

MILES DAVIS, EL SONIDO MÁS INTROVERTIDO DEL JAZZ

Gabriel Jiménez Emán

En otras ocasiones he manifestado mi admiración hacia al mundo del jazz, tanto en escritos periodísticos como de ficción, en discretos tributos a la extraordinaria capacidad expresiva de esta música que, poco a poco, fue ganando terreno en el tejido cultural del siglo XX, para hacerse sentir hasta nuestros días. Como en todo proceso cultural importante, tomó las más diversas manifestaciones, tendencias y formas que vendrían a constituir una de las más fascinantes expresiones tanto en el ámbito propiamente musical como en literatura, danza, teatro o cine, y han posibilitado la formación de una nueva sensibilidad.

Ya he anotado que se trata de una música de resistencia de la etnia afroamericana frente al predominio de la cultura occidental burguesa. Repito: burguesa y no blanca solamente, pues muy pronto algunos blancos pudieron apreciar que se trataba de una poderosa expresión de los negros, de su espiritualidad, alegría o dolor. Uno de esos músicos blancos fue George Gershwin, un verdadero genio musical que pronto se percató de la riqueza humana y musical del mundo negro; él, su hermano Ira Gershwin y el novelista estadounidense DuBose Heyward se dieron a la tarea de escribir una de las obras más representativas del mundo musical afroamericano: *Porgy and Bess*. La construcción de esta ópera, ciertamente apasionante¹, se presentó en Nueva York con éxito completo, y desde entonces ha sido versionada por los más disímiles músicos alrededor del mundo. Esta contiene una de las canciones de mayor repercusión en la música negra: *Summertime*. Hago esta referencia a la obra de Gershwin para apuntar simultáneamente a la obra de este músico estadounidense que ha sido uno de los pilares de la música popular de esa nación, sobre todo de la música urbana y de las posibilidades que ésta ofrece para mixturarse con diversos géneros, tendencias y modalidades, hasta finales de los años ochentas del siglo XX.

Justamente, uno de los trabajos más apreciables del trompetista y compositor Miles Davis es el que realizó junto al músico blanco Gill Evans, director de orquesta y compositor canadiense que hizo arreglos brillantes a *Porgy and Bess*, donde Miles Davis lleva la voz principal a través del instrumento con el cual renovó el sonido del jazz: la trompeta. En efecto, la trayectoria de Miles Davis en el jazz pudiera calificarse, sin ninguna exageración, de apoteósica. Es el músico a quien me referiré en adelante, tratando de hacerle un reconocimiento personal por todo lo que ha significado su música para mí. Lo he estado oyendo desde mi primera juventud en las ciudades de

San Felipe, Mérida y Caracas, y continuó haciéndolo en Coro solo o con amigos, familiares o melómanos, y ella sigue nutriéndome con su especial espiritualidad y sensualidad.

Miles Davis nació en Alton, Illinois, el 26 de mayo de 1926, en el seno de una familia de clase media. Tuvo dos hermanos, Vernon y Dorothy, y vivieron en East Saint Louis. Los padres de Miles habían sido músicos durante la esclavitud, y tocaban instrumentos de cuerda para familias acomodadas, dueñas de plantaciones. Pero el padre de Miles --un reconocido odontólogo-- prosperó y adquirió una hacienda de varias hectáreas, lo cual le permitió criar a sus hijos con desahogo material, de modo que Miles pasó una infancia feliz y tranquila, aunque vivieran en una ciudad racista como East Saint Louis. Se mudaron a un barrio de gente blanca, donde sin embargo Miles no dejó de sufrir los efectos del racismo, que le perseguirían en toda su vida y por los cuales se vio envuelto en innumerables trifulcas y discusiones. En ese ambiente Miles se empapó de las referencias de la cultura occidental. Su madre tocaba el violín y su hermana Dorothy el piano; su madre también tocaba ocasionalmente al piano piezas de blues escondidas de Miles, --cuestión que él descubrió tiempo después--, al igual que su abuelo tocaba el órgano, y entonces los góspeles, blues y worksongs, --aquellas canciones de esclavos en las plantaciones de algodón-- se hicieron escuchar, acompañadas algunas de ellas por guitarras, impresionaron desde niño a Miles, quien siempre dio muestras de una fuerte personalidad y de un individualismo intenso. Escuchaba programas radiales, vendía periódicos y ahorraaba dinero para comprar discos de jazz, que escuchaba desde los ocho años, sobre todo de Louis Armstrong, Count Basie, Duke Ellington, Bessie Smith, Bobby Hackett y Harry James, hasta que un día un médico amigo de su padre le regaló una trompeta y él empezó a estudiar música con un profesor privado. Tocaba la trompeta en la escuela; tuvo mucha admiración por Bobby Hackett y Hal Baker, ambos trompetistas. En la escuela enfrentó prejuicios que marcarían definitivamente su personalidad reconcentrada. Conoció personalmente a Clark Terry, que era uno de sus ídolos, y ello lo marcó, pues éste se convirtió en su mentor y así pudo ampliar su presencia musical en la ciudad de Saint Louis. Se advertía en él una inteligencia precoz y una memoria fotográfica.

Al mudarse de Saint Louis a Nueva York y conocer al guitarrista Charlie Christian y a los trompetistas Charlie Parker y Dizzy Gillespie, quedó impresionado. Su vida cambió. Su existencia se fundió a la música en una especie de destino. De ahí en adelante, Miles siempre conocería a músicos importantes en el lugar y en el momento indicados. En cuanto a la trompeta, empezó a experimentar con ella nuevos sonidos, hasta dar con uno que deseaba buscar otros caminos y a alejarse de lo metálico, sin vibrato, para expresar su interioridad, sus sentimientos profundos, un sonido diferente desplegado a través de inflexiones audaces, repleto de pausas que parecían esculpidas, cinceladas,

como pocos lo podían lograr. De este modo fue alcanzando una sonoridad personal, inconfundible.

A Nueva York llegó en 1944, a estudiar en la Escuela de Música Juilliard. A los pocos meses la abandonó y se puso a tocar en bares y clubes hasta que al año siguiente conoció al saxofonista Charlie Parker, considerado el más grande en este instrumento, participando con él en varias grabaciones. “Bird”, como le llamaban a Parker, pudo calibrar en Miles el sonido distinto de su trompeta, y se puso en el momento casi a la par de quien era considerado entonces el renovador del instrumento: Dizzy Gillespie, a quien sustituyó en la banda de Parker cuando éste viajó por una larga temporada a otra ciudad. Se pudiera decir que allí comenzó su carrera, en pleno auge del *be bop* del que era iniciador Parker, caracterizado por los movimientos rápidos y atrevidos que requerían de un enorme virtuosismo. En una de esas sesiones surgió la pieza clásica de blues interpretada por Davis: *Now's the time*, que marca el inicio de su carrera profesional mientras tocó con Charlie Parker, entre los años 1946 y 1948.

En adelante, Miles Davis comienza a dirigir sus propios grupos en Nueva York y se inician sus colaboraciones con uno de los músicos con quien más se identificó, y con quien trabajaría intermitentemente durante toda su vida: Gill Evans. Trabaría relación en esos años con Lee Koonitz y el saxofonista Gerry Mulligan. Los sonidos que logra con estos grupos fundarán lo que a la postre se llamaría el *cool jazz*, sonido innovador que incluía toques orquestales donde intervenían piano, saxo alto y barítono, tuba, trombón, trompeta, trompa, contrabajo y batería. En el *cool jazz* el sonido es relajado, lento, y contrasta con los movimientos rápidos del *be bop* de Charlie Parker. Al delimitarse del sonido de Parker, Miles creó el suyo propio, y entonces se reconoce su rango de innovación hasta el punto de ser considerado no sólo un hito en el jazz, sino en la música de los Estados Unidos. Yo agregaría que se trata de un logro de más alcance, debido al rango estético de su música, una suerte de clasicidad popular con mucho de sofisticación, un sonido realmente moderno, con toda la fuerza ambigua contenida en este término, toda la paradoja que implica la modernidad, toda su tensión anímica y el espíritu de ensimismamiento que conlleva.

A París llegó Miles en el año de 1949, a presentarse en la Feria del Jazz de esa ciudad. Pero la vida en la capital francesa fue más de bohemia que de trabajo musical; allá se sumergió en los laberintos de la droga, viviendo durante cuatro años (1949-1953) en medio de una adicción que le llevó a vivir en el ghetto negro de París. Finalmente, cuando logró recuperarse, la personalidad de Miles había experimentado cambios radicales: se volvió sarcástico, caprichoso y temperamental, y proyectó una imagen dura, de mantener un control individualista en las situaciones musicales, proyectando esto en su música. En cambio, desde 1954 su creatividad corre libre y se sostiene con una altura estética considerable, en medio de la cual surgen algunos de sus obras

maestras: *The birth of cool* (1954), *Walkin'* (1954), *Bag's Groove* (1954), *Miles Davis and the modern jazz Giants* (1954), *Cookin' relaxing the Miles Davis Quintet* (1954), todo esto en un año, para luego avanzar hacia nuevos registros como los contenidos en *'Round about Midnight* (1956), *Miles Ahead* (1957), *Milestones* (1958) y las ya mencionadas grabaciones con Gill Evans *Porgy and Bess* (1957), *Sketches of Spain* (1960) y otros como *Jazz at the Plaza* (1958), y *Kind of Blue* (1959). En lo personal, y aparte de las magistrales grabaciones con Evans, considero el clásico de todas éstas a *Kind of Blue*. Lo más notable de este álbum consiste seguramente en algo que los críticos musicales han llamado "improvisación modal" – crea en efecto la forma *jazz modal*–, la cual consiste en escalas estáticas, en vez de secuencias móviles de los acordes. En esta ocasión le acompañaban los saxofonistas John Coltrane (a quien considero el más virtuoso de este instrumento, a la par de Charlie Parker), Cannonball Adderley, y Bill Evans (recordemos que también existe un extraordinario pianista con este mismo nombre, dotado de un intenso lirismo, similar al de Davis, quien tomó parte del clásico álbum *In a silent way*); tenemos aquí un personal excepcional si consideramos que se trata de brillantes músicos de entonces en sus respectivos instrumentos. Con esta fusión de sonidos alcanzados en *Kind of Blue* se abre una nueva perspectiva dentro de un rango que pudiéramos llamar afectivo o sentimental del jazz. Destaco aquí las singulares piezas de *Sketches of Spain*, donde Davis realiza una magnífica versión del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, una de las piezas más celebres de la música española, a la cual Miles logra extraer los más inusitados matices. No creo que haya otro músico de jazz que haya penetrado tanto en el alma de la música española como la presente en este disco, donde vuelve a emplear los mejores recursos de que dispone para hacerlo, junto a su gran amigo Gill Evans y su orquesta.

El Quinteto de Miles Davis se funda en 1955 (John Coltrane, Red Garland, Philip Lee Jones y Paul Chambers) con el que graba seis discos, y en 1957 graba en París otro de sus clásicos, *Ascensor para el cadalso*, que sirve de cinta musical a la película de Louis Malle con el mismo título (en medio de la grabación traba amistad con la gran actriz francesa Jeanne Moreau, protagonista del filme). Con estos temas, Miles demuestra una vez más el carácter dúctil del jazz en cuanto a improvisación; que puede ser creativo aún inspirándose en temas predeterminados. Se trata aquí de un thriller policial con elementos de suspense, cuyo espíritu Miles sabe atrapar muy bien.

Por su parte, *Miles Ahead* (el título juega con el doble sentido de "Millas adelante" y "Miles al frente de la banda") tiene como protagonista al fiscorno, dándole a este instrumento de viento una textura particular, que pronto se vio reconocida internacionalmente. Otro de los recursos empleados por Davis fue la sordina Harmon; ésta, con su peculiar timbre, se acopló muy bien a los contextos orquestales, donde participaban instrumentos como flautas, maderas, cañas, metales, batería y

contrabajo, instrumentos para los que componía Gill Evans para lograr nuevas texturas acústicas. Este trabajo –lo dije al principio— puede ser considerado un notable aporte a la música orquestal popular no sólo del jazz, sino de la música en general. Me parece que este fenómeno convirtió por entonces a Miles Davis en la primera figura del jazz de su tiempo. Comenzó a ser músico de culto; sus discos se oían en todas partes y su personalidad comenzó a rodearse de ese aire de leyenda que ha acompañado a otros músicos como Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Duke Ellington, Billie Holiday o Ella Fitzgerald; aire donde se incluía el lado sombrío de su personalidad. De pronto comenzó a vestir de forma estafalaria, con camisas de retales coloridos, llevaba gafas oscuras todo el tiempo, grandes anillos en los dedos, tocaba de espaldas al escenario. Comenzó a hacer desplantes a periodistas y a productores musicales, con lo cual se ganó una fama de músico difícil, tenebroso, hermético, que fustigaba el lado comercial de la música, y creció su prestigio. Se opuso a la industria comercial y siguió grabando por su cuenta; etapa ésta que fue decisiva para su carrera.

Miles Davis tomó nuevos impulsos, y a principios de la década de los sesentas fundó un nuevo quinteto con Herbie Hancock en el piano; Ron Carter en el bajo; Wayne Shorter en el saxo y Tony Williams en la batería, dando como resultado una banda sin precedentes en el jazz del momento, sobre todo en cuanto al manejo del tiempo musical (sesión rítmica), lo cual incluía una gama enorme de posibilidades llevadas a cabo de forma tan original, que las notas de su trompeta parecían quedar como suspensas, y los oyentes levitando en medio de ellas. Entre los álbumes de entonces podemos citar: *Someday my prince will come* (1961), *Friday Night at the Blackhawk* (1961), *Quiet Nights* (1962), *Seven steps to heaven* (1963), *Miles smiles* (1966), *My funny Valentine* (1964), *Soces* (1967) y *Nefertiti* (1967). Entre éstos, el álbum que ha sido considerado por la crítica uno de los más significativos es *My funny Valentine*. Recordemos que este tema de Rodgers and Hart ha sido uno de los más versionados en la música de Estados Unidos. Otra versión que admiro del tema *My funny Valentine* es la que hace Chet Baker, quien además de versionarla en su cálida trompeta (otro de los grandes maestros de este instrumento), la canta con una ternura casi sublime. En *Quiet Nights* Davis vuelve a rodearse de Gill Evans para abordar temas del bossa nova brasileiro, muy populares y versionados entonces en el ámbito del jazz, una vez que Dizzy Gillespie, Gerry Mulligan y sobre todo el saxofonista norteamericano Stan Getz comenzaron a adaptar los temas de Antonio Carlos Jobim y de otros compositores brasileños al jazz, produciendo un maridaje extraordinario de sonidos dulces y disonantes de ambas expresiones. Sin embargo, los logros de Davis en este disco no podrían ser considerados de primera importancia dentro de su discografía.

A finales de la década de los sesentas, el arte de la improvisación en Davis da paso a nuevos registros, hasta alcanzar niveles abstractos de expresión, pues en ellos no

existe una estructura armónica preestablecida; había más libertad para los músicos, y ello dio origen a una nueva dimensión del material sonoro. Además, los temas ya no estaban ceñidos a las estructuras de la canción popular, sino que el músico se podía pasear por melodías más extensas, escritas exclusivamente para esas ocasiones, y le podía incorporar guitarras y teclados electrónicos, percusiones e instrumentos hindúes o ritmos de rock and roll, con lo cual el jazz comenzó a nutrirse de nuevos elementos y a dar oportunidad a músicos jóvenes. Davis continuó su investigación en los sesentas y produjo los álbumes *Miles in the sky* (1968), *Filles of Kilimanjaro* (1968), hasta arribar a los dos álbumes que han sido estimados cimas de esta década: *In a silent way* (1969) y *Bitches Brew* (1969), muy distintos entre sí, tomando en cuenta el carácter experimental en este último álbum.

Entre la producción suya de la década que se inicia --la de los años setentas-- citamos algunos de sus mejores trabajos, cumplidos en *A tribute to Jack Johnson* (1970), *Black Beauty* (1970), *Live-Evil* (1970), *On the corner* (1972), *Dark Magus* (1974), *Get up with it* (1974), *Agharta* (1975) y *Pangaea* (1975).

Se ha señalado en Miles Davis su tendencia a la contemplación, o a lo que yo llamaría la *meditación lírica*, una suerte de reflexión sensible del mundo a través de un cauce sonoro que nos permite dejarnos llevar por él hasta desplazarnos en una comunión gozosa con el mundo, en una suerte de éxtasis sonoro. En los años setentas, Miles invitó a compartir con él a músicos británicos, franceses, alemanes y africanos. Entonces se produce la fusión entre el jazz y el rock, formas musicales populares que parecían antagónicas, pues el rock surge precisamente de una reacción frente al jazz. Si en *In a silent way* se percibe el elemento de meditación lírica antes anotado, en *Bitches brew* se aprecia una atmósfera fuerte ofuscada por la duda, las crisis, los conflictos que surgen en el ser humano al contacto de las grandes urbes. Aquí el sonido de Davis se vuelve agresivo, complejo, donde parecen reinar las emociones fuertes. David Nolan, John Mc Laughin, Chick Corea y Joe Zawimul fueron algunos de los músicos que participaron de este trabajo ecléctico, donde se mezclaron todo tipo de sonidos y ritmos. Fue un álbum ciertamente polémico, y en esta búsqueda continuó hasta 1975. Su personalidad musical y humana experimentó un cambio radical, que se tradujo muchas veces en el agotamiento físico del trompetista, y a veces hasta de un bloqueo creativo de donde le fue arduo salir. A pesar de todo esto, Miles Davis logró sobreponerse mediante el elemento dominante de su espíritu: su lirismo reconcentrado y su fuerza de voluntad, que le permitieron construir una de las obras musicales más prolíficas de la música del siglo XX, con una discografía tan vasta que aún produce dolores de cabeza a los investigadores, si atendemos a las grabaciones que hizo durante la década de los años cuarentas.

Por su parte, *In a silent way* se convertiría en un trabajo representativo de la música norteamericana de todos los tiempos, e inspiró entre otros tantos a Richard Wright, del célebre grupo pop Pink Floyd, quien empezó su afición a la música con la audición de este disco. El personal en este caso está formado nada menos que por John Coltrane (saxo barítono), Paul Chambers (contrabajo), Cannonball Adderley (saxo alto), Jimmy Cobb (batería) y Bill Evans en el piano, quienes lograron una de las uniones más perfectas en cuanto al sonido del jazz se refiere.

A comienzos de los años ochentas, Miles grabó sesiones con los músicos John Scofield y Mike Stern, guitarristas. Abandonó los coqueteos con el rock y volvió a su elemento de recrear temas populares. Ejemplos de esta búsqueda son los álbumes *We want Miles* (1981), *Decoy* (1984), *You're under arrest* (1985) y sobre todo el álbum *Tutu* (1985), donde Davis vuelve a usar la sordina Harmon, como en los viejos tiempos. Habría que detenerse un poco en *Tutu*, donde Miles relanza al bajista Marcus Miller, quien además es arreglista, productor e intérprete de instrumentos electrónicos. Marcus venía de trabajar con Miles en *The man with the horn* (1981), y en *Tutu* tiene licencia para imponerse literalmente en todo el disco bajo los géneros break, disco, arabescos hispanos, dub sintético y un dominio impresionante del bajo, que comparte con percusionistas de la talla de Paulinho Da Costa y George Duke. Por supuesto en el disco también hallamos el más puro estilo de Miles, como el presente en las piezas "Tu tu" y "Tomaas".

En estos años Davis retornó también a las giras; viajó acompañado de jóvenes músicos por Estados Unidos, Japón, Alemania e Inglaterra, y esas sesiones fueron recogidas en diversas grabaciones y videos de apreciable valor histórico. Han sido divulgados los videos de sus actuaciones en Munich, París y Londres; con el saxofonista Kenny Garrett grabó en Gales en 1989 y en Londres con los saxos Bob Berg y Bill Evans, en 1986. Sobre todo en la capital inglesa Davis puso sus mejores empeños musicales, dando allí uno de sus últimos conciertos en vivo en 1991, en el Royal Festival Hall. Mientras escribo estas líneas, disfruto del video *Miles Davis live in Munich* (1988), donde le acompañan Adam Holzman (armónica), Bobby Irving (guitarra- piano) Kenny Garrett (saxo), Ricky Wellman y la impresionante percusionista y timbalera Marilyn Mazur, la figura más aclamada de esa noche en Munich.

Otro de los discos que hicieron historia en la obra de Davis fue *Amandla* (1987), donde un voluminoso personal se da a la ambiciosa tarea de mezclar géneros, sonidos y efectos, y donde la percusión toma un rol de primera importancia. Aquí lo vuelve a acompañar Marcus Miller en el bajo y los saxofonistas Kenny Garrett y Rick Margitza; en los teclados están George Duke y Joey De Francesco, en el piano Joe Sample, en las guitarras Michel Landau y Jean Paul Bourelly, mientras que en la sección de percusión se encuentran Ricky Wellman, Omar Halkin, Al Foster, Don Alas, Mino Cinelu, Paulino

Da Costa y Bashmi Johnson. Se trata sólo de ocho piezas, extensas todas, de donde sobresale “Mr. Pastorius”, un soberbio homenaje de estos músicos al excepcional bajista Jaco Pastorius, considerado con Charles Mingus el más grande en su instrumento.

Casi al final de esa década (1988) muere Gill Evans, lo que significó un duro golpe para Miles, pues fue su gran amigo y mentor, (alguien ha dicho que eran el *alter ego* el uno del otro); no es casual que el hijo mayor de Evans se llamara Miles Evans. Y aquí el postrer álbum *Amandla* en cierto modo funcionaría como un homenaje a Evans.

La vida sentimental y familiar de Miles Davis no fue precisamente equilibrada o ejemplar, sino más bien caótica. En su pueblo natal dejó embarazada a su novia Irene con apenas 17 años; él contaba 19; tiene con ella tres hijos, y deja su familia para ir a probar suerte a Nueva York. Vuelve cada cierto tiempo a ver a sus hijos, pero sin establecer con ellos una relación de proximidad afectiva real. Por años estuvo más pendiente de enviarles dinero que de procurar una cercanía.

Luego, en uno de sus primeros viajes a París, conoce a la cantante francesa Juliette Greco, con quien tuvo una relación más pasional que amorosa, del tipo “a primera vista” que no duró mucho, apenas unos meses, comprometido como estaba con las grabaciones y las actuaciones en clubes y bares. Recordemos que en París se intensifica la bohemia de Miles y su adicción a la heroína y cocaína. También en París, luego de realizar la exitosa grabación de para la película *Ascensor al cadalso* (1959), -- del entonces muy joven Louis Malle, que le granjeó una reputación internacional-- a su regreso Miles conoce en Nueva York a Frances Taylor, una bailarina prestigiosa, en uno de los agasajos que le hacen al trompetista, y éste queda flechado. No tarda en proponerle matrimonio y hacerle costosos regalos. Al parecer, Miles mezclaba en su personalidad de seductor una suerte de fanfarronería con la impulsividad erótica, humor negro, obsequios desproporcionados y un individualismo que podía ser peligroso cuando se mezclaba a la droga y al sexo, lo cual perjudicó todas sus relaciones sentimentales; todo ello aunado a su perfeccionismo neurótico en las grabaciones, donde se irritaba fácilmente y presionaba a los músicos con exigencias radicales, aunque respetándolos en lo personal. No tardó esta mezcla fatal de ingredientes en vulnerar su relación con Frances Taylor, quien hubo de alejarse para protegerse de las celopatías y manías posesivas de Miles, donde concurren una mala alimentación, calcificación ósea de la cintura, estragos debidos a un accidente automovilístico, afecciones bucales y hernias producidas por el uso continuo de la trompeta. Entonces tenemos como resultado a un Miles genial en el plano musical, pero en el personal a un ser humano con problemas de salud física y psíquica, carente de afecto, solitario e incomprensido. Pareciera encarnar este músico buena parte del ideal moderno del artista maldito, quien sacrifica su persona en aras de su obra,

creyendo que al fin la obra redime y justifica todas las torpezas y limitaciones de la vida personal. Ciertamente, Miles vivió períodos largos de depresión, angustias y culpas, inactividad y desafectos producidos por diversas circunstancias. Él había visto ya a su maestro Charlie Parker sucumbiendo joven ante la adicción a la heroína, y a muchos músicos de varias generaciones hundirse en los abismos de la droga.

Después de divorciarse de la bailarina Frances Taylor, Miles intensifica su labor creadora, y mucho después, en 1988, conoce a la cantante de funk Betty Mabry, mucho más joven que él, con quien se ilusiona. Ella es amiga del guitarrista Jimi Hendrix, a quien Miles admira. Pero la relación tampoco funciona: vuelven a aparecer los celos y la posesividad de Miles, y todo se va al traste de nuevo. En los años finales de su vida aparece una antigua amiga, Cicely Tyson, una de las pocas personas que enfrentó a Miles como persona con gran sinceridad y verdadero afecto, y le dijo las verdades a quemarropa, además de motivarlo en su carrera a través de consejos oportunos. Terminan viviendo juntos. Miles ya parece estar más reposado. Explora con la pintura abstracta, el arte le sirve de catarsis, de actividad terapéutica que le viene muy bien en su situación. También en estos años se vuelca a la reconciliación con sus hijos, lográndola a medias, siempre acompañado del sincero afecto de Cicely Tyson, de quien también termina divorciándose. El matrimonio no estaba hecho para él. En verdad era un mujeriego, aprovechado de su buena apariencia física, delgada y elegante, de rasgos faciales finos (heredados de su madre) que le hacían muy atractivo a las mujeres. Esta tendencia enfermiza a casarse a cada momento creo que está tipificada por Sigmund Freud en alguna parte de su teoría acerca de los complejos sexuales.

Se pueden decir muchas cosas acerca de su arte. Por ejemplo, que es el sonido más introvertido del jazz; dotado de una serenidad mezclada con intensidad; su sordina, poseedora de un timbre redondeado con un cuerpo nítido de articulación que aporta una elocuencia íntima; sonidos bruñidos y vocales; un estilo sinuoso, despojado de elementos superfluos; se le puede calificar tanto de abstracto como de expresionista; creador de inusuales efectos dramáticos, que logra gracias a las interpolaciones melódicas y rítmicas; un revolucionario del fraseo que se mueve entre dos extremos: uno abierto y vocal por un lado, y de timbre asordinado e introspectivo por el otro. Su arte concitó la admiración del gran público como el reconocimiento de la crítica musical más exigente. Gil Evans dijo que era el único que podía crear un sonido particular para cada contexto existente; Charles Mingus componía piezas especialmente para él; su propia fuerza emocional lo obligó a tocar al máximo de su capacidad técnica. A mí me ha acompañado siempre. Me sirve tanto para relajarme como para extasiarme, crea en mí una calma sensualidad, muy especial, y puede ser escuchado a cualquier hora del día con el mismo entusiasmo: un entusiasmo reflexivo, agregaría yo. Siempre sentí una predilección hacia la trompeta que me llevó a

coleccionar discos desde mi adolescencia de Louis Armstrong y Dizzy Gillespie, pasando por una constelación de trompetistas que incluye los nombres de Bill Davison, Bobby Hackett, Bix Beiderbeche, Buck Clayton, Bunk Johnson, Chet Baker, Clifford Brown, Harry James, Joe Oliver, Hot Lips Page, Shorty Rogers, Rod Rodney, Muggsy Spanier, Arturo Sandoval, Roy Eldridge o Wynton Marsalis. Hace un par de años recreé en una novela breveⁱⁱ la agitada vida del que acaso fuera el primer trompetista del jazz, Buddy Bolden, de quien no se conocen grabaciones.

Mientras escribo, estoy viendo el video *Miles Davis live in Munich* (1988), donde Miles aparece con su estrafalaria camisa de colores, sus gafas oscuras, sus anillos dorados, desplazándose de un lado a otro del escenario para acercarse a los músicos, sudando copiosamente y sacando de su trompeta esos poderosos sonidos, entregado con júbilo a su elemento, a los espectadores que le admiran, y él les retribuye con cada sonido de su trompeta. Ahí está de pie, dando lo mejor de sí, verdadero poeta de ese instrumento, cuyo arte permanece tatuado en nuestra memoria sensible como un imperecedero regalo.

©Copyright 2017 Gabriel Jiménez Emán

ⁱ Ver mi ensayo “George Gershwin y *Porgy and Bess*: la transfiguración de una obra”. En: *La palabra Conjugada*. Fábula ediciones, Coro, Estado Falcón, 2016. pág. 201, Edición disponible en Formato digital (issuu), en Internet.

ⁱⁱ Jiménez Emán, Gabriel, *El último solo de Buddy Bolden*, Menoscuarto Ediciones, Palencia, España, 2016.