

# MILES DAVIS

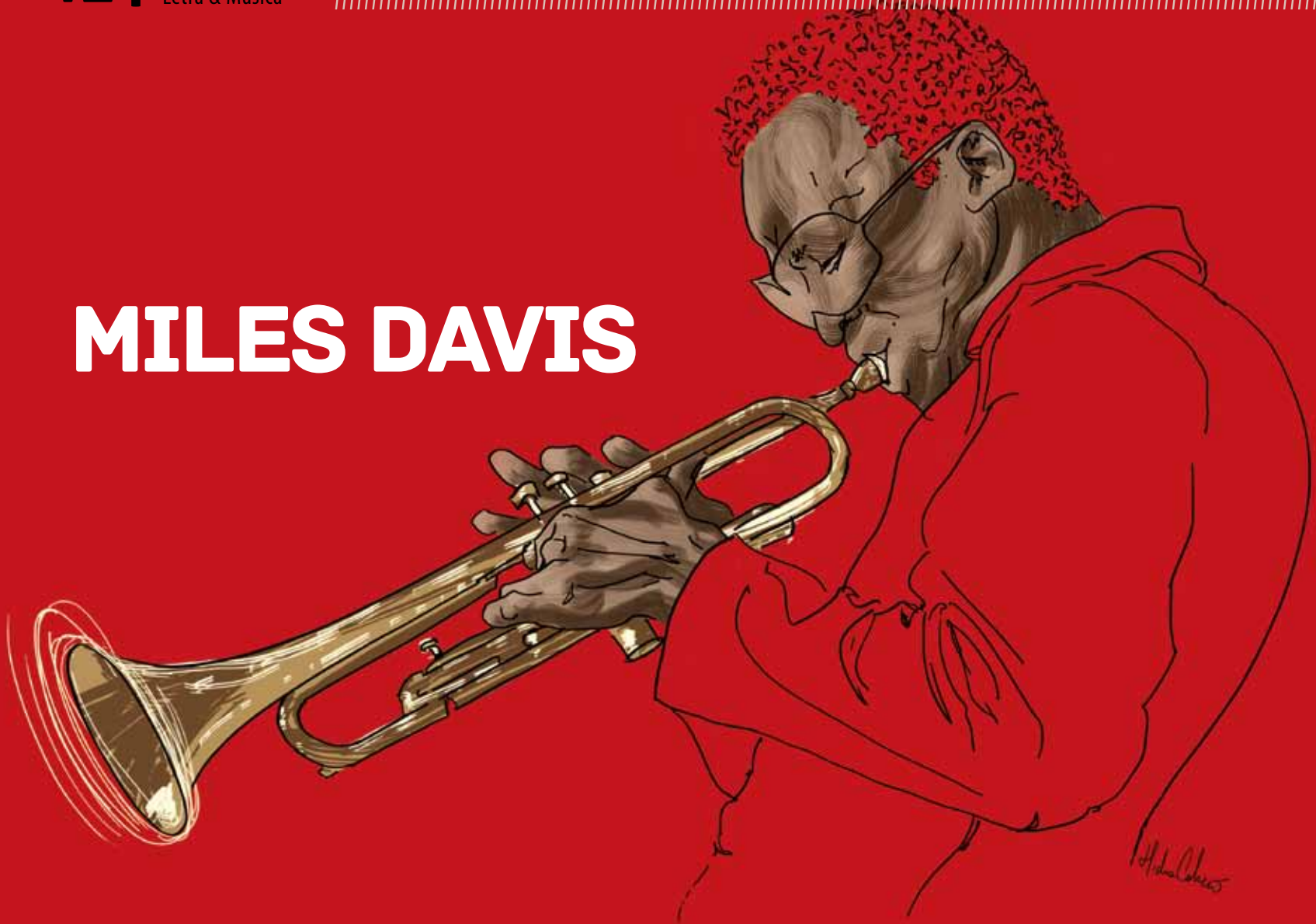


Ilustración: Hidra Cabero

## FERNANDO AIZICZON

Historiador, UNC.

*Los blancos solían hablar de cómo John Hammond descubrió a Bessie Smith. Mierda, ¿cómo iba a descubrirla si ya estaba allí? Y si él la hubiere realmente “descubierto” y hubiese hecho por ella lo que correspondía, lo mismo que hizo por otros cantantes de raza blanca, Bessie no hubiera muerto como murió en una carretera perdida en Mississippi. Sufrió un accidente y se desangró hasta morir porque ningún hospital blanco quiso acogerla. Esto es una chorrada como la de que Colón descubrió América... ¡cuando los indios ya estaban aquí! ¿Qué clase de historia es ésta, sino la mierda de historia de los hombres blancos?*

Miles Davis<sup>1</sup>

### Condición negra y “crítica” blanca

Este es Miles Davis, un trompetista de jazz, negro, norteamericano, que vivió entre los años 1926-1991, que siempre sostuvo que el jazz es música negra, y que esa música es el único aporte de Estados Unidos al mundo. Y punto.

Davis atravesó las corrientes más creativas del jazz y lo empujó para evitar que se transformase en objeto de museo o en objeto de crítica “blanca”. Por crítica entiéndase todo intento de la cultura blanca norteamericana por domesticar, hacer comprensible, clasificable y fundamentalmente negociable al jazz. En este punto Davis siempre hostigó a la crítica blanca (que se expresaba en las prestigiosas revistas *Metronome* o *Down Beat* y que tenían el poder de hundir o inventar un músico), pero su combate era en lo esencial un gesto político-cultural: lo blanco

roba, copia y degrada a lo negro. Lo negro, por condición subalterna, está condenado a inventarse al infinito para poder escapar de la comprensión blanca y así lograr la libertad. Claro que este camino es muy duro porque la mayoría de los negros no coincide en este diagnóstico y eso complicará todo. Es que Miles Davis es un negro norteamericano, es decir, un sujeto empapado en una cultura enormemente compleja y que se forja en el ojo (y el oído) del capitalismo post Segunda Guerra Mundial.

En un extremo, Davis reniega de músicos negros como Dizzy Gillespie o Louis Armstrong, que ofrecían al público norteamericano sus sonrisas amplias y sus reiteradas payasadas que hacían despachurrar de risa a la crítica; en otro extremo, Davis denuesta a los experimentos jazzísticos más vanguardistas y por lo mismo ligados a grupos radicales como el free jazz de Ornette Coleman o la búsqueda espiritual de John Coltrane y sus “extravagancias esotéricas”, ligados al movimiento negro generado en torno de los Panteras Negras; a poetas como Amiri Baraka, la moda de peinados afro, o los puños cerrados alzados al aire. Davis oscila entre esos extremos en busca de su propio estilo, rechazando tanto el formato comercial como la obsesión por la velocidad o el toque frenético y plagado de notas que ya hace escuela con el Bebop.

La música es cuestión de estilo, dice Davis, y él siempre buscará distinguirse con su sonido, jugar con intervalos, multiplicar polirritmias, distorsionar el sonido de su trompeta, innovar con escalas y tonalidades, vestirse sofisticado, buscarse como un “negro inglés” y cosas así que lo harán un músico inigualable; pero él lo sabe bien, a fin de cuentas es negro, intente lo que intente será discriminado racialmente, perseguido por cuanto policía blanco lo viera. Por eso, el mejor modo de sentirlo (obviemos el comprenderlo) es a través de su música, de su trompeta, logrando como él mismo decía: que ni el cielo fuera un límite. *You're Under Arrest* (1985) o *Amandla* (1989), que significa libertad en lengua zulú, evocan tragedias a lo Bessie Smith, o a su propio padre, también dejado miserablemente en la calle por una ambulancia blanca que pasó a su lado sin asistirlo.

### Del Bebop a los “acordes milesianos”

*No estaba dispuesto a hacer payasadas a cambio de que un hijo de puta blanco, racista e incapaz de tocar una nota, me dedicase elogios.*

Miles Davis

Miles Dewey Davis III educa tempranamente su oído con la música negra que se hace en Saint Louis y Nueva Orleans. Le gusta el blues y se apasiona de pequeño escuchando por radio “Harlem Rythms” (cumpliendo con el rito negro de apagar la radio cuando sonaba música blanca). De familia negra acomodada, accede a estudios de trompeta hasta que ingresa a la Juilliard School, una escuela de música de blancos que lo forjó en teoría musical y también le brindó fundamentos para consolidar su apreciación sobre el por qué del racismo hacia el jazz. La Juilliard School estaba en Nueva York y ese era el lugar donde Miles quería estar pues allí tocaban sus dos grandes maestros: Charlie Parker (Bird) y Dizzy Gillespie (Dizzy), con los que luego compartirá banda y escenarios en el mítico bar Minton's, la “capital mundial del jazz negro”, un bar donde la élite negra asistía a escuchar también a monstruos de la talla de Duke Ellington, Fats Navarro, Thelonious Monk, Bud Powell, Max Roach y tantos otros. Verdadera usina de ritmos y estilos, el Milton's pulió el Bebop, un estilo de fraseos cortos, rápidos y agudos (el himno de ese estilo es “Ornithology”, de Bird, o también “Donna Lee”, del propio Davis).

Con abundancia de solos instrumentales e improvisaciones a las que se sumaban integrantes de otras bandas o músicos sueltos (*jam sessions*), el Bebop fue la respuesta al estancamiento creativo del jazz y la rítmica swing y comercial de las Big Band. Los *boppers* eran, además de excelentes músicos, personajes marginales y que además

para mediados de la década de los '40 llevaban mediante el sindicato negro de músicos una larga protesta contra el monopolio de las emisoras radiales y las grabadoras. En ese universo donde reinaba el consumo de heroína y alcohol (retratado en *Bird*, de Clint Eastwood) Davis, con menos de 20 años, forjó su estilo, y su adicción también. Las innumerables anécdotas de esa época están contadas magistralmente en su autobiografía.

El Bebop otorgó cierta fama a Davis, y en ese mundillo, fama, dinero, mujeres blancas adineradas y drogas constituían un mismo cóctel. De todos modos, Davis seguía su camino, muchas veces a contrapelo del sentir negro: por ejemplo, renegaba del desprecio por la teoría musical que cultivaban los *boppers*, mientras él solía encerrarse en bibliotecas a estudiar compositores como Prokófiev, Stravinsky o Alban Berg, pues le interesaba en qué direcciones se movía la música fuera de cualquier tipo de distinción, y eso sí que distinguió la enorme amplitud que Davis desarrolló y que le permitió más tarde pegar saltos creativos aún hoy insuperables.

Esa actitud receptiva trascendió la música porque Davis fue, incluso, un gran estudioso de la pintura, especialmente de los artistas surrealistas; basta echar una ojeada a la tapa de sus discos durante los '60-'70 para sorprenderse del modo en que absorbía y mixturaba esa corriente con su idea de la música (*Filles de Kilimanjaro* en 1968, *Nefertiti* en 1967, *Agartha* en 1975).

Pero antes de esas agitadas épocas Davis tocó y grabó durante los '40 con los mejores músicos: interviene en Charlie Parker's *Reboppers*, en Baron Mingus and His *Symphonic Airs* del contrabajista Charlie Mingus, y en 1947, ya reconocido en los mejores antros (como Calle 52) y destacado como trompetista en la revista especializada *Esquire*, logra grabar su propio disco: *Miles Davis All Star*. También se dedica a arreglar y dirigir los ensayos de la banda de Bird, la mejor banda de Bebop de la época.

Para 1948 arma su primera banda de la mano de quien fue uno de sus mejores amigos, el músico blanco canadiense Gil Evans, cuestión que le granjeó críticas desde el sindicato negro pues Davis estaba trabajando con un blanco e incorporaba a otros tantos más adelante. Pero esto a Davis no le generaba ruido pues solo buscaba músicos que toquen bien y comprendan su búsqueda, que a estas alturas implicaba salirse del Bebop que ya mostraba signos de agotamiento. Así graba *Birth of the Cool*, pieza de colección, y reacción de Davis ante sus maestros Dizzy y Bird, a la velocidad sin armonías suaves en que había caído el Bebop en pos de obsesionarse con la velocidad y la destreza.

*Birth of the Cool* es el modo en que Davis logra salir de un sonido y una rítmica para imprimirle un salto a su búsqueda: ingreso de buenos músicos blancos, líneas armónicas a lo Duke Ellington, melodías reconocibles, cool jazz...y aplausos de la “crítica”. Pero más de fondo, Davis iba hacia un gran cambio: la apreciación de los silencios, la apertura o el estiramiento de espacios entre las intervenciones, el probar otras tonalidades, la decisiva adopción de escalas “modales” que será notorio en uno de sus mejores discos: *Kind of Blue* (1959), donde puede apreciarse el influjo de las ideas del pianista George Russell ingresadas a la banda de Davis a través de Bill Evans. Con el transcurso del tiempo, caminando el escenario buscando el sonido de la banda, o acompañando con el cuerpo (gestos o miradas) la entrada de un solo o el desarrollo de una improvisación, sus músicos bautizarán todo este proceso musical bajo el nombre de “acordes milesianos”.

### Sexo, drogas, boxeo y jazz

Otros cambios vienen de la mano de la salida de Davis por primera vez de gira a Europa, al festival de Jazz de París. En esa ciudad Davis conocerá a Sartre, Picasso y a una de sus grandes amantes, Juliette Greco, la “musa del existencialismo” en Francia.

“Fue en París donde aprendí que no todas las personas blancas eran iguales”, dirá luego Davis. Sin embargo, a su regreso no encuentra trabajo pues los contratos para tocar eran mayormente a músicos blancos que, además, copiaban su *Birth of Cool*..., dolido y angustiado, Davis se entrega sin frenos a la heroína, la cocaína, las pastillas y el alcohol.

En realidad Davis había tardado demasiado en llegar a las drogas; todo el universo del jazz las consumía, los bares estaban atestados de traficantes y era común el empeñar hasta el instrumento para conseguir la dosis diaria. Y Davis, una vez ingresado, se pinchará hasta los pies cuando las venas agujereadas de sus brazos lo delaten frente a la policía.

Yonquis: adictos. Davis se describe en esos años sumergido en una espesa niebla, “colocado” todo el tiempo, rodeado de mujeres blancas o prostitutas negras que le ayuden comprar más y más. Cierta sociología, desde Gustav Le Bon en adelante aunque con menos prejuicios racistas<sup>2</sup>, suele considerar estas prácticas como parte del universo de los “desviados”, entre los cuales la condición negra incrementa el estado marginal mientras el consumo de drogas facilita ser considerado miembro de una comunidad particular, aunque marginal.

Completamente desorientado, sorprendido de cómo Chet Baker<sup>3</sup>, Stan Getz, Gerry Mulligan »

“**Davis oscila entre esos extremos en busca de su propio estilo, rechazando tanto el formato comercial como la obsesión por la velocidad o el toque frenético y plagado de notas que ya hace escuela con el Bebop.**”

”

y otros yonquis blancos eran impunes al consumo de drogas y elevados a dioses del jazz por la crítica que adoraba la domesticación del cool jazz al oído blanco (para Davis: “mierda aburrida, mierda pseudo-blanca”), Davis será escuchado en la prestigiosa revista de crítica musical *Down Beat* luego de uno de sus tantos arrestos callejeros. Solo su padre, primero, y su afición al boxeo, después, lograrán sacarlo momentáneamente de las drogas.

Es muy conocida la admiración de Davis por el boxeador Sugar Ray Robinson o el nexo que establecía entre el boxeo como juego de táctica y estrategia. Davis observaba y quedaba fascinado con lo que le susurraba al oído el asistente de Sugar Ray en las peleas y trataba de homologar aquello con lo que solía indicarle su amigo Gil Evans cuando Davis compartía (y competía) escenario con músicos blancos: “mete tu sonido por encima del suyo”, lo que Davis comprendía como el golpe de cubrir con su música para que “lo negro” predomine sobre “lo blanco”.

### ***Bitches Brew*: ni el cielo es el límite...**

Gran parte de la vida cotidiana de Davis fue un infierno que le resultaba inmanejable. Desentendido de sus 4 hijos, enjuiciado por una de sus 3 esposas, entrando y saliendo de hospitales (sufría de diabetes aguda y fue operado de la cadera varias veces), neuropsiquiátricos y cárceles, denostado y exaltado por la crítica, en permanente hostilidad con las compañías de grabación, el único recurso que lo sacaba de esa vorágine era la música, y esa música se expresaba con enormes saltos creativos.

Entrados los años '60 su fama es indiscutida y los músicos que lo acompañan son los más destacados de la escena del jazz contemporáneo que luego abrirán, cada uno a su modo, nuevos

caminos dentro del género que desde entonces se torna universal: de lejos, quizás John Coltrane y el glorioso Miles Davis Quintet sean las imágenes que condensan todo, pero no es justo ni con el resto de los músicos ni con la opinión del propio Davis. Joe Zawinul, John McLaughlin, Jack De Jonette, Chick Corea, Al Foster, Marcus Miller, Ron Carter, Dave Holland, Wayne Shorter...

Entre los '60-'70 Davis absorbe todo: la muerte de Martin Luther King, la Guerra de Vietnam, la música de Jimi Hendrix (que le roba la novia a Davis), incorpora tonos africanos y orientales, el funk de Sly and the Family Stone y James Brown (“si Elvis es el Rey, entonces James Brown es Dios”, solían ironizar los negros), se decide por el uso de sintetizadores<sup>4</sup>, participa en grandes festivales con músicos de rock y graba discos intensos como *In a Silent Way* (1969) hasta que patea el tablero con el formidable *Bitches Brew* (1970): “dije a los músicos que podían hacer lo que quisieran, tocar cualquier cosa que les sonara, pero que yo debía tomar lo que hiciesen como un acorde”. Eso es corazón de *Bitches Brew*, y la crítica blanca no tuvo más remedio que denominarlo jazz-rock, y el irónico Davis no tuvo mejor tino que aclarar las cosas, a su modo: “no toco jazz rock, toco negro”.

El hombre que cambió el rumbo de la música cinco o seis veces, tal su autodefinición, demostraba hasta donde era capaz de llegar cuando los límites parecen no existir: *On the Corner* (1972), *Live-Evil* (1971), *Dark Magus* y *Big Fun* (1974), y nuevamente el inagotable Davis se pone a estudiar y absorber cosas nuevas (Stockhausen, o John Cage, por ejemplo) hasta encontrarse con el próximo y último gran pozo que abarcó 1975-1980, donde Davis sufrió de todo, y sin poder tocar la trompeta.

Vuelve a recuperarse y es homenajeado, vuelve a grabar (recuerdo *The man with the horn*, *Tutu*, pero se me acaba el espacio), vuelve a estudiar, ahora le gusta Prince. Davis siempre hacia adelante. Repudia el jazz lavado de Wynton Marsalis, se ríe de Sting, aprecia el break dance, se acerca al naciente hip-hop y al rap, lo invitan a grabar en 1991 *Doo Bop* (quizás el disco menos elaborado y la vía por donde muchas personas de estas pampas ingresan a escuchar su música), pero muere sin terminarlo, abriendo el paso a lo que la crítica denominará acid jazz, o jazz rap o lo que fuere. Lo cierto es que después de aquella grabación –a medias– comenzó el furor de los grupos al estilo US3 en *Hand of the Torch* (1993) y el recurso hasta el hartazgo de utilizar una trompeta jazzera sobre un colchón de ritmos monótonos, algo que se estira, sospecho, hasta en las “innovaciones” al estilo de Bajofondo tango club. Pero bueno, me fui de tema, es que con Miles Davis nunca se puede concluir, nunca se termina de escuchar bien todos sus discos, pero por sobre todo, nunca se lo deja de extrañar, ni de escuchar. ●

1. Miles Davis & Quincy Troupe (1995), *La autobiografía*, Ediciones B, España.

2. Véase el análisis de los músicos de jazz que realiza Howard Becker (2009) en *Outsiders, hacia una sociología de la desviación*, ed. Siglo XXI, Buenos Aires.

3. Davis sobre Chet Baker: “Chet era un buen chico, tranquilo, buen intérprete. Pero tanto él como yo sabíamos que me había copiado un montón de cosas. Por lo tanto, y me lo confesó después, le puso muy nervioso, la primera vez que nos encontramos, tocar conmigo ante el público” (*Autobiografía*, p. 241).

4. Davis lapidario: “Por ahí circula una pandilla de puristas pronosticando que los instrumentos eléctricos arruinarán la música. No señor. Lo que arruinará la música será la música mala, no serán los instrumentos que los músicos elijan tocar” (*Autobiografía*, p. 427).