

■ EL MALENTENDIDO DEL COOL

■ Por Diego Fischerman

LAS REUNIONES ERAN EN EL APARTAMENTO DE GIL EVANS. APENAS HABÍA SILLAS, CUENTAN, Y LOS QUE LLEGABAN NO SIEMPRE ERAN LOS MISMOS. COMO VOLVERÍA A SUCEDER OTRAS VECES, EN OTROS LUGARES Y CON OTRAS

PERSONAS, UN TROMPETISTA MUY JOVEN QUE VENÍA DE TOCAR CON CHARLIE PARKER TERMINÓ SIENDO NO SÓLO QUIEN LE DIO FORMA DEFINITIVA AL PROYECTO SINO EL QUE LO FAGOCITÓ CON SU NOMBRE.



Sesión de grabación de *Birth of the Cool*. 21 de enero de 1949

El malentendido del Cool

Como volvería a suceder, Miles Davis era el hombre indicado en el lugar correcto y en el momento preciso. Su manera de tocar, casi sin ataque; esa contradicción permanente entre un timbre relajado y las notas más tensas con respecto a la armonía, era la pieza que completaba el rompecabezas.

El sonido brumoso que caracterizaba los arreglos de Gil Evans, Gerry Mulligan y John Lewis para la orquesta de Claude Thornhill y esa intención —que venía desvelándolos— de lograr arreglos del bop más complejos y para grupos más grandes que los habituales sin que se perdiera la cualidad improvisatoria, tomaba —provisoriamente, es claro— una forma definitiva. Nació el cool y así se lo anunciaba. Era suficiente el título *Birth of the Cool* con el que se publicaron las grabaciones de estudio de esa pequeña big band que venía tocando en el Royal Roost (o Metropolitan Bopera House, como lo llamaban algunos) desde septiembre de 1948. Sin embargo, fue una de las declaraciones de principios (y de principio, en el sentido del comienzo) más ignoradas por la historia. Uno de los movimientos estéticos más importantes e influyentes de la segunda mitad del siglo XX terminaría identificado con sus rasgos más aparentes y superficiales, practicados sin pasión por músicos comerciales, en salones de hoteles o bandas de

sonido para películas y seriales televisivos. Cool había empezado queriendo decir, como en el slang de los negros, "fino", "trabajado" y "cuidadoso" y terminaba significando, como en la lengua de los blancos, apenas "frío".

Prejuicio

La forma más burda del racismo es aquella en la que el odio no permite ni siquiera la cercanía. Y hubo en Estados Unidos, des-

de ya, muchos blancos para los que los negros no debían estar ni siquiera a la vista. Pero hay otras maneras de ser racista, aparentemente más tenues o, incluso, habitualmente disimuladas en alguna clase de valoración positiva. Es la clase de juicio en la que una etnia o una cultura determinada termina identificada con alguna habilidad particular —y no con otras—. El ejemplo más claro es el del Cotton Club, en el que los negros

no podían entrar como público pero, en cambio, eran la mercancía más valorada (como una rara ostra traída de Madagascar) que podía ofrecerse al público blanco. Los negros son buenos para el jazz como los perros siberianos lo son para arrastrar trineos y los caballos árabes para las carreras, podría haberse dicho. Para escuchar buen jazz hay que ir adonde lo tocan los negros, se aseguraba, de la misma manera en que cierto público burgués podía afirmar que no había cocido como el de esa pringosa taberna de extramuros —que, por supuesto, llegaba a ponerse de moda— o, más cerca en el tiempo, que no hay prostitutas como las tailandesas. En la repartición del trabajo, a los negros les tocaba tener swing y, en lo posible, estar siempre sonriendo y siendo felices con una música feliz (que uno de los orígenes de esa música fuera el blues no parecía ser importante, en todo caso).

Tal vez sea por eso que a un negro inteligente, reflexivo y preocupado por el desarrollo del lenguaje del jazz cuyo nombre era John Lewis, todos lo vieron como un blanco. Y a su grupo, el Modern Jazz Quartet, negro de toda negritud, como un ejemplo de "jazz frío" (es decir "blanco") y no de refinado cool jazz.

En la década de 1940 el jazz crece geométricamente y evoluciona estilísticamente, a partir de la irrupción de la armonía *blanca* de las comedias musicales y de las versiones de sus canciones más populares por las bandas de swing, que reemplaza



Miles Davis, Lee Konitz, Gerry Mulligan. Enero de 1949

definitivamente a los tres acordes del blues. El caldo de cultivo de ese crecimiento es, por un lado, la entrada de los negros en el mercado de trabajo blanco (los grandes teatros de Broadway, el cine de Hollywood) y, por otro, la expansión del público burgués gracias a la radio y el disco. Pero existe otro elemento, que se explicita más claramente en Europa, y es el de la intelectualidad politizada y su visión del jazz, con su aura de primitivismo ligado a esa creciente complejización del lenguaje, como la banda de sonido privilegiada de las revoluciones por venir. Las "nubes" de la armonía de Gil Evans y del timbre de Davis (la definición es de Lee Konitz) parecían las indicadas para acompañar el blanco y negro parisino y nebuloso de la *nouvelle vague*. Y, por supuesto, de las *caves* existencialistas. No por nada Roquentin comenzaba su nauseabundo tránsito con el jazz como música de fondo.

Calor y frío

Frente a la popularización –y la evolución– del jazz hubo dos corrientes, particularmente fuera de

Estados Unidos: los que identificaron el espíritu de época con la modernidad creciente del lenguaje y los que reaccionaron frente a ella, argumentando que la intelectualización derivaba en una pérdida del salvajismo original. Unos y otros llamaron hot a cosas distintas pero ambos le opusieron, sin matices, eso que denominaban cool y que ya era, para ese entonces, a fines de la década de 1950, una auténtica bolsa de gatos. Para los segundos lo hot se terminaba en el Hot Seven y fueron, eventualmente, convirtiéndose en minoría a medida que el mero transcurso del tiempo los envejecía o mataba. Para los primeros, que fueron los que terminaron consolidando los valores hegemónicos del jazz, el modelo a seguir era el del hard bop. Sonny Rollins, Horace Silver y Art Blakey eran los dioses ante cuyos altares ofrecían la dádiva de su desprecio por el Modern Jazz Quartet y por Dave Brubeck, como símbolos más acaba-

dos de un jazz aparentemente poco conflictivo que, para peor, tenía éxito comercial.

El sentimiento frente a la razón y lo vital ante la quietud y la muerte. Lo caliente o lo frío. En esas falsas dicotomías fue di-

señándose una escala de valores en la que lo descuidado empezó a considerarse sinónimo de lo intenso y, a la inversa, lo preciso y lo delicado como necesariamente equivalente a la falta de idealismo estético, el cálculo comercial o, peor aún, la complacencia con el público blanco. En realidad, de manera velada, volvía a aparecer el viejo prejuicio. Los blancos eran los que afirmaban que sólo eran calientes los negros y, más precisamente los negros que no quisieran complacer a los blancos –los otros blancos, no ellos, los esclarecidos-. En esa confusión se mezcló el cool con el jazz de la Costa Oeste y el jazz de la Costa Oeste bueno con el jazz de la Costa Oeste malo. Como toda teoría rígida, ésta tuvo que adaptar los hechos a su medida. Y para hacerlo minimizó o directamente ocultó algunos hechos fundamentales: la relación de John Lewis

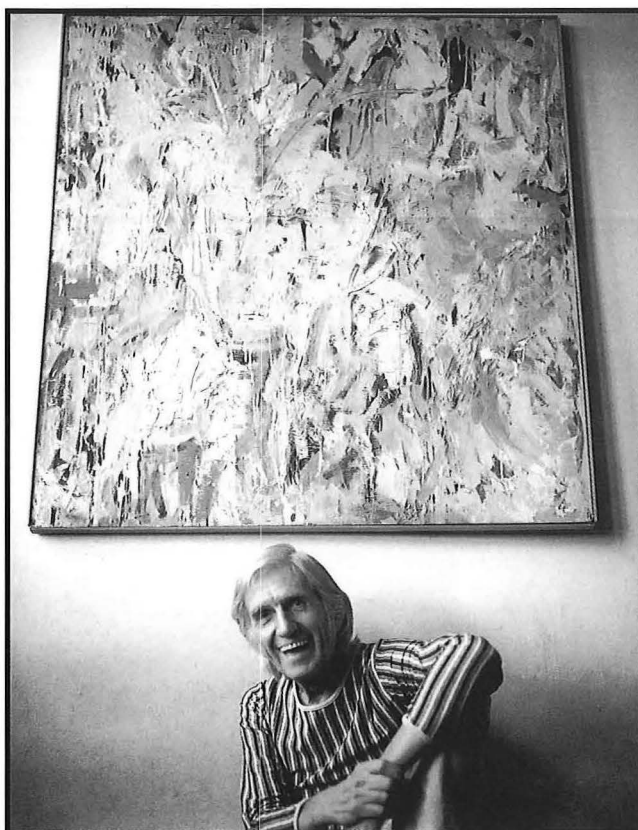


The Modern Jazz Quartet

con Ornette Coleman, la fenomenal revolución estética propiciada por Lennie Tristano y sus discípulos y la mutua inseminación entre músicos como Jimmy Giuffrè o Paul Bley y el naciente free jazz. Incluso un músico hoy canonizado como Bill Evans (cuyo estilo mal podría considerarse antiguo o complaciente) era leído, por las revistas francesas de jazz de los 60, como un "blanco frío". Los esquematismos ideológicos borran los matices. Y en este caso los matices tenían que ver con algunas músicas en que el cool y el hard iban de la mano, empezando por algunas de las grabaciones de Davis para Blue Note, con Horace Silver en el piano, por los tríos de Lee Konitz con Elvin Jones en la batería y, sobre todo, por el grupo más cool del hard bop –o viceversa: el Jazztet de Art Farmer y Benny Golson que, como el MJQ, coqueteaba en su nombre con el mundo de la música de cámara.

Apariencias

Desde esos ya lejanos años 50 en que el jazz se extendió como la música artística de tradición popular por antonomasia, siempre estuvieron (como en todas las otras músicas y como en todas las épocas) los que escucharon con atención y los que *compraron* el look del jazz. En el caso de este género, en particular, aparece, desde siempre, un consumo muy acentuado de su *sonido*, de su gesto y de su simbólico por sobre cuestiones más profundas y ligadas a lo estilístico. Una parte de ese público buscó en el jazz una ambientación tranquila, sensual, a bajo volumen, apta para martinis secos y rubias indulgentes. Y, para ellos, el Modern Jazz Quartet o Dave Brubeck resultaban ideales. Otro sector de los que consumieron apariencias optaron por las de la ruptura y la revolución. Para ambos pasaron desapercibidas –no podía ser de otra manera– las características estilísticas que estaban detrás de –y muchas veces en explícita contradicción con esas apariencias. Brubeck y el MJQ trabajaban ostensiblemente en el medio tono. En relación con la intensidad, era claro que allí no había ni podría haber estridencias. En alguna medida, con Bill Evans sucedía lo mismo. *Parecía* (y eso era lo único que algunos percibían) un músico blanco más o menos aburrido tocando elegantemente –decorativamente, podría decirse– temas clásicos y algún vals. Las revoluciones no *parecían* estar allí. Una escucha más atenta (y menos atenta a las apariencias, es claro) podría detectar la audacia rítmica de Brubeck y hasta una pizca de iconoclasia en su martilleo del piano supuestamente carente de swing, la fenomenal riqueza armónica de los solos de Paul Desmond, los notables contrapuntos en cada cosa que hizo Gerry Mulligan, desde sus orquestaciones para Gene Krupa y para el fundante *Birth of the Cool* hasta sus cuartetos con Chet Baker o Bob Brookmeyer (cuartetos sin piano, como los de Ornette), la revolución en el concepto de acompañamiento iniciada por Bill Evans, la genialidad de Tristano, Konitz y Marsh (homenajeada entre otros por Anthony Braxton), el estilo de Paul Bley, construido alrededor de immaculadas deconstrucciones (del que Keith Jarrett es un innegable deudor), los sutilísi-



Gil Evans

mos arreglos del Jazztet de Golson y Farmer –en lugar de los unísonos de los Jazz Messengers de Blakey, heredados del bebop– y, por último pero lejos del último lugar en importancia, la natural elegancia, la fluidez en la unión del contrapunto y de un swing no por relajado menos intenso, el criterio tímbrico y la ampliación de las fronteras de la percusión en el jazz, de John Lewis y de su invención más perfecta: el Modern Jazz Quartet.

En Canarias el sonido del Jazz aterriza en la Radio



con Jose Nebot

www.aeropuertojazzcafe.com

Gran Canaria
FM 97.7 - 93.6 - 87.9

Lanzarote
FM 98.6

Fuerteventura
FM 97.7



Los lunes y miércoles
de 10 a 12 de la noche

volando hacia el
4º Aniversario