

Estéticas de la reproducción en el jazz: notas desde *Blue (Mostly Other People Do the Killing, 2014)*

Marcelo Jaume Teruel
(Universitat de València)
marcelo.jaume@gmail.com

BIBLID [2605-2490 (2018), 1; 11-22]

Estéticas de la reproducción en el jazz: notas desde *Blue (Mostly Other People Do the Killing, 2014)*

Este texto toma como punto de partida *Blue (Mostly Other People Do the Killing, 2014)*, transcripción literal de *Kind of Blue (Miles Davis, 1959)*, para analizar sus implicaciones estéticas y realizar una reflexión crítica sobre los conceptos de reproducción, copia o imitación en el jazz desde categorías como autenticidad, mimesis o representación.

Palabras clave: jazz, estética, improvisación, autenticidad, mimesis, reproducción.

Erreproduzioaren estetika jazzean: *Blue-tik (Mostly Other People Do the Killing, 2014)*

Testu honek *Blue (Mostly Other People do the Killing, 2014)* hartzen du abiapuntu, *Kind of Blue (Miles Davis, 1959)* obraren transkripzio literala, bere inplikazio estetikoak aztertu eta benetakotasuna, mimesia edo ordezkari-tza kategorietatik jazzean erreproduzio, kopia edo imitazio kontzeptuen inguruan hausnarketa kritikoa egiteko.

Gako-hitzak: jazz, estetika, inprobisazioa, benetakotasuna, mimesia, erreproduzioa.

Aesthetics of reproduction in jazz: notes on *Blue (Mostly Other People Do the Killing, 2014)*

This paper takes *Blue (Mostly Other People Do the Killing, 2014)*, a literal transcription of *Kind of Blue (Miles Davis, 1959)*, as a baseline to analyze its aesthetic implications and make a critical approach on the concepts of reproduction, copy or imitation in jazz through categories such as authenticity, mimesis or representation.

Keywords: jazz, aesthetics, improvisation, authenticity, mimesis, reproduction.

Una noche en que Lester llenaba de humo y lluvia la melodía de “Three Little Words”, sentí más que nunca lo que hace a los grandes del jazz, esa invención que sigue siendo fiel al tema que combate y transforma e irisa (Cortázar, 1983, p. 7).

La autenticidad ocupa un lugar central en los discursos sobre la recepción de la práctica musical en Occidente. Esto se debe a que la estética moderna, afirmada con el manierismo y que “se impuso definitivamente desde las estéticas del romanticismo hasta las posiciones de las vanguardias” (Eco, 2012, p. 158), está articulada en gran parte desde nociones como originalidad o innovación. Estas ideas son especialmente relevantes en el jazz debido no solo al carácter performativo de este, sino al papel preponderante que tiene la improvisación en sus interpretaciones¹. Aunque, como veremos, sí se emplea la copia literal —la transcripción— como elemento de aprendizaje, esta se descarta como posibilidad artística. Un caso paradigmático de esta negación es la crítica de David Hollenberg a Ray Bryant por repetir su propio solo en “After Hours”, grabado quince años antes en el LP *Sonny Side Up* (Gioia, 1987, p. 587). Para entender esta singularidad estética del jazz, proponemos realizar un análisis crítico sobre su forma de plantear las ideas de interpretación, autenticidad o imitación, por lo que acudiremos a categorías como mimesis, reproducción o representación y tomaremos algunos elementos de la estética de Gadamer expuestos fundamentalmente en *Verdad y método* (1991, publicado originalmente en 1975) y *La actualidad de lo bello* (2015, publicado originalmente en 1977). Para ello, haremos referencia a *Blue* (Mostly Other People Do the Killing, 2014), transcripción nota por nota de *Kind of Blue* (Miles Davis, 1959), que recibió tanto críticas positivas como negativas e incluso acusaciones de plagio por parte de Vince Wilburn. El batería y sobrino de Miles Davis, considerado portavoz de la familia (Graham, 2014), publicaría la siguiente nota en la web oficial del músico:

I, Vincent Wilburn Jr., drummer and nephew of Miles Davis, and Cheryl A. Davis, daughter of Miles Davis, want to clarify that “Blue” the ultimate tribute by the band Mostly Other People Do The Killing, is not supported by us, nor done with our cooperation or participation.²

1. En este texto nos referiremos únicamente al jazz que contiene elementos improvisativos y un plan armónico, *lingua franca* actual de la comunidad jazzística, por lo que quedarán fuera algunas manifestaciones como ciertas formas de jazz sinfónico y el *free jazz*, que merece ser estudiado por separado dadas sus peculiaridades.

2. Publicado originalmente el 16 de octubre de 2014 en <http://www.milesdavis.com/news/miles-davis-estate-official-statement/>.

Esta forma tan vehemente de desvincularse del proyecto puede explicarse por la importancia, en el jazz en general y en Davis en particular (Walser, 1993), de los conceptos de innovación y originalidad. Partiremos de ellos para realizar una reflexión sobre la tentativa tautológica de *Blue* que contiene, en este sentido, un considerable componente de transgresión de estos y otros valores centrales en el jazz.

1. Interpretación y autenticidad en el jazz

Al enfocar el problema de la reproducción en el jazz desde un punto de vista estético, predominantemente axiológico en el caso que nos ocupa, hemos de partir de su condición musical, esto es, de aquello que lo hace diferente a otras prácticas artísticas. Desde la tradición analítica americana se han ensayado teorías como las de Goodman (1968) y Danto (1981), que tratan de explicar qué propiedades singularizan las formas de producirse y existir de un cuadro —terminado por el autor—, un libro —necesitado de un lector para *funcionar*— y una pieza musical —cuyo medio de existir es el intérprete—. Al margen de las críticas que han recibido (Margolis, 1998), es fácil convenir que estas propuestas naufragan al intentar ser aplicadas a formas artísticas externas al canon europeo e incluso a algunas, como el jazz, en gran parte asimiladas por este. La premisa de la que partiremos es que la música es, en cierto modo como la literatura, una “máquina perezosa”, por usar la expresión de Eco (1981, p. 39). Esto quiere decir que necesita un intérprete, ya sea humano o mecánico.

Al margen de consideraciones ontológicas sobre si la obra musical es —desde una perspectiva idealista— su abstracción estructural o si, por el contrario, existe a través del objeto sonoro derivado de su interpretación (López Cano, 2011, p. 67), lo que nos interesa es centrar la mirada sobre las diferencias entre las interpretaciones de la música académica —autodenominada culta— y el jazz. Uno de los elementos básicos que confronta el jazz improvisado a la música académica o del canon europeo es la naturaleza de sus relaciones respecto a lo que es interpretado. Frente a la idea dominante de fidelidad al texto escrito en la música académica (Valdivieso, 1996), el jazz privilegia la transformación sobre su material constructivo (melódico, armónico, motívico, rítmico). Por tanto, opuesto a la recreación (sin cambios esenciales) de la música académica, el jazz re-presenta —vuelve a presentar en un sentido gadameriano, como veremos— la pieza desde la que parte. Debe considerarse no obstante, como ha apuntado Bartel (citado en Magnus, 2016, p. 181), que la ontología de la música ha tendido a sobredimensionar esta cesura y que, aunque el concepto de interpretación es radicalmente diferente en el jazz respecto al de la música académica —donde en ocasiones es considerada más recreación que crea-

ción propiamente dicha (Carra, 1998, p. 31)— sus márgenes interpretativos pueden tener una amplitud considerable. Fruto de esta sobredimensión ontológica, se ha llegado a afirmar que el jazz no se organiza en torno al concepto de obra (López Cano, 2011, p. 67). Aunque es cierto que en él existen tipologías improvisatorias al margen de esta noción (ejemplos bien conocidos son las diferentes formas de *blues* o *rhythm changes*), lo cierto es que los *standards* de jazz conservan el concepto de obra —muchas veces el formato clásico de canción—, con una determinada melodía y armonía, sobre la que se improvisa tras ser expuesta. Podemos decir, por tanto, que la diferencia no reside tanto en el concepto de obra como en la manera en la que esta se interpreta, la forma de encarar la segunda fase de producción, ya que en ambas coexistirían dos estadios de la obra, el primero como disposición —la partitura o el plan armónico— y el segundo como interpretación.

Para entender *Blue* debemos asumir también que uno de los recursos centrales de aprendizaje en el jazz, de forma mucho más acentuada que en otras músicas, es la transcripción nota por nota y tratando de imitar el sonido original de grabaciones consideradas canónicas. Esto ayuda, entre otras cosas, a mejorar tanto el fraseo como el sonido y dotar de fórmulas rítmico-melódicas al ejecutante³. Esta *copia* es una herramienta preparatoria y, si bien las citas cortas a composiciones y solos son un recurso apreciado, nadie espera, como hemos señalado, que durante una ejecución se interprete el solo de otro artista. La importancia de esta técnica de estudio es tal que se considera la invención del fonógrafo un paso fundamental para el desarrollo de músicas improvisadas (Gioia, 1987, p. 596) y se utilizan los ejemplos de Bix Beiderbecke y Charlie Parker, cuyos estilos —como los de la inmensa mayoría de los músicos de jazz— pudieron desarrollarse gracias a la escucha e imitación de otros artistas. Por otra parte, es un recurso tan conocido que está presente incluso en visiones comerciales como *La La Land* (Chazelle, 2016) cuyo protagonista escucha repetidamente y transcribe el principio de “Japanese Folk Song” (Thelonious Monk, 1966).

Pero, evidentemente, no basta con transcribir o copiar. En jazz, como en cualquier otra forma artística occidental, se espera que un músico desarrolle su propia personalidad. Entramos aquí en una de las cuestiones esenciales que nos ocupan, la autenticidad. La autenticidad es uno de los elementos nucleares en los juicios valorativos sobre música, especialmente en la música popular por sus vínculos con la experiencia emocional y la identidad del receptor. Aunque en ocasiones se vincula a lo *underground* (García, 2008), lo cierto es que figuras con un importante capital de autenticidad como Bruce Springsteen se encuentran lejos de este, por lo que

3. Lo que suele llamarse en el ambiente jazzístico adquirir “lenguaje”.

hemos de descartarlo como fundamento general. También han remitido discursos que vinculaban la autenticidad al uso mínimo de tecnología —Ochoa (2002, p. 4) y Adell (2004)— o a cuestiones raciales y étnicas —especialmente en el jazz, como han desarrollado Salamone (1991), Monson (1995) o Robinson (2006)⁴—. Aquí seguiremos el planteamiento de Frith cuando sugiere que la autenticidad en la música refleja la “expresión de un sentimiento, una idea, una experiencia compartida” (2001, p. 3), es decir, que el intérprete siente de manera sincera lo que canta o toca y que

la *autenticidad* se refiere a aquello que garantiza que los intérpretes de rock se resistan o logren subvertir la lógica comercial, del mismo modo que la calidad de un ídolo del rock (lo mismo si se trata de Elvis Presley que de David Bowie, de los Rolling Stones que de los Sex Pistols) se mide por la capacidad con que hace prevalecer su individualidad a través del sistema. En este punto la crítica del rock viene a coincidir con la musicología *seria* (2001, pp. 3-4).

Creemos que, en la actualidad, estos dos parámetros, sinceridad y originalidad o transcendencia creativa, vertebran los discursos sobre música y autenticidad. No es difícil relacionar el segundo con la idea de genio que Kant legó a la estética romántica y que esbozaremos. Este concepto tiene en la estética kantiana un carácter relevante y se encuentra expuesto con claridad en los párrafos 46-50 de la *Crítica del juicio* (*Critik der Urtheilskraft*, publicada originalmente en 1790). Kant opone el genio a la habilidad o “espíritu de imitación” (2007, p. 251), ya que el genio sería poseedor de “una *capacidad espiritual* innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da regla al arte” (1996, p. 250). El genio, según el autor, *da regla* al arte, esto es, no se limita a las convenciones artísticas establecidas, sino que las supera y crea las suyas propias. Es también importante el énfasis sobre su condición de capacidad innata, natural. Tanto esta conexión con la naturaleza, como señala Bozal (1996, p. 191), como la superación del punto de vista del gusto en favor del punto de vista del genio (Gadamer, 2015, p. 63) perdurarán en la estética, apuntaladas por la elevación de Fichte del punto de vista del genio a una perspectiva trascendental universal y la difusión que daría Schopenhauer a la filosofía del inconsciente en relación a la producción artística. Estos tres elementos configuran una parte importante de la estética romántica del genio que ha permeado hasta nuestros días y que en el ámbito musical se encarna en figuras tan diferentes como Beethoven, Jimi Hendrix o Charlie Parker.

4. A pesar de ello, aún permanecen discursos de la autenticidad del *Otro* en forma de topos ecológico descontextualizado o vínculo con las raíces que ofrece la *world music* (Ochoa, 2004, p. 8) y su correlato, que sanciona la posibilidad de reapropiación colonial.

Podría pensarse que el jazz es, como James Bond en *Spectre*, una “cometa bailando en un huracán”, en este caso el de la estética occidental y su concepto de genio. Lejos de ello, sus peculiaridades interpretativas le dan declinaciones muy particulares. Entrando propiamente en lo que nos ocupa, de una improvisación auténtica —sincera y original, atendiendo a lo señalado— se espera que, en lugar de imitar el estilo de otro, vuelva a presentar de forma diferente la obra sobre su armazón, generalmente armónico. En este sentido es muy ilustrativo el texto de Carlos Sampayo, “Impersonales, imitadores y simuladores” (1992), donde distingue entre imitadores y simuladores, ambos bajo la categoría de los impersonales. Los imitadores serían aquellos que recrean sin cambios el estilo de improvisación de otro artista. Pone, entre otros ejemplos, a Red Nichols como imitador de Bix Beiderbecke y Paul Quinichette en la condición de *écumeur* de Lester Young (p. 28). El autor aclara que hay continuadores de grandes intérpretes que no son imitadores, sino que han derivado y desarrollado su propia personalidad a partir de ellos. Algunos ejemplos son Cannonball Adderley desde Charlie Parker, o la cadena de descendientes de Dizzy Gillespie cuyos eslabones serían Fats Navarro, Clifford Brown y Freddie Hubbard o Woody Shaw (p. 28). Los simuladores, más difíciles de ubicar según Sampayo, serían aquellos que en lugar de crear aparentan hacerlo, por lo que sus improvisaciones estarían faltas tanto de convicción como de originalidad. Además de su previsibilidad, se apunta que en ocasiones, como en los casos de Johnny Griffin y Maynard Ferguson, la técnica deslumbrante oculta la ausencia de ideas propias (pp. 29-30). Otros ejemplos de simuladores que apunta son Curtis Fuller y Clifford Jordan. Aunque, como el propio autor reconoce, estas observaciones pueden llegar a ser altamente subjetivas, nos sirven para establecer la importancia de la autenticidad en los juicios de valor sobre el jazz y, más importante, bajo qué parámetros se juzga esta. Hagberg incluso llega a sugerir paralelismos entre la figura platónica del rey filósofo para terminar subrayando la importancia de encontrar esta autenticidad en forma de “voz individual”:

Plato, of course, develops his famous answer in terms of Philosopher-Kings. Rule by the best is meritocratic, but it was precisely when jazz emerged as an art form independent of its more humble origins in entertainment that the criteria for meritocratic evaluations were clarified. The *cutting sessions* of the pre-and early-bebop era functioned as a kind of final examination in the jazz analogue to Plato’s Academy (indeed, an academy of the street — first in Harlem on 132nd Street, and later at Minton’s; the criteria included an ability to play every tempo with ease from ballads to extremely rapid bebop; to improvise coherent melodic lines, unbroken by sudden changes in the underlying harmonic terrain, that themselves carried rich harmonic significance beyond that straight or *inside* underlying harmony; the mastery of standard (and growingly esoteric) repertoire [...] and lastly and most importantly, the finding of an individual *voice* (2007, p. 473).

2. La improvisación como representación

Antes hemos sugerido que, si la forma de *ser* de la música académica es recrear (volver a crear) un texto musical, el jazz representa (vuelve a presentar) la obra, algo que creemos que puede entenderse mejor tomando algunos elementos del planteamiento estético de Gadamer, para el que la obra de arte constituye, ante todo, un acontecimiento ontológico. Gadamer rechaza la idea de *reproducción* pues la propia noción de obra como original “la repele” (1991, p. 186), por lo que en su lugar propone utilizar el término *representación*. Habitualmente se vincula el concepto de representación a los de mimesis e *imitatio*, residuales a partir de la estética romántica por sugerir falta de originalidad en la creación. En Gadamer, mimesis define la cualidad ontológica del arte, por lo que señalará que “en toda obra de arte hay algo así como, μιμησις, *imitatio*. Por supuesto que mimesis no quiere decir aquí imitar algo previamente conocido, sino llevar algo a su representación, de suerte que esté presente ahí en su plenitud sensible” (2015, pp. 92-93). Esta representación, explica López “tiene, en Gadamer, un significado fenomenológico, es decir, representación no es un contenido de la conciencia, sino un modo de presentación del mundo; *re-presentar* no es reproducir algo, sino presentarlo de una nueva manera” (1998, p. 336).

La presencia de la música en la estética de Gadamer es más bien marginal, pues la mayor parte de referencias artísticas se dirigen a la pintura o la arquitectura. Aquí, en una línea diferente a la propuesta de Schmitt (2013), la pondremos en relación con el planteamiento de Gadamer. Para ello, lo primero que debemos señalar es que, en la interpretación musical, la representación no está centrada en lo objetual o lo subjetivo, pues el modelo, lo representado, no es otro que la propia obra que el intérprete pone en marcha. En el caso del jazz, como explica Cortázar, esta representación “sigue siendo fiel al tema que combate y transforma e irisa” (1983, p. 7), es decir, no lo reproduce pero tampoco lo obvia, sino que lo amplía. Gadamer dirá que “cada representación viene a ser un proceso óntico que contribuye a constituir el rango óntico de lo representado. La representación supone para ello un *incremento del ser*” (1991, p. 189). El incremento del ser reside precisamente en el carácter de emanación enfática del original que tiene la improvisación, que trata de mostrar la esencia del tema bajo otra luz. Es esclarecedora la manera en la que Tirro explica las interpretaciones de Monk de “Smoke Get in Your Eyes” y “I Should Care” sugiriendo que

Al trabajar con temas estándar [...] Monk opera como el forense que diseccionara un cadáver más que como un sastre que envolviera un cuerpo en ropas ajustadas al último grito en tendencias musicales. Monk selecciona un fragmento melódico y lo trata hasta el agotamiento; escoge una breve sección armónica y la acerca a la luz (Tirro, 2007, p. 73).

En definitiva, en Gadamer “el arte tiene una función mediadora [...] cada nuevo mundo preserva algo del viejo alterándolo; es decir, que prevalece la dialéctica gadameriana entre la familiaridad y la extrañeza, entre la identidad y la diferencia” (López, 1998, p. 337).

3. *Blue* y su naturaleza estética

Con la aproximación anterior a la relación entre improvisación en el jazz y su relación con los conceptos de obra y autenticidad podemos entender la problemática estética que supone un disco como *Blue*. Sus autores, por supuesto, no son ajenos a esta y como declaración de intenciones el libreto reproducía íntegramente el relato de J. L. Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”. Este es una exploración sobre temas como la autoría, la creación y la autenticidad a través de la historia de un escritor que se propone volver a escribir *El Quijote* sin copiarlo de manera consciente. En el propio relato se explica que Menard

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil—, sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes (Borges, 2014, p. 46).

Como señala Magnus, a pesar de esta inclusión de *Pierre Menard* el objetivo de ambos no es exactamente el mismo porque, si bien Pierre Menard podía conseguir una transcripción literal del Quijote, la de *Mostly Other People Do the Killing* era, de antemano, una empresa fallida. Apunta también que el objetivo no era tanto hacer que el disco sonara exactamente como el original sino hacer el disco resultante de intentarlo y fracasar (2016, p. 180). Sobre el proyecto de este “fracaso de antemano”, Moppa Elliott, bajista de del grupo, reconoce que, en primera instancia, *Blue* fue concebido como un ejercicio de aprendizaje transcriptivo (Elliott y Elliott, 2014). En ese sentido, la grabación puede considerarse a priori una demostración técnica más que un acto creativo. Pero si consideramos el hecho de grabarlo como declaración de autonomía artística, es inevitable la emancipación de este *doppelgänger* para convertirse en una obra con cierto carácter conceptual⁵. A pesar de que, como señala Magnus, existen elementos que diferencian *Blue* de las obras propiamente concep-

5. Además, es un gesto de provocación (Graham, 2014) muy acorde al sentido del humor del grupo.

tuales (2016, p. 182), es innegable que *Blue* tiene importantes nexos con propuestas como *La trahison des images* (René Magritte, 1928-1929) o *La clef des songes* (René Magritte, 1930). En este sentido, *Blue* vendría a ser una suerte de “Ceci n'est pas *Kind of Blue*” y supone una reflexión sobre lo que es el jazz —“Is what we did even jazz? If it isn't, what does that make it?” (Elliott y Elliott, 2016)— pero también sobre la idea de lo *original* —Is what we did *Kind of Blue*? (Elliott y Elliott, 2016)—. De nuevo acudiremos a Gadamer para entender mejor esta cuestión. Cuando el autor sugiere que “Cada representación viene a ser un proceso óptico que contribuye a constituir el rango óptico de lo representado” porque “supone para ello un *incremento del ser*” (1991, p. 189) está diciendo algo muy cercano al Elliott que afirma “That's where the art is [...] Getting people to think about the original by listening harder to the differences” (citado en Magnus, p. 184). *Blue* hace que *Kind of Blue* sea más él mismo, es “un acceso-a-la-representación del ser” (Gadamer, 1991, 211), un refuerzo de nuestra identificación del modelo respecto a su emanación.

Por otra parte, no hay que descuidar la dimensión política —en un sentido amplio, a la manera de Rancière (2012, p. 33)— presente en *Blue* y explicitado por el propio Elliott, que parece no haber sido muy tenida en cuenta ni por la crítica ni por la academia. Así plantea Elliott un posible punto de partida, basado en la mercantilización del arte:

you don't know how many times I'd be playing standards gigs in Cleveland, and some like douchey, bourgeois businessman, always the same kind of guy, would always say, “hey, can you guys play *Kind of Blue*?” What he really means is, “Can you play “All Blues? [...] It's become this bourgeois, misunderstood status symbol... a hunk of furniture [...] Well it's like *the Rite of Spring* being in a Disney cartoon. Where formerly it started a riot, now it's kid's music in a cartoon. *Kind of Blue* is this totally revolutionary moment in African American culture, and now it's in commercials (Elliott, 2014).

Esta lectura del jazz como símbolo de estatus burgués en la línea de la distinción bourdieuana tiene un considerable recorrido historiográfico (Ochoa, 2010 y Corti, 2018 son dos ejemplos de ello), por lo que no creemos preciso profundizar ahora sobre la cuestión. Frente a esta asimilación burguesa, Elliott sugiere: “we can dig stuff out of there that still hasn't been digested. There's still so much material in that art object; there's a reason why it's that awesome, and it's because of all these little nuances”. Quizá más en la recepción que en la intención, el resultado es parecido al de la vanguardia negativa que, explica Eagleton, “intenta evitar esa absorción no produciendo ningún objeto. Que no haya artefactos; tan sólo gestos, *happenings*, manifestaciones, rupturas” (2011, p. 454). Pero *Blue* sí que es un artefacto, por lo que

en un nivel discursivo podría servir como una exposición deliberada de lo sublime histórico de Jameson en cuanto a simulacro (2015, p. 76), pero también como efecto colateral forzado y extremo de la “moda nostalgia”, es decir, una muestra de la estética posmoderna propia de la “lógica cultural del capitalismo avanzado” que plantea el autor. Por otra parte, *Blue* también es una reflexión consciente sobre lo que significa “canonizar” una música y sus consecuencias porque, como sugiere Elliott respecto a la música académica, “in a lot of ways, the canonization and institutionalization of classical music winds up killing classical music” (Elliott, 2014), un debate abierto hoy en lo que respecta al jazz. En definitiva, *Blue* nos acerca y a la vez nos aleja de *Kind of Blue*, nos resulta familiarmente siniestro (Graham, 2014) y ahí reside parte de su fuerza como instrumento artístico y en última instancia político, dado que las relaciones entre estética y política son —o pueden ser— la relaciones entre la estética de la política y la “política de la estética”, es decir, “la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y singular” (Rancière, 2012, p. 35). En este recorte de espacios y tiempos participa *Blue*, que nos arroja preguntas, no desde la pura teoría, como este mismo texto, sino desde una producción material desconcertante, estéticamente coherente y políticamente necesaria.

Referencias

- Adell, J. (2004). Entre la autenticidad y la impostura: música y nuevas tecnologías. *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital*, pp. 17-30.
- Borges, J. L. (2014). *Ficciones*. Barcelona: Penguin Random House.
- Bozal, V. (ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artística contemporáneas*. Madrid: Visor.
- Chazelle, D. (director) (2016). *La La Land* [DVD]. EE.UU.: Summit Entertainment.
- Corti, B. (2008). *Jazz y música popular/Jazz y cultura de elites. Arqueología de un estereotipo*. Actas del Primer Congreso Internacional Artes en Cruce. Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Recuperado de <https://jazzycultura.files.wordpress.com/2008/10/jazz-y-musica-popular-jazz-y-cultura-de-elites-articulo-berenice-corti-artes-en-cruce.pdf>
- Cortázar, J. (1983). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI.
- Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Harvard: Harvard University Press.
- Davis, M. (1959). *Kind of Blue* [LP]. New York: Columbia.
- Eagleton, T. (2011). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

- Eco, U. (2012). La innovación en el serial. En Eco, U. (2012). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Random House, pp. 158-185.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En Cruces, F. (ed.). *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta, pp. 413-435.
- Gadamer, H. G. (1991). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. G. (2015). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- García, D. (2008). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Nómadas*, (29), pp. 187-199.
- Gioia, T. (1987). Jazz: The Aesthetics of Imperfection. *The Hudson Review*, 39(4), pp. 585-600.
- Graham, D. (2014). *Why did this band recreate jazz's most famous record note-for-note?* Recuperado de <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/10/when-is-a-miles-davis-record-not-jazz/381983/>
- Goodman, N. (1968). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Hackett publishing.
- Hagberg, G. (2006). Jazz improvisation: A mimetic art? *Revue internationale de philosophie*, (4), pp. 469-485.
- Jameson, F. (2015). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- López, M. C. (1998). Arte como conocimiento en la estética hermenéutica. *Endoxa*, 1(10), pp. 331-356.
- López Cano, R. (2011). Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. *Revista Consensus*, 16(1), pp. 57-82.
- Magnus, P. D. (2016). Kind of Borrowed, Kind of Blue. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 74(2), pp. 179-185.
- Margolis, J. (1998). Farewell to Danto and Goodman. *The British Journal of Aesthetics*, 38(4), pp. 353-354.
- Martínez, J. (2010). La obra de arte musical: hacia una ontología de la música. *Revista musical chilena*, 64(213), pp. 116-135.
- Monk, T. (1966). "Japanese Folk Song". En *Straight, No Chaser*. New York: Columbia.
- Monson, I. (1995). The problem with white hipness: Race, gender, and cultural conceptions in jazz historical discourse. *Journal of the American Musicological Society*, 48(3), pp. 396-422.
- Mostly Other People Do the Killing. (2014). *Blue* [CD]. Hot Cup Records.
- Ochoa, A. M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (6). Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200608/>
- Ochoa, J. S. (2010). Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas. *El Artista*, (7). Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/874/87417258002/>
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Robinson, D. (2006). "Oh, You Black Bottom!" Appropriation, Authenticity, and Opportunity in the Jazz Dance Teaching of 1920s New York. *Dance Research Journal*, 38(1-2), pp. 19-42.
- Sampayo, D. (1992). Impersonales, imitadores y simuladores. *Cuadernos de Jazz*, 12, pp. 27-31.

- Salamone, F. A. (1991). Africa as a Metaphor of Authenticity in Jazz. *Studies in Third World Societies*, (46), pp. 1-20.
- Schmitt, T. (2013). Música como juego. *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*, 37.
- Tirro, F. (2007). *Historia del jazz moderno*. Teià: Robinbook.
- Valdivieso, M. (1996). Música y autenticidad. *Quodlibet: Revista de especialización musical*, 5, pp. 80-93.
- Walser, R. (1993). Out of notes: Signification, interpretation, and the problem of Miles Davis. *The Musical Quarterly*, 77(2), pp. 343-365.

Fecha de envío: 30/10/2017

Fecha de revisión: 19/02/2018

Fecha de aceptación: 19/03/2018