

La construcción de la historia oficial del jazz

Jorge García
(Institut Valencià de Cultura)
garcia_jor@gva.es

Mario Dunkel: *The Stories of Jazz: Narrating a Musical Tradition* (Jazzforschung / Jazz Research Book 48). Edición de Christa Bruckner-Haring y André Doehring. Graz: International Society for Jazz Research, 2021, 391 pp. ISBN 978-3-99012-895-4.

En las últimas décadas, la investigación sobre jazz ha conocido cambios de gran calado que tienen que ver con los giros metodológicos de los llamados estudios culturales y con una progresiva globalización. La aparición en 2015 de la colección *Transnational Studies in Jazz*, de la editorial Routledge, es un reflejo fiel de estos movimientos, con títulos impensables hasta hace poco en el mercado editorial como los dedicados al jazz en Hanói (Vietnam) o Tallinn (Estonia), pero también otros como *Jazz Diaspora: Music and Globalisation*, de Bruce Johnson (2019), o *Women in Jazz: Musicality, Femininity, Marginalization*, de Marie Buscatto.

El fenómeno no se limita al ámbito de los especialistas. El conocido libro de Ted Gioia, *The History of Jazz* (Oxford University Press), pensado para un público culto pero mayoritario, apareció originalmente en 1997 y ha sido revisado ya dos veces por su autor: la primera en 2011 y la última en 2021. Esta tercera edición, según los textos promocionales, “analiza el jazz como un fenómeno global, presta más atención a las mujeres que dieron forma al género y rastrea los desarrollos recientes que condujeron a un auge del jazz en la cultura de nuestros días”. Puede que el perfeccionismo de Gioia coincida aquí con las necesidades comerciales de su editorial, pero es significativo ver hasta dónde ha llegado la nueva sensibilidad.

La reescritura de la historia, sin embargo, alcanza hasta cierto punto. Los planteamientos historiográficos innovadores son minoritarios y su aplicación es todavía tentativa y parcial¹. Según Mario Dunkel, en la base de las más recientes historias del jazz sigue habiendo implícito un canon, un concepto de la tradición, que se ha estandarizado y ha logrado imponer una narración maestra, reproducida libro tras libro con escasas variaciones. El propósito de *The Stories of Jazz: Narrating a Musical Tradition* es mostrar cómo se ha construido esa tradición jazzística que en opinión de Dunkel acabó de perfilarse hacia 1956, con la aparición de *The Story of Jazz*, de Marshall Stearns.

Mario Dunkel es profesor ayudante en la Universidad Carl von Ossietzky de Oldenburg. El ensayo que nos ocupa deriva de su tesis doctoral y presenta investigaciones que comenzaron hace más de una década. Dunkel recoge la idea de que las tradiciones, también la del jazz, son en buena medida un producto intelectual, como sostenía Scott DeVeaux en su influyente artículo de 1991, "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography". En aquel texto DeVeaux cuestionaba una historia oficial del jazz que propone una evolución lineal donde los estilos se suceden y las transformaciones se apoyan sobre todo en aportaciones individuales, al tiempo que subraya la autonomía estética de la música.

The Stories of Jazz desarrolla las ideas de DeVeaux y de seguidores suyos como John Gennari, autor de *Blowin' Hot and Cool: Jazz and Its Critics* (2006). Pero Gennari se centra en la crítica del jazz en los Estados Unidos hasta nuestros días y estudia la historia del jazz como una cuestión básicamente nacional. Dunkel, en cambio, al interesarse por el establecimiento de un canon y no por la historia de la crítica en sí misma, dedica bastante espacio a los escritos sobre música popular previos a la aparición del jazz y a los escritos sobre música popular concebidos en círculos ajenos al llamado *hot jazz* (como el entorno intelectual de Paul Whiteman o la primitiva historiografía del *blues*). Asimismo se muestra sensible a la historiografía de la música popular aparecida fuera de los Estados Unidos, por advertir en ella una influencia sobre la línea principal no suficientemente reconocida hasta ahora. Su libro presta asimismo una atención mayor que sus predecesores a la interacción del jazz con otros discursos; por ejemplo la antropología, referencia recurrente a lo largo del libro, o la filosofía, cuando analiza la influencia de Jacques Maritain sobre Hugues Panassié. También son provechosos sus análisis políticos; uno de sus argumentos centrales es que el establecimiento de una historia "oficial" del jazz en

1. Iván Iglesias ha publicado una excelente reflexión sobre la historiografía de la música popular urbana en su artículo "Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock", aparecido en la revista *El oído pensante*, 9, nº 1, febrero-agosto 2021, pp. 233-265. Recuperado de <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8042>.

la década de 1950 tuvo mucho que ver con la visión del jazz como una manifestación intrínsecamente estadounidense en la época de la Guerra Fría, lo que condujo incluso a su exitosa utilización como herramienta diplomática.

Un último aspecto en el cual Dunkel se distingue de DeVeaux y sus seguidores es la adopción de una perspectiva transmedia, que le lleva a ocuparse de representaciones del desarrollo del jazz diferentes a las puramente textuales: desde los conciertos en directo hasta la fotografía, el cine documental o la ilustración. La construcción de la historia del jazz, dice Dunkel, no se produce solamente mediante narraciones convencionales sino también con lo que llama "historiopraxis". En nuestras conclusiones volveremos sobre ello.

El capítulo 1, "'The Art of Rhythm'. Constructing the History of Jazz in the 1910s", se ocupa de los primeros intentos de explicar la genealogía del jazz, por lo general en artículos fantasiosos y disparatados. Uno de ellos tuvo sin embargo mucha repercusión: "Whence comes jass?" (1917), del periodista Walter Kingsley, que hizo suyo el discurso sobre los orígenes africanos del jazz, asociándolo con un mundo exótico de libertad sexual y magia primitiva, y adoptando un punto de vista antimoderno al sugerir la superioridad de esta música sobre la "sofisticación" propia de la vida urbana. Por otra parte Kingsley fue pionero en el intento de legitimar la música popular sirviéndose de la investigación académica, sobre todo los estudios etnológicos. El jazz, según Kingsley, pondría ante nosotros el "arte perdido del ritmo". El texto de Kingsley preparó el concepto de tradición de jazz al sugerir que la evolución del jazz recordaba a la evolución de otras formas de música popular, y por tanto era el producto de un proceso histórico.

Dunkel revisa el contexto y la procedencia de las ideas de Kingsley. Este capítulo es uno de los más sugestivos del libro por el escaso estudio realizado hasta la fecha de dichas fuentes, que arrancan con los escritos de Frederick Douglass, un antiguo esclavo, sobre música negra (1845), o los del abolicionista de raza blanca Thomas Wentworth Higginson, que estetizó la música negra y empezó a promocionarla como la expresión de una religiosidad de buen salvaje. Asistimos luego a los orígenes de los estudios profesionalizados del folclore en los Estados Unidos, en la década de 1880, liderados por Franz Boas, uno de los primeros defensores del relativismo cultural, que ponía en duda los conceptos de arte primitivo y arte evolucionado. Dunkel cree que Boas, aunque no se ocupó de la música afroamericana, causó un impacto no suficientemente señalado en la historiografía primitiva del jazz.

Henry Krehbiel fue otro de los impulsores de la idea de las raíces africanas de la música de jazz. Pero también creía que la música afroamericana carecía de refinamiento y complejidad. Frente a Krehbiel, el afroamericano W. E. B. Du Bois, pionero de la lucha por los derechos civiles, sostenía que los cantos religiosos de

esclavos eran la expresión de una experiencia exclusiva de los afroamericanos y tenían fuerza emancipatoria.

En la era del *ragtime* la cultura musical americana sufrió una transformación radical, y la expansión del gramófono, el cinematógrafo y el negocio editorial cambiaron el panorama de la industria del espectáculo. Se produjo entonces un debate en torno al *ragtime*: unos lo veían como algo vulgar y degenerado, ajeno a la tradición afroamericana; para otros, como Hiram Kelly Moderwell, era “la música folclórica de la ciudad americana” (1915), creada por el pueblo en un contexto de democratización de experiencias artísticas.

El capítulo 2, “‘Toning It Down’. Middlebrow Modernism and the Narrative of Domestication”, trata sobre Paul Whiteman y sus intentos entre 1924 y 1926 de presentar el jazz sinfónico como un perfeccionamiento natural del jazz. El concierto didáctico que Whiteman organizó en el Aeolian Hall de Nueva York en 1924, titulado “Experiment in Modern American Music”, fue la primera tentativa de narrar mediante ejemplos sonoros la historia del jazz como un progreso civilizatorio condicionado teleológicamente. En opinión de Dunkel, Whiteman y sus críticos afines fueron más importantes de lo que se suele reconocer por su uso pionero de conciertos, fotografías, películas y textos publicitarios para establecer una narración dominante acerca de la historia del jazz.

El jazz sinfónico de Whiteman fue un entretenimiento híbrido que mezclaba géneros, estilos e instrumentos propios de la cultura elitista y la popular. Whiteman convirtió el jazz en una música menos desinhibida y más domesticada; menos negra y más blanca. Minusvaloró la improvisación y subrayó el mérito de la composición y el arreglo. Al hacer del jazz un ingrediente de la cultura *middlebrow*, no solo lo defendió frente a los críticos elitistas de las clases altas que lo despreciaban sino que se lo arrebató a las clases populares mediante una estrategia de domesticación.

El tercer capítulo del libro, “‘Common-Property Music’. Folkloricism and the Narrative of Appropriation”, muestra que el paradigma de la domesticación fue contestado muy pronto por intelectuales cercanos al círculo del llamado Renacimiento de Harlem. Carl Van Vechten, corresponsal del *New York Times* en París, asistió en la capital francesa a una revitalización de la olvidada *chanson* que le inspiró de vuelta a los EE. UU. una reivindicación similar, referida a todo tipo de músicas populares, las consideradas de más valor y las despreciadas como el *blues*, el *ragtime* y el jazz. Pese a ello Van Vechten todavía creía que la música popular debía ser reelaborada para convertirse en un arte mayor, en la línea de Whiteman. Por otra parte atribuía a la raza negra cualidades intrínsecas, lo que le hacía criticar cualquier experimento interétnico que alejara a los artistas afroamericanos de sus supuestas raíces primitivas y exóticas.

El compositor W. C. Handy y el crítico y abogado Edward Abbe Niles fueron coautores de la recopilación *Blues: An Anthology*, de 1926. Handy reconocía la existencia de pioneros del *blues* de raza blanca y de estudiosos afroamericanos que le antecedieron en la reivindicación del *blues*. Pero la antología demostraba que los músicos blancos que componían música popular eran parte de una tradición secular, el *blues*, inaugurada por músicos afroamericanos. Por otro lado Handy pensaba, a diferencia de Whiteman, que la esencia del jazz “es una desviación espontánea de la partitura”. Identificaba el jazz con la improvisación. Para él, el jazz era simplemente un estilo; la tradición central era el *blues*. *Blues: An Anthology* no tuvo el reconocimiento que sus autores esperaban y quedó ensombrecido por el éxito de Whiteman. Pero fue una obra fundamental para crear una contracorriente respecto a la narrativa de la domesticación.

La recepción del jazz en Europa es el tema del capítulo 4, “Le swing nègre. Aestheticizing Hot Jazz”, donde Dunkel trata de desmontar la idea simplista, aunque muy difundida, de que Europa descubrió los valores artísticos del jazz norteamericano.

El jazz llegó a la Francia de las décadas de 1910 y 1920 como un *art nègre*. Para el escritor Jean Cocteau era una fuerza violenta y masculinizadora, transformadora, en un contexto feminizado por el impresionismo. Una fuerza africana, como subrayó el etnólogo André Schaeffner, que escribió con André Coeuroy *Le jazz* (1926), primer libro dedicado a la historia del género y un gran paso hacia una visión más compleja de la teoría de las raíces africanas del jazz.

Por su parte, el jazz en Gran Bretaña fue al principio de influencia whitemaniana. La revista británica *Melody Maker* se convirtió en el principal portavoz de la música popular en Europa e incluso se introdujo en el mercado estadounidense. En sus páginas se abrió un debate en torno al jazz bailable; la revista apostó por el *jazz hot*, una música de más carácter. Hacia 1929 comenzó a promocionar a intérpretes afroamericanos como Armstrong, Henderson, Webb y Ellington; el cambio tuvo que ver con la influencia del crítico estadounidense John Hammond, colaborador de la revista. Hammond era seguidor de Niles y su apoyo al jazz afroamericano incluía una agenda de activismo sociopolítico.

El abogado y poeta surrealista belga Robert Goffin fue autor de la primera historia del *jazz hot*, *Aux frontières du jazz* (1932). Era lector de *Melody Maker* y pensaba que la música estaba más conectada con la mente que otras manifestaciones artísticas. Para Goffin el jazz es producto de la psique, expresa los deseos inconscientes, tiene un poder emancipatorio que puede transformar el mundo.

El crítico francés Hugues Panassié empezó a escribir y a hacer radio en defensa del *jazz hot* a finales de los años veinte. Intervino en la creación del primer Hot Club, una asociación para la promoción del jazz, que llegó a presidir muy pronto. Aunque era un monárquico conservador, compartía con los surrealistas su rechazo a la

comercialización de la cultura y a las élites sociales y culturales francesas. También tomó de ellos su activismo propagandista.

Panassié estaba muy influido por Cocteau y por Jacques Maritain, teólogo y filósofo. Maritain le proporcionó el marco teórico para la apreciación del jazz como un objeto estético desinteresado de la realidad social. Panassié era un antimodernista que veía en los jazzistas negros la supervivencia de la cultura primitiva, de la intuición infantil, lector de *Melody Maker* y especialmente de Hammond. Aunque de ideologías contrapuestas, coincidían en su rechazo del mercantilismo que distorsionaba y envilecía la música.

Panassié y Goffin estetizaron el *jazz hot*, que veían como el arte supremo de la improvisación, una idea fundamental para la construcción de la tradición del jazz. Dunkel concluye que la importancia de ambos depende no tanto de su “descubrimiento” del jazz como arte sino de su visión esteticista del *hot jazz* como un tipo de arte surrealista (Goffin) o antimodernista (Panassié); en todo caso, un arte autónomo.

En el capítulo 5, “‘Classing the Jazzics’. Welding, Fusion, and the Power of Transplantation”, Dunkel presenta dos tendencias folcloristas en la historiografía del jazz de los años 30, marcadas por las ideas izquierdistas alentadas por la Depresión y surgidas sobre todo entre aficionados al jazz vinculados a las universidades de élite estadounidenses. Una corriente veía el jazz como música proletaria, interracial; la otra lo veía como una propiedad del colectivo afroamericano, donde sobre todo pesaba la raza.

Uno de los innovadores en la percepción del *hot jazz* fue Charles Edward Smith, que añadió una dimensión ética al discurso. El *hot jazz* era “expresión original”, auténtico; el *sweet jazz* era comercial e inauténtico. El jazz era música proletaria, una música folclórica interracial creada por representantes de las clases populares del sur del país. Esta visión izquierdista fue novedosa, puesto que otros pensadores de izquierda como Michael Gold consideraban que el jazz era castrador y formaba parte de la cultura capitalista. Para Smith el jazz era resultado de una “soldadura” (no una mezcla) entre músicas folclóricas de diferentes procedencias, y en esa soldadura, menos que en los genios individuales, residía su fuerza generativa.

Al igual que había hecho Paul Whiteman en el Aeolian Hall, en 1938 se ofrecieron dos conciertos didácticos sobre jazz que se convirtieron en eventos legendarios. El primero de ellos, el célebre concierto de Benny Goodman en el Carnegie Hall, incluyó un apartado titulado “Twenty years of jazz”. Goodman presentó el *swing* como la música de la clase trabajadora multirracial, idea que acentuó con la inclusión en el programa de canciones judeoamericanas y afroamericanas. Unos meses después, en diciembre, John Hammond organizó su propio concierto también en el Carnegie Hall, “From Spirituals to Swing”. A diferencia de Goodman, Hammond evitó plan-tear una historia evolutiva y propuso un panorama sincrónico de diferentes músicas

afroamericanas, entre ellas los espirituales y el *blues*, que no debían ser relegadas al pasado. Además concedió mucho protagonismo a los intérpretes afroamericanos, entre ellos mujeres como Helen Humes, Ruby Smith y Sister Rosetta Tharpe.

Entre los críticos de *hot jazz*, la idea de que el jazz era predominantemente una tradición afroamericana ya estaba muy consolidada en esa época.

El capítulo 6, "'Something that Really Happened'. Jazz History and the Quest for Realness", trata del interés creciente por debatir la historia del jazz a finales de la década de 1930, cuando el *swing* ya había demostrado que el jazz no era una moda pasajera. Las primeras monografías sobre la historia del jazz se propusieron llegar a un público amplio y popularizar la idea del jazz como música folclórica no comercial e interracial.

American Jazz Music, de Wilder Hobson (1939), partía del folcloricismo de Hammond y del racismo de Panassié. Según Hobson, el jazz era tanto una música con raíces folclóricas como un objeto estético determinado racialmente. Era además un antídoto contra la mecanización y la burocratización. *Jazzmen*, una obra colectiva coordinada por Charles Edward Smith y Frederic Ramsey Jr. (1939), fue el resultado del primer proyecto etnográfico en la historia del jazz. Sus autores, pertenecientes a círculos intelectuales acomodados, no solo investigaron las biografías de músicos poco conocidos, sino que en algún caso incluso les ayudaron a rehacer sus carreras, como sucedió con el trompetista Bunk Johnson. Pero abusaron de la imaginación y distorsionaron los retratos de varios de sus protagonistas. La forma en que subrayaron la virilidad y el magnetismo sexual de algunos de los músicos es típica de la visión romántica de la clase trabajadora fomentada por el marxismo de la época.

El capítulo 7, "'War Among the Critics'. Folkloricism, High Modernism, and Anthropology", detalla las disensiones entre críticos surgidas a partir de 1942, cuando empezaron a distinguirse claramente el bando de los tradicionalistas y el de los modernistas. A un lado se agrupaban quienes creían que el jazz era una música folclórica urbana, colectivista, construida sobre factores sociales y raciales, y en el otro los que la veían como una música autónoma y sin implicaciones sociales. Esta última corriente estuvo representada principalmente por escritores como Barry Ulanov y Leonard Feather.

La diferencia entre Ulanov y sus predecesores era tanto generacional como cultural. Los veteranos críticos folcloristas estaban fascinados por una música surgida en ambientes de marginación social; Ulanov por la escena contemporánea neoyorkina. Por otra parte, la Segunda Guerra Mundial, el estalinismo y el clima represivo del macartismo provocaron una crisis en la izquierda estadounidense de la que habían surgido muchos críticos folcloristas. Ulanov criticó el romanticismo proletarista de los folcloristas, a los que acusó de dificultar el progreso, y recuperó la idea del éxito comercial como señal de valor artístico. En 1952 escribió *A History of*

Jazz in America, donde aplicó su visión modernista a la evolución del género. Ulanov relativizó las diferencias raciales y culturales, destacó los méritos individuales frente a las creaciones colectivas, prescindió de las dicotomías entre *sweet* y *hot* o entre folclórico y comercial, redujo la importancia del jazz primitivo y se la concedió al jazz contemporáneo y reintrodujo una narración teleológica donde los artistas exitosos se suceden entre sí, reforzados por el triunfo comercial.

Entre Panassié y la antropología cultural apareció Rudi Blesh, un diseñador de interiores reconvertido en productor y divulgador del jazz. Su libro *Shining Trumpets: A History of Jazz* (1946) fue la máxima expresión de la crítica determinada por cuestiones raciales. Blesh era racista, primitivista y excluyente, pero fue uno de los primeros en proponer una sucesión cronológica de estilos que acabaría siendo dominante.

Sidney Finkelstein escribió *Jazz: A People's Music* en 1948 desde el punto de vista de un humanismo marxista. Continuador de la tesis de Hammond sobre la originalidad negra y la imitación blanca, integró el *bebop* en la visión del jazz como producto colectivo folclórico, como música social. El folclore, pensaba, debía ser redefinido y reconciliado con el jazz moderno. Su obra fue uno de los últimos intentos de la izquierda de encajar el jazz en sus visiones sociopolíticas. Influyó en Eric Hobsbawm y LeRoi Jones, pero también en la primera historia del jazz estándar, aparecida en 1956: la de Marshall Stearns.

El capítulo 8 y último, "'A Blending of Blends'. The Story of Jazz and the Narrative of Blending", se centra por completo en la trayectoria de Marshall Stearns y su libro *The Story of Jazz*, pieza clave en los esfuerzos de Stearns por apoyar a los músicos de jazz y por usar el jazz para promocionar los derechos civiles de los afroamericanos. Según Dunkel, las actividades políticas de Stearns estaban estrechamente unidas a su historiografía del jazz, que le llevó a difundir el jazz desde la prensa, la televisión, la radio, las mesas redondas y los seminarios universitarios.

Desde sus comienzos Stearns desarrolló una intensa actividad a favor de los derechos civiles. Después de 1946, sin embargo, replanteó su activismo en términos culturales y pedagógicos para eludir el macartismo. El paso de las teorías sociales y de clase a las teorías de mestizaje cultural para explicar el jazz coincidió con el auge del macartismo y el anticomunismo, que toleraba mejor las ideas sobre pluralismo racial. Además de reivindicar el jazz como música folclórica, Stearns trató de subrayar la respetabilidad del jazz. También se preocupó de buscar una definición antropológica y étnica del jazz. Puso en marcha el Institute of Jazz Studies, todavía activo, que en años subsiguientes fue la mayor organización para la promoción del jazz en los EE. UU.

Stearns fue invitado a forma parte de comités gubernamentales que utilizaron el jazz como herramienta de la diplomacia cultural y en adelante desarrolló la idea del jazz como música esencialmente antitotalitaria.

The Story of Jazz de Stearns funcionó como una introducción a la cultura negra para públicos blancos no iniciados. Aunque apoyaba la idea de las raíces africanas del jazz, no era biologista sino que insistía en los factores culturales. En la música africana, argumenta, no hay un sentido innato del ritmo ni instintos primitivos, sino procesos intelectuales. El jazz sería el fruto de múltiples mezclas interraciales, como la historia de los Estados Unidos. La mezcla, en su visión romántica, no es resultado de tensión y conflicto sino de síntesis armoniosa de elementos complementarios. El afroamericano, sostenía Stearns, deseaba integrarse en la cultura americana y contribuir a ella.

Pero el libro, según Dunkel, era contradictorio y contenía dos narraciones diferentes: en la primera, de los capítulos 1 a 24, el jazz aparecía como una evidencia de los beneficios de la hibridación y la mezcla cultural. Pero el capítulo 25, "Jazz and the Role of the Negro", sostenía por el contrario que el jazz era la historia de las máscaras que se había visto obligado a asumir el músico negro para sobrevivir. Esas dos visiones opuestas son en opinión de Dunkel el resultado de la intención didáctica y mediadora del libro.

A partir de los años cincuenta, dice Dunkel en el capítulo de conclusiones, la tradición del jazz se convirtió en una sucesión de estilos reconocibles que pueden ser periodizados de manera estricta, como ocurre en las visiones formalistas de la historia de la música clásica. Después de Stearns, Gunther Schuller y Martin Williams acentuaron el esteticismo y la desatención a los factores sociales y se convirtieron en los principales representantes de esa narración, contribuyendo a hacerla oficial.

Además de cuestionar el canon, en opinión de Dunkel hay que seguir investigando la representación de la historia del jazz más allá de los medios de comunicación dominantes y los círculos de aficionados. Y evitar las perspectivas predominantemente nacionales que conducen a reproducir un discurso sobre la excepcionalidad estadounidense y el mito de la superioridad nacional. La visión del jazz instaurada por Stearns como práctica cultural esencialmente americana, dice para terminar, contribuye a menospreciar las contribuciones de músicos no americanos.

The Stories of Jazz: Narrating a Musical Tradition, lleno de aportaciones originales y de información inédita, es una contribución relevante a los trabajos recientes de revisión crítica de la historiografía del jazz, que invita a lecturas y relecturas. Particularmente sugestivo nos resulta su estudio de la interacción entre la antropología cultural y la teoría del jazz y su inserción de la aportación europea a la historia de la crítica, así como el análisis de las ideas de Goffin y Panassié y la presentación de otros autores poco recordados hoy en día. Su estudio de figuras como W. C. Handy o Marshall Stearns es también minucioso y revelador, en este último caso enriquecido por sus reflexiones sobre el contexto de la Guerra Fría. Como problemas menores, algunas reiteraciones puntuales y saltos hacia adelante y hacia atrás

en la narración de acontecimientos producen a veces cierta sensación de divagación. Y es raro que en un libro de esta envergadura falte un índice analítico, tan útil para el lector.

La idea de historiopraxis es interesante aunque quizá hubiera sido deseable, dado el peso que el autor le concede, que quedara mejor explicada. Las referencias a los conciertos didácticos como historiografía *de facto* me parecen muy oportunas; también el análisis de la iconografía, tanto las fotografías de la autobiografía de Whiteman como las ilustraciones de Covarrubias para *Blues: An Anthology*, o de Jules Halfant para el libro de Sidney Finkelstein. Pero en estos últimos casos algunas deducciones sobre la intención de los autores resultan forzadas y Dunkel pasa por alto cuestiones relacionadas con las corrientes artísticas contemporáneas.

El capítulo de conclusiones resulta, a diferencia del resto del libro, un poco apresurado. Dunkel, que ha omitido justificadamente el estudio de la historiografía reciente, parece no poder evitar darnos un resumen sobre su evolución y lo que piensa de ella. Nos hubiera gustado leer más en esta línea. Por otra parte se refiere a Schuller como una especie de profeta que confirma definitivamente la visión teleológica de la historia, pero creo que un análisis equilibrado de su notable aportación a la historia debería incluir asimismo una reflexión sobre los logros y limitaciones del positivismo.

En todo caso la obra de Mario Dunkel se nos presenta como un trabajo especialmente valioso para descubrir la cantidad de conceptos sobre el jazz que acríticamente se suelen dar por supuestos, para entender cómo hemos llegado hasta aquí y para asumir con cautela y modestia renovadas las futuras aportaciones a la historia del género. Otra cosa es que seamos capaces de prescindir de la historia de estilos sucesivos y grandes innovadores individuales: ninguna historia del arte, de cualquier arte, parece haberlo conseguido todavía. Pero mejor será cuantos más matices consigamos añadir al relato.