaña los textos. Una de ellas promociona un almacén de discos llamado *Palestrina* (donde no es coincidencia la alusión al compositor italiano del renacimiento y tampoco el tipo de letra ornamentada), en el cual se dice que venden cuatro tipos de músicas: clásica, jazz, étnica y rock.¹³ Nótese que el orden de mención de los géneros parece reflejar una jerarquización interna dentro de estas músicas cultas: en último nivel el rock, un poco más arriba la música étnica, posteriormente el jazz y, por encima de todo (en primer lugar de la lista), la música académica. También, es interesante observar los músicos referenciados en

la imagen, todos ellos asociados a música consideradas cultas o en vías de legitimación. En posteriores números de la revista, aparece nuevamente publicidad de esta discoteca expresando más claramente su intención: luego de poner “clásica, rock, jazz, étnica” (aquí el rock se lista en segundo orden) aparece la leyenda “Música para gente culta”, haciendo explícito el tipo de posicionamiento que pretende generar.¹⁴

Siguiendo con estas formas de distinción social que aparecen en algunas de las publicidades que acompañan la revista, se encuentra también un anuncio del reconocido y costoso restaurante Andrés Carne de Res que dice: “comida demorada, ambiente distinguido”¹⁵

2. El jazz como música absoluta: en los textos, se suelen tratar la música y los músicos de forma descontextualizada, separados del entorno social al que se deben y sin preguntarse por posicionamientos políticos o por relaciones de poder que se manifiestan en ellos. Es decir, el jazz es visto también como música absoluta, cuya belleza interior está por encima de cualquier época y sociedad. Algunas de las frases que se encontraron en los artículos fueron: “Fueron momentos difíciles en los que la ECM mantuvo intacta su filosofía y logró construir lo que se llamó ‘música total’, tan ambiciosa y elaborada” (Heredia, 1994, p. 20) o “La música tiene que hablar por sí misma” (John Coltrane citado por Hugo Chaparro Valderrama, 1994b, p. 32). La historia del jazz muestra que, al igual que la música académica, poco a poco se volvió instrumental, precisamente para que la música fuera autosuficiente en una pretensión que, como se mencionó antes, viene al menos desde la estética kantiana.

3. El jazz como música “universal”: así como la música académica se ha pensado durante mucho tiempo como universal y se habla de ella incluso como un “lenguaje universal”, el jazz se está tomando y apropiando este mismo tipo de discurso. Es decir, el jazz está reproduciendo para sí el mismo tipo de discursividades planteadas desde la música académica, con todos los problemas de discriminación e intolerancia que generan estas formas de canonización. Esto es palpable en frases como: “el jazz se ha convertido en un idioma universal” (González, Arteaga y Camacho, 1994, p. 4); “[canciones] que ya pertenecen al corazón del mundo entero” (González, Arteaga y Camacho, 1994, p. 6); “han respetado a sus fieles oyentes procurando siempre un catálogo universal en el difícil arte de crear buena música” (Heredia, 1994, p. 21); [El título de un artículo es] “Fusiones del jazz: la universalización del género” (Bernal, 1995, p. 9); “el jazz [...] se consolida como el género más universal de este siglo. La genuina fusión, talentosa y comprometida, logrará que el jazz sea la verdadera ‘música del mundo’, un sentimiento universal común sin perder las raíces culturales propias. Es el viejo anhelo por la unión espiritual de todas las culturas de nuestro planeta” (Bernal, 1995, p. 10); “La historia universal del jazz” (Garay, 1996b, p. 9); “corrientes que pueden llamarse, todas ellas, simplemente música” (Chaparro Valderrama, 1996e, p. 13); “esta es, por encima de muchas otras, una música que le ha dado grandeza al siglo” (Chaparro Valderrama, 1996e, p. 13); “ese fue un factor clave

para que mi música se fuera universalizando" (Bernal, 1997, p. 3): "supera los límites de la belleza y deja atrás los géneros musicales" (Bernal, 1997, p. 4); "la música que hago es una música universal" (Hermeto Pascoal citado por Hernando Bernal, 1997, p. 5); "lo que él logró no fue solamente el beneficio de la música nacional americana, sino una contribución a la música del mundo entero" (Bernal, 1998, p. 35).

4. El jazz como música para especialistas: como parte de la construcción de canon, surgen las revistas y libros dedicados al género, así como estudios universitarios y, con ellos, los discursos expertos. El jazz se vuelve, entonces, una música para iniciados, que no todo el público está preparado para escuchar y asimilar. En este punto, los críticos y las revistas especializadas se vuelven un patrón, supuestamente objetivo, de calificación y posicionamiento de los músicos. Lo importante aquí es que en los artículos se preguntan poco por la recepción que tenga un artista, subgénero o disco dentro del público, por las formas de apropiación y uso que se hace del jazz, y, más bien, se concentran en evidenciar lo que dijeron los críticos o los oyentes expertos, pretendiendo con ello una objetividad inexistente y negando, al mismo tiempo, la posibilidad de opinión o intervención de la gran mayoría del público, aquellas personas que no son consideradas grandes conocedores. Algunas frases que apoyan lo anterior son: "Muchos han intentado tocar jazz. Sin embargo, muy pocos han conseguido alcanzar un nivel de ejecución que logre arrancar frases de elogio y reconocimiento por parte de los más entendidos críticos del género" (González, Arteaga y Camacho, 1994, p. 2); "Poncho Sánchez es considerado como uno de los cinco mejores percusionistas del mundo por las revistas especializadas norteamericanas" (donde la calificación se hace desde Estados Unidos) (González, Arteaga y Camacho, 1994, p. 5).

5. El jazz como música que permite desarrollar la creatividad sin límites: sin embargo, surge un cuestionamiento similar al de la pretensión de universalidad: ¿cómo no va a tener límites el jazz? Los límites están dados por el mismo género: sea lo que sea que toquen, debe seguir "sonando" a jazz. Si la creatividad llevara a los artistas a crear géneros o propuestas sonoras que no suenen a jazz, como por ejemplo el reggaetón, no sería bien visto. Así que sólo se permite cierto tipo de creatividad: la creatividad jazzística. O sólo cierto tipo de libertad: la libertad que mantenga la sonoridad del jazz.¹⁶ En la misma dirección, una de las principales características del género, la improvisación, se ve como una herramienta liberadora, mientras que tocar patrones establecidos o repetitivos se percibe como una forma de represión, de encasillamiento, de falta de creatividad. Así, se le otorga más importancia a la expresión individual del músico que a su capacidad de comunicación con un público. Fragmentos que muestran esta tendencia son: "el lenguaje del jazz, por ser esta una expresión que les permite desarrollar sin límites la creatividad y el dominio sobre el instrumento" (González, Arteaga y Camacho, 1994, p. 4); "jazz, música noble, generosa y basada en la libertad de su interpretación" (Chaparro Valderrama, 1994, p. 29); "su amplia y generosa libertad" (Chaparro Valderrama, 1994b, p. 32); "estoy

seguro que ahora no podría tener una imaginación tan libre” (Chaparro Valderrama, 1996d, p. 3); “porque hacemos todo lo que tú quieras y se te ocurra dentro de lo que es la música” (Chucho Valdés citado por Chaparro Valderrama, 1996d, p. 4); “el jazz es como estar vivo y ser independiente” (Antonio Arnedo citado por Chaparro Valderrama, 1996a, p. 2); “nada más exacto que un teatro que se califica como libre organice un festival de jazz” (Chaparro Valderrama y Bernal, 1996, p. 34); “la voluntad final del jazz es siempre la misma, es la libertad de expresión” (Garay, 1997, p. 30).

6. La valoración de la libertad individual y la exaltación de la personalidad: se argumenta que la creatividad y la improvisación liberan al individuo de la alienación de las masas. Frente a una caracterización del gran público como inculto, no preparado para el verdadero arte, incapaz de tomar decisiones y de tener un criterio autónomo, el jazz aparece como la música que le permitirá a sus fieles seguidores, pero más aún a quienes lo interpretan, salir de la alienación, expresarse en toda su voluntad. Estas son algunas frases que resaltan la importancia del individuo en el jazz: “Un verdadero ejemplo para los músicos latinoamericanos que aspiran a obtener laureles en el mundo de la improvisación, la individualidad musical y el swing” (González, Arteaga y Camacho, 1994, p. 4); “[lo que diferencia al jazz de otros géneros es] la improvisación, el swing y la individualidad musical” (González, 1995, p. 5).

7. Construcción de una historia oficial: como parte de la construcción del canon, además del surgimiento de revistas especializadas, la creación de una educación universitaria y la aparición de críticos, también se crea una especie de historia oficial del género, y esta construcción temporal está marcada por la consolidación de unos grandes héroes míticos, grandes personajes que figuran como hitos en esa construcción histórica. Es así como la mayoría de los artículos de esta revista hablan sobre músicos particulares, todos ellos reconocidos por esa historia oficial, como Bud Powell, Miles Davis, Louis Armstrong, John Coltrane, Elvin Jones, Dizzy Gillespie y Keith Jarrett, entre otros.¹⁷ Y el período clásico del género se considera la época que va desde Armstrong hasta Coltrane, de 1930 a 1966 aproximadamente. Lo que había antes se consideran antecedentes y lo que siguió después especulaciones, vanguardias contemporáneas. Este tipo de historizaciones establece una distinción, aparentemente objetiva, entre lo que es “verdadero” jazz y lo que no lo es. Igualmente, los grandes músicos se glorifican a la manera de unos grandes dioses que deben ser venerados (de manera semejante a como lo ha señalado Bruno Nettl, 1995, en la lógica del conservatorio), seres casi míticos que se reconocen por sus descomunales milagros: las grabaciones que de ellos quedan. Una cita de la revista *Times*, tomada por Rodríguez Silva, en la que se refieren al trompetista Wynton Marsalis como la persona que conoce y domina lo que, según el artículo, es la esencia del jazz (o lo que merece ser considerado jazz), dice: “Con un respeto al pasado y la mirada puesta hacia el futuro, Marsalis penetra en la música, desde la de Armstrong hasta la de Coltrane” (Rodríguez Silva, 1994, p. 24). Y la veneración por los grandes maestros, así como la imagen del jazz como un panteón de dioses,

se ve explícita en estos dos comentarios: "Miles Davis o cualquier otro padre y guía musical de nosotros, mortales y agradecidos fieles" (Chaparro Valderrama, 1997, p. 33); "ha hecho de las evocaciones semanales de Charles Mingus [...] verdaderas ceremonias religiosas" (Farnsworth, 1997, p. 41). O, refiriéndose al pianista "Chucho" Valdés, dice un artículo: "hasta alcanzar un nivel en el que se mezclan genio y sabiduría" (Chaparro Valderrama, 1996d, p. 6).

8. Asociación con lo místico: uno de los aspectos más recurrentes, muy relacionado con la idea de música absoluta, tiene que ver con una especie de mirada mística al jazz, a la manera de un misticismo religioso. El género se narra de tal manera que cree la sensación de ser una manifestación sublime, más allá de lo terrenal. Los conciertos o las sesiones de grabación figuran como momentos místicos, rituales en donde el espíritu pareciera trascender a un nivel superior. A través de la libertad que da la improvisación y la alta expresividad emocional que se le atribuye al género, el contacto con él se vuelve un momento mágico de redención de almas. Algunas frases son: "Es entonces cuando se empieza a hablar del 'ritual' musical de ECM" (Heredia, 1994, p. 20); "el nivel espiritual de la música del trío" [hablando del trío de Keith Jarrett con Gary Peacock y Jack DeJohnette] (Garay, 1996d, p. 40); "está muy lejos de desaparecer el misticismo musical" (Garay, 1996a, p. 22); "lograr sin misterio un estado de trance" (Garay, 1996a, p. 22); "Invertir en jazz es rentable para el espíritu" (Garay, 1996a, p. 22); "una aproximación brillante al nivel de espiritualidad máxima" (Garay, 1996c, p. 25); "contribuyeron a crear una actividad que podríamos llamar 'místico musical'. Cada uno de los trabajos de esta época se hayan influidos por una mezcla ritual, donde experimentación e introspección se dan la mano en un vínculo casi religioso" (Heredia, 1994, p. 20).

9. Distinción: como parte de la construcción del canon jazzístico resulta obvia su necesidad de distinción frente a otros géneros. Para ello, en estos textos aparece frecuentemente la valoración del jazz a través del menosprecio de las músicas comerciales, las cuales, como se ha mostrado anteriormente, se asocian con lo popular y con lo inculto. Lo irónico es que, en sus inicios, y por lo menos hasta comienzos de los cincuenta, el jazz fue una música popular, masiva y comercial. Sin embargo, poco a poco, se fue separando de los grandes públicos y se fue consolidando como una música de élite, entrando incluso al exclusivo club de la alta cultura por lo cual puede, hoy en día, anclarse en su posición asumiendo los discursos jerarquizadores que se habían establecido desde y para la música académica (Frith, 2007). Algunos comentarios que apoyan lo anterior son: "Todo eso lo logré mientras el planeta respiraba aires de música disco y pegajosa vaselina" (Heredia, 1994, p. 20); "el populismo de los tenores, el rock barato, los temas salseros escritos en moteles, las papayeras eléctricas y el 'nuevo vallenato', la 'baladización' de tangos y boleros y la integración distorsionada del rap al ya envilecido merengue, son sólo algunos de los engendros que asolan nuestro país y nuestro subcontinente" (Bernal, 1995, p. 9); "la esencia no se pierde aún cuando estas colecciones tengan también

un sentido comercial" (Garay, 1996a, p. 22); "el nivel cultural de la sociedad polaca es lo suficientemente alto para no permitir que en la radio y televisión de Polonia la música sincopada sea reemplazada totalmente por heavy metal y 'Guardianes de la bahía" (Janusz, 1996, p. 32); "La regresiva influencia del funk" (Chaparro Valderrama y Bernal, 1996, p. 35); "pero un enfoque tan avanzado no puede vender sus discos compactos en cualquier almacén, tener marcas en ventas, ser el líder de las encuestas y presentar sus videos en MTV" (Bernal, 1997, p. 4); "una de las mayores deformaciones que sufre la música de estos tiempos es la generada por la industria que la comercializa" (Bernal, 1997, p. 5); "producciones de bajísima calidad son promocionadas ante un público acrítico y masivo" (Bernal, 1997, p. 5).

10. El virtuosismo como eje importante de valoración en el jazz: un músico que interprete cosas simples, fáciles, poco elaboradas, o que demuestre deficiencias técnicas (suponiendo que existiera una técnica objetiva) será descalificado. Por esto mismo, se valora ampliamente la educación formal en los músicos de las nuevas generaciones (olvidando que las grandes figuras del jazz fueron en su gran mayoría autodidactas). Así, se genera una distancia y una distinción frente a las músicas y músicos populares, la mayoría de los cuales se caracterizan por no privilegiar el virtuosismo como punto de valoración. Esto se hace evidente en frases como: "Fueron momentos difíciles en los que la ECM mantuvo intacta su filosofía y logró construir lo que se llamó "música total", tan ambiciosa y elaborada." (Heredia, 1994, p. 20); "ECM es fundamental para entender el desarrollo musical y humano de creadores que bajo ninguna circunstancia han dado su brazo a torcer en las comarcas del facilismo" (Heredia, 1994, p. 21); "la dificultad está en hacer cosas elaboradas y que el público las acepte" (Chucho Valdés citado por Chaparro Valderrama, 1996d, p. 4); "el virtuosísimo de Chucho Valdés se coloca así al servicio del virtuosismo de Irakere" (Chaparro Valderrama, 1996d, p. 6); "por eso hay un poco menos de jazz –música demasiado exigente para muchos" (Janusz, 1996, p. 32); "el jazz, la excelencia en la sofisticación musical" (Chaparro Valderrama y Bernal, 1996, p. 34).

11. El jazz como música aceptable moralmente: así como se descontextualiza, se universaliza y se considera "objetivamente" superior a otras músicas, una positiva valoración moral la termina por colocar en el pedestal de la alta cultura. De esta música se dice, entonces, que es más noble, generosa, sabia, elocuente, expresiva, bella y digna; todo esto, enunciado de forma neutra y objetiva, donde ni siquiera la subjetividad del escritor se asume. Algunos comentarios son: "jazz, música noble, generosa y basada en la libertad de su interpretación, de su improvisación y su vuelo sabio" (Chaparro Valderrama, 1994, p. 29); "el jazz es música elocuente, expresiva" (Chaparro Valderrama, 1994b, p. 32); "Invertir en jazz es rentable para el espíritu" (Garay, 1996a, p. 22); "la proeza de encontrar la dignidad y la belleza" (Chaparro Valderrama, 1996b, p. 9); "en el jazz la belleza abunda" (Chaparro Valderrama, 1996f, p. 23).

CONCLUSIONES

En los discursos alrededor del jazz encontrados en los textos periodísticos analizados, se puede observar que buscan construir un discurso más o menos coherente de lo que es el género y el campo que sobre él se construye (usando el término de Bourdieu) y, por ende, de lo que lo diferenciaría de otros géneros musicales. Como mencioné en la introducción, todo parte de establecer una distinción entre alta cultura y baja cultura. Esta distinción, que obviamente ubica a la música que tratan en la parte superior, se presume neutra, universal, descontextualizada, mística, de emociones puras. Así mismo, asume que todo lo que no es alta cultura es manifestación de poca educación. Desde el punto de vista de los estudios de medios, estos discursos sobre el jazz estarían ubicados del lado de aquellos que piensan que los medios únicamente alienan a la población y los ciudadanos son (los jazzistas no aparecen como ciudadanos, sino que estarían ubicados en una parte exterior mirándolos, de forma semejante a como lo describe Santiago Castro-Gómez, 2003) simples víctimas inocentes de esa manipulación y homogeneización. Es decir, no contemplan posibilidades de agenciamiento desde abajo como formas de resistencia, de reapropiación o reinterpretación por parte de los públicos de aquello que es ofrecido por los medios masivos. Lo interesante aquí es que ese tipo de conceptualización del poder como unidireccional, de un arriba todopoderoso sometiendo a un abajo inerme, ha sido algo fuertemente cuestionado en las ciencias sociales desde al menos la segunda mitad del siglo XX (por ejemplo, por autores como Gramsci o Foucault, por mencionar dos casos paradigmáticos). El poder no es algo que tienen unos y otros no, sino que es algo que se construye, produce y reproduce permanentemente, en múltiples direcciones y en múltiples niveles. Igualmente, la idea de alta y baja cultura que conlleva pensar en una cultura como superior y otra como inferior, o como una cultura legítima y otra no, también ha sido fuertemente problematizada desde comienzos del siglo XX, principalmente desde la antropología. Sin embargo, en el tipo de discursos sobre la música analizados en este artículo, se mantienen las viejas nociones de cultos/incultos, civilizados/no civilizados, dominante/dominado, nociones que han sido, desde hace décadas, fuertemente cuestionadas al menos desde las ya mencionadas ciencias sociales.

Como vemos, este tipo de construcción de canon presenta unos posicionamientos que se pueden leer en términos de exclusión y diferencia, tanto en términos de clase y estatus social, como de raza y género (recuérdese el cambio en la valoración hacia las cantantes encontrados en los comentarios sobre Omara Portuondo, por ejemplo), por lo cual considero, pensando en la academización actual de estudios de jazz en Colombia, que se hace necesario y urgente un replanteamiento de la pertinencia y las implicaciones políticas y sociales que tiene privilegiar abrir programas de jazz en las universidades mientras se siguen sistemáticamente ignorando o invisibilizando muchas otras expresiones musicales, dentro de las que se pueden mencionar, al menos, por su importancia política, las músicas populares y tradicionales colombianas.¹⁸ En este punto, sin embargo, vale la pena resaltar excepciones interesantes, como el caso de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), que desde el comienzo de su programa le ha

apostado fuertemente al estudio de las músicas populares y tradicionales colombianas e iberoamericanas. Si bien no se puede asumir *a priori* una necesaria correspondencia entre las valoraciones que del jazz se hacen en los artículos periodísticos con las que se movilizan en las carreras de música, algunos textos que han abordado el tema la academización del jazz nos permiten pensar que existe una alta similitud en las valoraciones en ambos campos (Austerlitz, 2005; Bourdieu, 1998; Hobsbawm, 1999; O'Brien, 2010; Tomlinson, 1991). La pregunta, más política que pedagógica, es ¿no será que, con la aparición del jazz como objeto legítimo de estudio, se están repitiendo y reforzando ciertos mecanismos de exclusión en las carreras de música que se ofrecen actualmente? Mi respuesta, en este momento, sería afirmativa. Mi aspiración es que algunas de las críticas desarrolladas en este artículo sirvan para cuestionar el tipo de educación que se está ofreciendo, una reflexión que, repito, antes que darse en el marco de lo pedagógico, debe pensarse en el terreno de lo político.

NOTAS

- 1 Entiendo canon como una escala de juicios de valor. En este caso, el jazz –no como sólo música sino como todo el campo que incluye a sus músicos, aficionados, promotores, periodistas y, en general, todo aquello involucrado con esta música– produce su propio canon o parámetro de medida, en el cual se ubica a la música jazz y a la música académica en la cúspide valorativa. Para ampliar más sobre este concepto, ver Bergeron y Bohlman (1992).
- 2 En un principio, pensé hacer un análisis de artículos publicados en revistas especializadas sobre el género, dentro de las cuales una de las más reconocidas, publicada en castellano, es *Cuadernos de Jazz* (revista española). Sin embargo, después de acercarme a un par de artículos, no me pareció conveniente la escogencia debido a que, por ser una revista española, difícilmente los textos que allí encontrara darían cuenta de los posicionamientos y las disputas que un género como el jazz produce en nuestro contexto local, quizás más marcado por cuestiones de colonialidad y de independencia o dependencia cultural. Por tal razón, preferí enfocarme en una revista producida en Bogotá y, más particularmente, al interior de la universidad que comenzó con los estudios formales de jazz en el país.
- 3 Aunque el uso de los términos popular y folclórico es bastante problemático, y más aún para el caso de Latinoamérica, donde muchas veces las distinciones son difusas, los utilizo aquí en su acepción más esquemática y corriente: popular denota músicas urbanas fuertemente mediatizadas y folclórico músicas rurales con pocos procesos de mediatización.
- 4 Para profundizar acerca de esta ideología y su relación con la expansión de las colonias europeas desde el “descubrimiento” de América, recomiendo ver Castro-Gómez (2003 y 2007) y Quijano (2005).
- 5 Ver Santamaría-Delgado (2007 y 2006), Tomlinson (2003), Green (2003) y Nettl (1995).
- 6 Para un estudio de las diferencias de género en el ámbito educativo musical en Colombia, ver Quintana (2008). Interesante aquí notar que, en el ámbito de la música popular, la actividad de cantar la realizan tanto hombres como mujeres, estableciéndose en algunos casos preferencias según el género musical. Por ejemplo, es más común encontrar hombres cantando salsa o rock, mientras que son las mujeres las cantantes en el bullerengue o el currulao, y mayoritariamente en el jazz. Cada género musical tiene unas divisiones diferentes entre los roles de lo masculino y lo femenino, pero en todos los casos son divisiones diferentes a las que establece la “alta cultura”, que son las que prevalecen al interior de la academia.
- 7 Por ejemplo, sería interesante mirar cómo se insertan en el campo del jazz grupos como Puerto Candelaria, Asdrubal, Primero Mi Tía o, incluso, el mismo Antonio Arnedo que, en sus apuestas estéticas (y por lo tanto

- éticas y políticas), plantean una propuesta propia de jazz colombiano muy diferente a las corrientes actuales del jazz en Norteamérica.
- 8 Tomo Barranquijazz como fuente de información simplemente porque en su página oficial están publicados los artículos de prensa que aparecieron para su versión del 2009, pero el trabajo se podría haber realizado con cualquier otro festival de jazz en el país.
- 9 <http://www.barranquijazz.com/noticias.html>.
- 10 De la misma manera, es común que las agrupaciones de jazz en Colombia se pongan nombres en inglés, lo cual suele funcionar como forma de legitimación, de ganar estatus. Es por lo menos un asunto para preguntarse por qué un grupo tan irreverente con el mundo del jazz como lo es Puerto Candelaria, titula su primera producción *Kolombian Jazz* y, en su tercer trabajo discográfico, pone, casi a manera de subtítulo, *Colombian Music Solutions*.
- 11 También, Diego Fischerman (2005) lo señala muy claramente al mostrar cómo algunas músicas de origen popular fueron poco a poco elitizándose, al asumir los criterios de valoración dados desde arriba. Fischerman describe este proceso en músicas como el tango, la bossa nova y el rock progresivo. Esto es lo que, en parte, explicaría por qué en los festivales de jazz (y Barranquijazz es un claro ejemplo) se suelen incluir músicos de Bossa Nova, Latin Jazz (que se puede entender como una salsa que acogió los parámetros de valoración de la alta cultura) o Bolero *Feeling*.
- 12 Aunque la revista tiene una circulación limitada, podemos considerarla para este análisis como un medio masivo, ya que está disponible para todo aquel que esté interesado (y que esté dentro del radio de difusión). Además, la limitación de la circulación no es tanta porque se prefiere que sólo unos pocos la conozcan, sino por el poco público interesado en ella. Es decir, si hubiera más público dispuesto a adquirirla, probablemente su edición sería mayor.
- 13 Esta publicidad aparece en la edición número 7, año 1995, p. 8.
- 14 Este tipo de posicionamiento también se nota en que, en la mayoría de los textos, se refieren a las personas que les gusta el jazz con la expresión "amantes del jazz". Para otras músicas se habla de rockeros, salseros, público, consumidores, entre otros, pero para el caso del jazz se habla de amantes. Pareciera que otras músicas se disfrutaran, mientras que esta se ama, generando una relación más apasionada, desinteresada y casi sublime con el género.
- 15 Esta publicidad aparece en la edición número 9, año 1996, p. 22.
- 16 Con esto, no me refiero a un sentido esencialista de lo que sería o no la sonoridad jazzista (como podría ser el *swing* o el *bebop*). Más bien, me refiero a propuestas que encajen dentro de los circuitos del jazz. Por ejemplo, agrupaciones como Puerto Candelaria, que claramente no representan una sonoridad jazzística típica (o, incluso, se podría pensar que no son jazz), son bien recibidas por la comunidad jazzística.
- 17 Entre otros, se les dedica un artículo a los siguientes artistas: Bud Powell (Chaparro Valderrama, 1996b), Miles Davis (Chaparro Valderrama, 1996e), Clifford Brown (Chaparro Valderrama, 1998), Chet Baker (Chaparro Valderrama, 1996c), Charlie Haden (Garay, 1997), Ella Fitzgerald (Garay, 1996b), Elvin Jones (Garay, 1996c), Keith Jarrett (Garay, 1996d) y Wynton Marsalis (Rodríguez Silva, 1994).
- 18 Esta crítica no pretende condenar la apertura de programas en jazz. Sin duda, estos han ayudado a muchos jóvenes interesados en músicas diferentes a la académica, pero, sobre todo, a intérpretes de instrumentos que no son bienvenidos en los programas tipo conservatorio (como el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica o la batería) a encontrar un espacio en el cual poderse vincular formalmente a estudios musicales profesionalizantes.

REFERENCIAS:

- Acosta, Leonardo. "Los inicios del jazz en la isla de Cuba". *91.9 La Revista que Suena* (20), 1998, pp. 32-35.

- Araújo, Sara. *Estrellas iluminaron 'La Arenosa'*. [En línea]. 13 de septiembre de 2009a. <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso161236-estrellas-iluminaron-arenosa>. (Acceso: 13 de julio de 2010).
- _____. *Joao Bosco en Barranquijazz*. [En línea]. 2009b. <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/gente/articuloimpreso160936-joao-bosco-barranquilla>. (Acceso: 13 de julio de 2010).
- _____. *'Soy un clásico de la música'*. [En línea]. 9 de septiembre de 2009c. <http://www.elespectador.com/node/160494>. (Acceso: 13 de julio de 2010).
- Austerlitz, Paul. *Jazz consciousness: music, race, and humanity*. Middletown, U.S.: Wesleyan University Press, 2005.
- Bernal, Hernando. "Fusiones del jazz: la universalización del género." *91.9 La Revista que Suena* (7), 1995: 9-10.
- _____. "George Gershwin: el jazz no es exclusivamente negro." *91.9 La Revista que Suena* (21), 1998: 32-35.
- _____. "Hermeto Pascoal: Brasil universo." *91.9 La revista que suena* (18), 1997: 3-5.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Ediciones Santillana, 1998.
- _____. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2003.
- _____. (2007). Decolonizar la universidad: la hybris del punto cero el diálogo de saberes. En S. Castro-Gómez, & R. Grosfoguel (Edits.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (págs. 79-91). Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Pontificia Universidad Javeriana.
- _____. "Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura." En S. Castro-Gómez, ed. *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Bogotá: Instituto Pensar, 2000: 93-107.
- _____. y Grosfoguel, Ramón. "Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico." En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel, ed. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Central, 2007: 9-24.
- Chaparro Valderrama, Hugo. "Soñando con Clifford." *91.9 La Revista que Suena* (19), 1998: 16-18.
- _____. "Jazz: del tiempo y la música." *91.9 La Revista que Suena* (16), 1997: 32-33.
- _____. "Antonio Arnedo: su estrella en el jazz." *91.9 La Revista que Suena* (12), 1996a: 2-6.
- _____. "Bud Powell: por el rumbo de los extraviados." *91.9 La Revista que Suena* (10), 1996b: 8-11.
- _____. "Chet Baker: mientras pasa el tiempo." *91.9 La Revista que Suena* (14), 1996b: 24-25.
- _____. "Chucho Valdés: el mundo de un piano." *91.9 La Revista que Suena* (9), 1996d: 2-6.
- _____. "Miles Davis: Jazz en movimiento." *91.9 La Revista que Suena* (12), 1996e: 12-14.
- _____. "Visiones del jazz." *91.9 La Revista que Suena* (13), 1996f: 20-24.
- _____. "El cartel del jazz." *91.9 La Revista que Suena* (7), 1995: 2-3.
- _____. "Del jazz al jazz." *91.9 La Revista que Suena* (2), 1994: 28-29.
- _____. "Roberto Rodríguez Silva o la voz del jazz." *91.9 La Revista que Suena* (2), 1994b: 32-35.
- _____. y Bernal, H. "Opinión VIII Festival Internacional de Jazz del Teatro Libre." *91.9 La Revista que Suena* (13), 1996: 34-35.
- Dahlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea books, 1999.

- Erazo, Jorge Mario. "Sube el telón del Barranquijazz 2009" [En línea]. 2009. <http://www.eluniversal.com.co/v2/suplementos/dominical/sube-el-telon-del-barranquijazz-2009>. (Acceso: 13 de julio de 2010).
- Farnsworth, Rusell. "Chano Domínguez: la intuición y lo innombrable". *91.9 La Revista que Suena* (21), 1998: 9-13.
- _____. "Big Bands y cultos contemporáneos". *91.9 La Revista que Suena* (17), 1997: 41-42.
- Fischerman, Diego. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Frith, Simon. "Is jazz popular music?". *Jazz Research Journal*, 1 (1), 2007.
- Garay, Juan Carlos. "Charlie Haden: 'El jazz es un arte político'". *91.9 La Revista que Suena* (16), 1997: 28-30.
- _____. El jazz en caja. *91.9 La revista que suena* (9), 1996a: 21-22.
- _____. "Ella, aquí". *91.9 La Revista que Suena* (12), 1996b: 8-10.
- _____. "Elvin: la batería de John Coltrane". *91.9 La Revista que Suena* (14), 1996c: 28-29.
- _____. "Triángulo en jazz". *91.9 La Revista que Suena* (8), 1996d: 38-40.
- Gómez, Oscar. "VI Festival de Jazz del Teatro Libre: cinco notas de un espectador". *91.9 La Revista que Suena* (8), 1996: 36-37.
- González, Elmer. "Jazz Latino. Nuestro aporte al mundo". *91.9 La Revista que Suena* (7), 1995: 4-8.
- González, Elmer, Arteaga, José y Camacho, Miguel. "VI Festival Internacional de Jazz de Bogotá". *91.9 La Revista que Suena* (1), 1994: 3-7.
- Green, Lucy. "Music education, cultural capital, and social group identity". En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton. *The cultural study of music*. Nueva York y Londres: Routledge, 2003: 263-273.
- Green, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Inglaterra: Ashgate Publishing Limited, 2001.
- Heredía, Carlos. "ECM un cuarto de siglo". *91.9 La Revista que Suena* (2), 1994:19-21.
- Hernández, Óscar. "La colonialidad y la poscolonialidad musical en Colombia". *Latin American Music Review*, 28 (2), 2007: 242-270.
- Hobsbawm, Eric. *Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona: Editorial Crítica, 1999.
- Janusz, Bogdan. "Una mirada polaca al jazz polaco". *91.9 La Revista que Suena* (13), 1996: 30-32.
- Kingsbury, Henry. *Music, talent and performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.
- MGR. *Joao Bosco llega de Brasil a Barranquijazz*. [En línea]. 2009. <http://www.elheraldo.com.co/ELHERALDO/BancoConocimiento/C/culjao/culjao.asp>. (Acceso: 13 de julio de 2010).
- Nettl, Bruno. *Heartland excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Illinois: University of Illinois Press, 1995.
- O'Brien, Michael. *Disciplining the Popular: New Institutions for Argentine Music Education as Cultural Systems*. Austin, Texas: Tesis para optar al título de Doctorado en Musicología, 2010.
- Quijano, Anibal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En E. Lander, ed. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, Unesco, 2005: 201-242.
- Quintana, Alejandra. *Perspectiva de género en el PNMC: una mirada diagnóstica a orquestas, bandas, escuelas de música tradicionales y coros, y propuesta para la implementación del*

enfoque de género. [En línea] Ministerio de Cultura, 2008: <http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=27309#>. (Acceso: 7 de septiembre de 2010).

Rodríguez, Ricardo. "Barranquijazz finalizó con rumba latina" [En línea]. 2009a. <http://www.elheraldo.com.co/ELHERALDO/BancoConocimiento/A/asoctermijazz/asoctermijazz.asp?CodSeccion=31>. (Acceso: 13 de julio de 2010).

_____. "Maraca and the Monterrey All Stars: reunión de grandes" [En línea]. 2009b. <http://www.elheraldo.com.co/ELHERALDO/BancoConocimiento/M/maracaallstar/maracaallstar.asp>. (Acceso: 13 de julio de 2010).

_____. "Saldo final de Barranquijazz" [En línea]. 2009c. <http://www.elheraldo.com.co/ELHERALDO/BancoConocimiento/S/saldoquillajazz/saldoquillajazz.asp>. (Acceso: 13 de julio de 2010).

Rodríguez, Roberto. "Wynton Marsalis": 91.9 *La Revista que Suena* (1), 1994: 24-25.

Santamaría-Delgado, Carolina. "La 'Nueva Música Colombiana': la redefinición de lo nacional en épocas de la World Music. El artista: *Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, 2007: 6-24.

_____. *Bambuco, tango and bolero: music, identity, and class struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953*. Pittsburgh, Tesis para optar por el título de Doctorado en Etnomusicología, 2006.

s.n. "La hora del jazz" [En línea]. 2009. <http://www.cromos.com.co/entretenimiento/cultura/articulo-la-hora-del-jazz>. (Acceso: 13 de julio de 2010).

Tomlinson, Gary. "Musicology, anthropology, history". En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton. *The cultural study of music*. Nueva York y Londres: Routledge, 2003: 31-44.

Tomlinson, Gary. "Cultural Dialogics and Jazz: a white historian signifies". *Black Music Research Journal*, 11 (2), 1991: 229-264.

Wade, Peter. *Music, race and nation: música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Wolff, Janet. "Foreword: The ideology of autonomous art". En R. Leppert y S. McClary, ed. *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. New York: Cambridge University Press, 1987: 1-12.

Zizzo, Alicia. "Los manuscritos redescubiertos de George Gershwin". 91.9 *La Revista que Suena* (17), 1997: 13-15.

Cómo citar este artículo:

Ochoa Escobar, Juan Sebastián. "El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (1), 81-102, 2011.

