

LA ESTILIZACIÓN DEL JAZZ: LA ERA REID MILES EN BLUE NOTE RECORDS

The Stylization of Jazz: The Reid Miles era in Blue Note Records

Uxía GOBERNA PÉREZ 

Investigadora independiente
uxiagbperez@usal.es

RESUMEN: Durante la década comprendida entre 1955 y 1966, el sello discográfico Blue Note Records contrató como director artístico principal al diseñador gráfico Reid Miles. El resultado fue una estética que continúa siendo identitaria de la discográfica. Este artículo analiza el lenguaje visual que se desarrolló en estas portadas que pasarían a la historia en el mundo del jazz. Siguiendo el método del historiador Peter Burke para la interrogación de imágenes como fuentes para la historiografía, se ha identificado una serie de tópicos visuales recurrentes en estas portadas y cuáles son sus raíces en sus circunstancias históricas, materiales y sociales. El texto determina cuatro pilares esenciales contextuales que conforman la identidad de los diseños: la filosofía artística del bebop, ligada directamente a sus orígenes; las características del propio sello, tanto en filosofía como en circunstancias físicas; la representación de los propios músicos negros en contraposición a caricaturas racistas; y las tendencias del arte plástico del momento que influyeron en el estilo de Miles. El análisis busca e identifica las correspondencias visuales directas a estos elementos en la estética visual de Reid Miles y Blue Note Records.

Palabras clave: jazz; Blue Note Records; bebop; diseño gráfico; Reid Miles.

ABSTRACT: During the decade between 1955 and 1966, Blue Note Records hired graphic designer Reid Miles as its chief art director. The result was an aesthetic that continues to define the label's identity. This article analyses the visual language developed in these album covers, which would go down in jazz history. Following historian Peter Burke's method for interrogating images as sources for historiography, a series of recurring visual themes has been identified in these covers, along with their roots in historical, material, and social circumstances. The text identifies four essential contextual pillars that shape the identity of the designs: the artistic philosophy of bebop, directly linked to its origins; the characteristics of the label itself, both in philosophy and physical circumstances; the representation of black musicians themselves as opposed to racist caricatures; and the trends in the visual arts of the time that influenced Miles' style. The analysis seeks and identifies direct visual correspondences to these elements in the visual aesthetics of Reid Miles and Blue Note Records.

Keywords: jazz; Blue Note Records; bebop; graphic design; Reid Miles.

1. INTRODUCCIÓN

En los años comprendidos entre 1955 y 1966 el sello discográfico neoyorkino Blue Note Records tuvo como principal diseñador gráfico a Reid Miles, cuyo estilo quedaría ligado para siempre a la identidad del sello. Sus portadas alcanzarían el estatus de objeto artístico por sí mismas. La historia de cómo estas portadas llegaron a ser lo que son se ve reflejada en el lenguaje visual que Reid Miles desarrolló en ellas. Es posible identificar cada uno de los agentes que tomaron parte creativa en este desarrollo y los elementos iconográficos resultantes. Desde los músicos y el propio diseñador hasta los productores, el técnico de sonido y el fotógrafo, todos añaden una vida de referencias, influencias y gustos. Estas imágenes son el perfecto ejemplo de lo que el profesor Voelz denomina como «mundo artístico»:

Toda producción artística es cooperativa [...] En el mundo de la música, incluye a cualquiera desde los fabricantes de instrumentos hasta los proveedores del material necesario para los escenarios de concierto, grabaciones y su distribución. Incluso el oyente se convierte en un elemento esencial para la percepción social de un mundo artístico (Voelz, 2017, p. 4-5).

Las portadas de Reid Miles, además de ser analizadas y diseccionadas, pueden también ser tomadas en consideración como un hito en la historia del sello, como evidencia de un momento de consolidación de una identidad artística que persiste

hasta el día de hoy. Son reflejo del mundo artístico de Blue Note Records: no producción del genio individual, sino como resultado de un esfuerzo colectivo fruto de su tiempo.

El objetivo principal de este trabajo será identificar los elementos contextuales que componen la estética de la obra de Miles. En líneas generales, se han determinado los siguientes componentes esenciales de la escena que dio forma a estas piezas visuales:

1. El género y su origen: las particularidades de las circunstancias sociales y artísticas que dieron lugar al nacimiento del bebop en la década de los 40 y cómo estas influyen en su filosofía y su razón de ser, tanto artística como intelectual y política.
2. El sello discográfico:
 - a) La filosofía del sello y sus fundadores: el respeto por la libertad artística, la creación de una «familia» de músicos recurrentes y sus consecuencias para la estética.
 - b) Las circunstancias físicas de las operaciones de Blue Note Records: el técnico de sonido Rudy van Gelder y el estudio de grabación visto a través de la lente de Francis Wolff.
3. La representación de los músicos negros: el desafío de los tópicos racistas a través del retrato fotográfico.
4. El diseño: las influencias y la actitud artística de Reid Miles.

Estos cuatro pilares principales son los que tendrán representación en las portadas. El análisis, pues, se basará en identificar los correspondientes tópicos visuales para cada uno de estos elementos contextuales.

2. MARCO TEÓRICO

Sobre el trabajo de Reid Miles para Blue Note Records existen artículos que hacen un pequeño acercamiento anecdótico a estas y su valor como objetos de diseño. Un ejemplo significativo de este tipo de trabajos es *The greatest album covers of jazz* (Vox, 2018), especialmente interesante por incluir una entrevista con el productor, escritor y experto en jazz Michael Cuscuna. Diversas publicaciones centradas en el diseño gráfico han mencionado entre sus textos la obra de Miles, como Salminen (2015) o Carrard (2004). Aunque de valor, este tipo de trabajos no son más que introducciones al tema. En definitiva, no existe un análisis exhaustivo sobre estas portadas y los elementos que las componen.

La principal referencia a la hora de proceder al análisis ha sido el trabajo del historiador Peter Burke y su tratamiento de las imágenes como evidencias históricas. En su libro *Eyewitnessing* (Burke, 2001) y su posterior revisión y condensación de su método «Cómo interrogar a los testimonios visuales» (Burke, 2008), describe una serie de factores que se han de tener en cuenta y un proceso para leer las imágenes de manera historiográfica.

En los diseños de Miles no existen símbolos per se, por lo que resulta mucho más adecuado hablar de tópicos visuales a la hora de realizar un análisis iconográfico, concepto en el que profundiza Burke (2008), y no tanto de símbolos. Algo que remarca el autor en su trabajo es la importancia de comprender que cada imagen existe en un contexto. Entender, por lo tanto, las portadas de Blue Note como objetos estéticos aislados de su contexto histórico y social resultaría en un análisis incompleto. Del mismo modo, hay que tener en cuenta su condición de objetos de consumo.

En este caso, se comprenden estos indicadores visuales como continentes de diversos significados implícitos dentro de su contexto. Tanto los indicadores del entorno como los atributos físicos y estéticos se convierten en símbolos con sus respectivas connotaciones, tal y como describe Barthes en sus estudios recopilados en *Mythologies* (Barthes, 1993).

Otra cuestión relevante que plantea Burke (Burke, 2001) es la del poder de condensación narrativa que tienen las imágenes y los artistas. La aplicación de este concepto ha sido una constante para la metodología de esta disección. Tras un primer análisis superficial, se determinó una serie de elementos condensados en las imágenes, a partir de los cuales se ha podido reconstruir el cuadro contextual que las envuelve y estudiar las narrativas plasmadas en el arte de las portadas.

Volviendo a Burke, se han tomado sus «diez mandamientos» como guía fundamental para el análisis, con especial atención de los siguientes aquí expuestos: «Localizar las imágenes en su tradición cultural, incluyendo las convenciones y códigos de representación vigentes en su determinada época y lugar» (Burke, 2001, p. 8), la necesidad de prestar atención a los detalles de fondo, a la posibilidad de manipulación de las imágenes y a quiénes son los creadores y su relación con las imágenes (Burke, 2001), «compara diferentes imágenes del mismo objeto o evento, dos testigos son mejor que uno» (Burke, 2001, p. 9) «presta atención al contexto de las imágenes, más concretamente a los contextos en plural (material, social o político)» (Burke, 2001, p. 9).

3. LOS ORÍGENES DEL GÉNERO

Para comprender todo lo que encierran las portadas de estos álbumes, es necesario tener en cuenta todos los elementos que convergieron en la historia del jazz para dar lugar a las imágenes que se analizan en este trabajo. Uno de los elementos predominantes es el propio bebop y las circunstancias sociales y políticas que hicieron nacer el género, su filosofía y los principios de su estética.

Desde finales del siglo XIX hasta la década de 1960, la población afroamericana tuvo que regir su vida y comportamiento por las leyes *Jim Crow*. Este sistema trascendía el ámbito legislativo, ya que también limitaba a la población negra con reglas de decoro. El principal objetivo de este sistema era, en definitiva, la separación estricta entre razas, haciendo especial hincapié en la peligrosidad de las relaciones sociales e íntimas interraciales (Pilgrim, 2012).

Esto nos lleva a los salones en los que floreció la Era del Swing. En salones como el Savoy, la pista de baile desdibujaba las estrictas líneas que separaban a blancos y a negros, lo que el historiador Gerald Horne llama «baile heterosexual a través de la frontera del color» (Horne, 2019, p. 98). La respuesta a esta transgresión fue un aumento de los impuestos a los salones de baile, que acabó llevándolos al cierre. En este proceso de separación entre blancos y negros, se empujó a los músicos a crear *jams* clandestinas en pequeños clubes neoyorkinos vinculados al crimen organizado (Horne, 2019). El cambio en el público fue inevitable: se redujo la presencia blanca y surgió una nueva actitud. El bebop dejó el baile atrás y se convirtió en una música que se debía escuchar con atención (Gioia, 2002).

Este fue el perfecto caldo de cultivo para la evolución del jazz de pequeños combos hacia la experimentación: «(...) los músicos negros estaban siendo impulsados por Jim Crow, lo que significaba que los artistas más creativos y competentes se vieron relegados a un espacio de innovación, dando lugar a un nuevo giro en la nueva música» (Horne, 2019, p. 101). El deseo de crear algo completamente propio, alejado de las sensibilidades estéticas blancas, fue clave:

El sociólogo Richard A. Peterson comenta que cada nueva camarilla de músicos afroamericanos se ha esforzado por crear una música que «los blancos no entiendan, no puedan tocar y, por tanto, no puedan robar» y describe con precisión las prácticas poco ortodoxas del bebop como «iconoclastas, humorísticas e irreverentes» (Novotný, 2018, p. 18).

Esta actitud propia del género sería lo que más adelante Blue Note dejaría seguir floreciendo. Con una inclinación por el estilo hard bop de músicos como Art Blakey, de carácter explosivo, el sello dejó espacio para propuestas más experimentales como las del pianista Herbie Nichols (Cook, 2001) o apuestas más románticas y melosas como *Horace Silver Quintet Vol. 1 & 2* (Cook, 2001).

La experimentación musical y artística sería una constante del género desde su nacimiento, que Blue Note respetaría y alentaría durante las décadas siguientes.

4. BLUE NOTE RECORDS: SONIDO Y ESPACIO

En esencia, Blue Note Records es la materialización del gusto de Alfred Lion y Francis Wolff por el jazz y sus músicos. Tal y como la describe Cook, la discográfica fue, durante más de dos décadas, fruto de la pasión de sus dos fundadores por publicar la música que les gustaba (Cook, 2001). Las sesiones se realizaban después de los conciertos en los locales de la calle 52, a altas horas de la noche, sin que nunca faltase el whiskey y el bourbon (Cook, 2001). El estudio era un espacio en el que la creación artística y el ocio se mezclaban, es decir, en una extensión de los bares. La principal motivación de ambos cofundadores fue, simplemente, el arte:

«(...) el gusto de los dos productores por el hard bop en su forma más intransigente era raro entre los blancos del negocio de la música. (...) ‘Alfred y Frank eran más bien músicos de jazz que ejecutivos discográficos. Les gustaba pasar el rato y divertirse’ (Rosenthal, 1992, p. 119).

Siguiendo el legado del productor Norman Granz, Blue Note prioriza la libertad de los músicos para hacer jazz sin interferencias de los productores (Goia, 2002). Ya fuese de forma deliberada o por la inexperiencia de Lion, las sesiones de grabación en los estudios se dejaron en manos de los músicos, quienes dirigían y creaban a placer (Cook, 2001). Esencialmente, la realidad era que, a finales de los años 30, Alfred Lion era un gran fanático de los músicos que pasaban por sus sesiones de grabación sin experiencia alguna como productor. Esta libertad artística también provocó sesiones más largas, con solos más largos que forzaron el cambio a los LP de 12 pulgadas, formato que la firma adoptaría por completo a mediados de la década de los 50 (Cook, 2001); en otras palabras, un lienzo más amplio para el diseño de las portadas.

Las pequeñas discográficas combatieron el desamparo al que las grandes firmas relegaron este género. Blue Note fue, además, una de las pocas operaciones que llegó a cultivar un verdadero ambiente acogedor para los músicos: «[Prestige Records] era ‘como una fábrica’, en el sentido de que ‘no abordaban la grabación de la música como lo hacían en Blue Note’. En Blue Note eran más considerados» (Jackie McLean, como se citó en Horne, 2019). Aunque uno de los elementos cruciales para el sello fue la exigencia de Lion. Se respetaba la independencia artística y el valor humano de los músicos, así como su tiempo: por muy desconocidos que fueran, los músicos recibían remuneración por el tiempo de ensayo (Rosenthal, 1992); Lion y Wolff solamente pedían una música pulida. Blue Note mandaba un

mensaje claro a los músicos con los que trabajaba: crea lo que quieras, pero que sea bueno (Rosenthal, 1992).

Por otra parte, el sonido «robado», «auténtico» y «amateur» es un sonido que ha acompañado al género desde su nacimiento. El bop vivió su juventud alejado de las salas «respetables» y de los estudios de grabación profesionales, registrado únicamente a través de grabaciones *in situ* de aficionados entre el público. Esta estética sonora es la que moldeó el sonido que Rudy van Gelder recrearía para Blue Note Records. Uno de los puntos clave del comienzo de su afiliación con la firma es precisamente la grabación en directo del quinteto de Art Blakey en el local neoyorquino Birdland (Cook, 2001). Gracias a este concierto Van Gelder consiguió perfeccionar la técnica de grabación de los conciertos:

«La mayoría de las grabaciones en directo habían sobrevivido hasta ese momento gracias a grabaciones de calidad dudosa de aficionados, de algo que podría haber sido tomado de una emisión de radio clandestina. Aquí, por fin, había una grabación en directo que daba la impresión de estar en primera fila» (Cook, 2001, p. 63-64).

Puede que su condición de ingeniero de sonido aficionado no hiciese más que seguir alimentando esta aura de autenticidad que rodeaba a la música publicada por Blue Note.

[Rudy van Gelder] era un enamorado de la música jazz [...]. Tenía el oído hecho al jazz, interés y facilidad para manejarse con la tecnología, y la visita al estudio fue el gran detonante de su vocación oculta. [...] Empezó a comprar micrófonos, equipos de grabación, cintas magnetofónicas, la maquinaria para grabar los vinilos...en fin, todo lo necesario, y de primerísima calidad, para tener un estudio de sonido, y se lo construyó en su propia casa. Bueno, más sorprendente aún: en casa de sus padres, en la localidad de Hackensack. El salón de la casa, que tenía un piano, era el lugar de grabación (Pérez-Nievas Montiel, 2017).

El espacio «no profesional» que empleaba para grabar es algo que se refleja y se instrumentaliza en la atmósfera visual de la producción de Blue Note Records. Es un elemento que también se refleja de forma deliberada en el sonido final de los álbumes. «La fidelidad de las sesiones de Blue Note de los años cincuenta suena ligada a una estética de sonido cálido y analógico» (Cook, 2001, p. 68). El sonido de van Gelder crea la ilusión en el oyente de estar presente en el momento en el que se crea la música. Se crean álbumes de sonido íntimo que puedan entrar en el espacio doméstico de los aficionados, no irrumpir en él (Cook, 2001).

El «sonido van Gelder» también refleja la importancia que Blue Note Records le otorgaba al grupo en sí tanto como a los músicos como individuos: «El método de van Gelder era asegurar un sonido que respetara tanto el timbre del grupo como la singularidad de los músicos» (Cook, 2001, p. 68). Esta estética juega de

nuevo con la idea de la sesión de grabación y la creación musical como un esfuerzo familiar, doméstico y amable a la vez que una contienda intelectual y artística. La forma de reflejar esta idea fue mediante los detalles e indicadores que después se convertirían en los tópicos visuales del retrato fotográfico de jazz.

En general, los planos son muy cerrados. Wolff llega a acercarse mucho a los rostros de los músicos y el diseñador en muchas ocasiones cierra todavía más el plano. En portadas como la de *Cherokee*, de Jimmy Smith (Figura 1), se encuentra el rostro sudoroso del organista en primer plano y algo borroso, como si hubiese sido fotografiado en plena acción. No importa realmente si esta intimidad era real o no, atrapada por la cámara en el momento musical o acentuada por la edición de la fotografía: el resultado final acerca lo máximo posible al espectador, oyente y comprador.

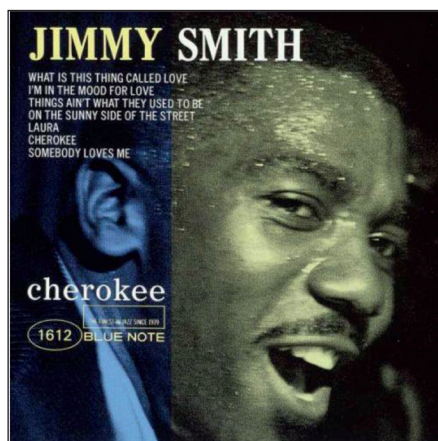


Figura 1. Portada del álbum *Cherokee* – Jimmy Smith.

Otro de los tópicos que conforman el retrato de jazz es el humo, la presencia constante del tabaco. Esto es herencia directa del ambiente en el que nació el bebop: los clubes de jazz. El cigarrillo llega a ser un accesorio tan prevalente que se podría jugar a Encuentra El Cigarro. El tabaco se convirtió también en un símbolo de la propia actividad de crear jazz: «[el humo] funcionaba de forma metafísica y metonímica a la vez: como signos de creatividad e inspiración artística» (Voelz, 2017). En *Mode for Joe* (Figura 2) la portada se compone de una serie de tres fotografías de Joe Henderson fumando un cigarrillo mientras charla con alguien fuera de plano. La serie termina con una fotografía en la que se ve claramente el humo viajando en horizontal, acompañando la composición de la imagen al completo.

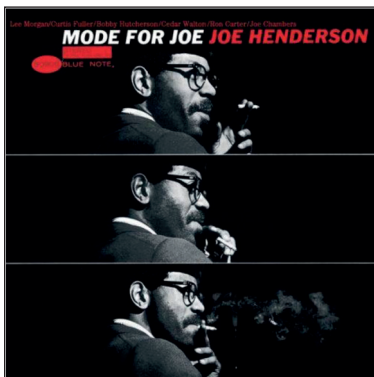


Figura 2. Portada del álbum *Mode for Joe* – Joe Henderson.

Otra forma de crear intimidad en las portadas es usar fotografías en las que salen varios músicos tocando codo con codo. La proximidad física entre los miembros del combo demuestra la familiaridad entre los músicos además del espacio en el que se realizaban las grabaciones: no el gran estudio de una gran discográfica, sino el salón de Rudy van Gelder. En la portada de 1956 de *Hank Mobley with Donald Byrd and Lee Morgan* se puede ver a los tres músicos tocando apiñados tras un micrófono y un atril. Una y otra vez, se alimenta la idea del sello Blue Note como una operación «en familia». Un año más tarde, Miles jugaría de nuevo con esta cercanía en *Poppin'*, también de Hank Mobley (Figura 3). Esta vez, Hank es el centro de la imagen, su perfil arropado por su compañero Pepper Adams y el tudel de su saxo barítono.

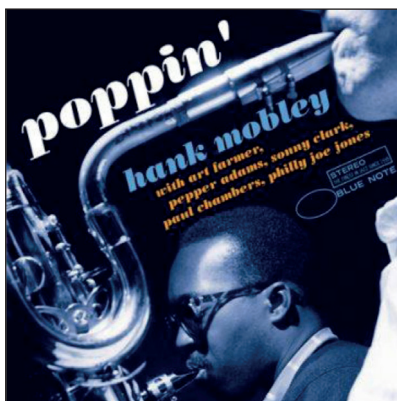


Figura 3. Portada del álbum *Poppin'* – Hank Mobley.

En el caso de retratos en solitario, esta intimidad se logró, no sólo por la proximidad con la cámara, sino también a través de los espacios pequeños y discretamente desordenados. En *Standards* (Figura 4), Jimmy Smith aparece frente a un desorden propio de un espacio habitado, no simplemente pensado para la actividad artística y profesional. A esto se le suma su expresión intensa muy habitual en los músicos en plena actividad musical, otro de los tópicos visuales del lenguaje fotográfico del jazz.

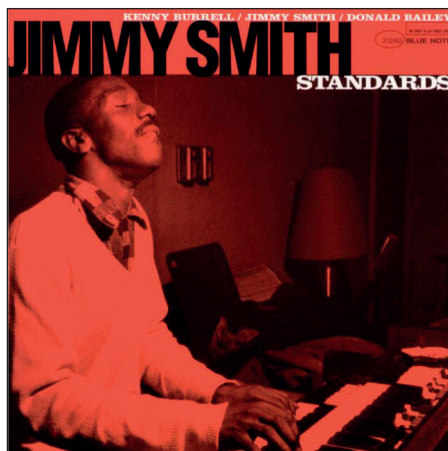


Figura 4. Portada del álbum *Standards* – Jimmy Smith.

Estos elementos presentes en la fotografía de Wolff no fueron exclusivos del lenguaje del fotógrafo de Blue Note. Tanto William Gottlieb en la década de los 40 como Herman Leonard durante toda la segunda mitad del siglo XX contribuyeron a crear un estilo distintivo del retrato de jazz (Carrard, 2004). Desde el famoso retrato de Billie Holiday de Gottlieb y la intensidad de su gesto, hasta los numerosos *snapshots* del prolífico Herman Leonard. En este trabajo se encuentran los tópicos visuales presentes en el trabajo de Wolff. Aunque las fotografías de Herman Leonard tienen en general una esencia mucho más teatral y premeditada que las robadas en el estudio de Francis Wolff; esto incluye la luz mucho más dramática del escenario de conciertos que la del estudio de grabación (aunque el gusto por el claroscuro de la edición de Reid Miles resulta en un efecto similar).

Lo rompedor del ambiente de las grabaciones de Blue Note y su estética es que llevan la ilusión del directo al álbum de estudio:

«La información ‘grabada en directo’ también incluye una promesa de autenticidad, basada en la creencia generalizada de que el ‘mejor’, el más ‘genuino’ jazz se toca

en los clubes, no en el entorno antinatural y asesino de la espontaneidad de un estudio» (Carrard, 2004, p.155).

Al colarse en la intimidad del oyente, lo transporta al momento de una grabación «auténtica», en la que el artista está desplegando todo su potencial artístico. Además de hacerlo a través del sonido, también lo hace a través de las portadas permitiendo al público asomar la cabeza al mundo privado de la sesión.

El estudio de grabación no fue el único espacio presente en las portadas de Reid Miles. La ciudad de Nueva York está inevitablemente relacionada con el bebop y, de la misma manera, es inseparable de la imagen de Blue Note Records. El paisaje neoyorkino aparece en numerosas ocasiones en las portadas de Reid Miles; se convierte en un elemento artístico más para el diseñador. En este caso, el ambiente urbano es un elemento más a tener en cuenta a la hora de reconstruir el complejo mundo artístico de esta era del sello discográfico (Burke, 2001).

En *City Lights* (Figura 5), el trompetista Lee Morgan sueña con las luces de la ciudad nocturna, insinuando que la propia Nueva York sirve de inspiración para el músico. En la escena jazzística del momento existía una especie de rivalidad entre lo *cool* de Los Ángeles y lo *hot* de Nueva York, lo blanco y lo negro. Con Art Blakey y su banda The Jazz Messengers van un paso más en *At the Jazz Corner of the World Vol. 1 & 2* (Figura 6): la ciudad desenfocada es el elemento principal de la portada. Nueva York es, literalmente, «la esquina jazz del mundo».



Figura 5. Portada del álbum *City Lights* – Lee Morgan.

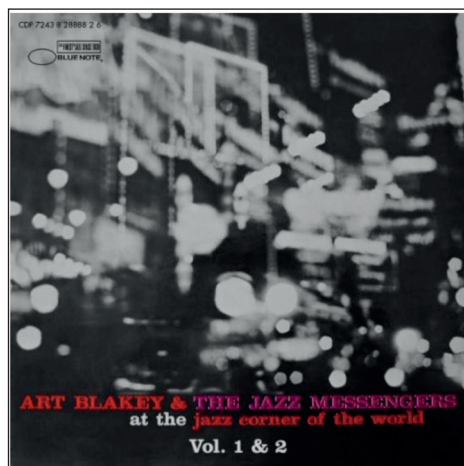


Figura 6. Portada del álbum *At the Jazz Corner of the World* Vol. 1 & 2
Art Blakey & The Jazz Messengers.

5. THE BEBOP LOOK: RETRATO E IDENTIDAD

Entre los muchos elementos de las portadas de la Blue Note, uno de los pilares de la obra es la representación de los músicos negros y su desafío a los estereotipos sobre estos hombres. Una de las formas más eficaces de comprender la idea que una sociedad tiene sobre un grupo es observar las caricaturas que hace de ellos. Estas son versiones irreales, ficticias, basadas en un miedo del grupo dominante o un prejuicio, amplificado y distorsionado:

(...), en lo que respecta a la percepción, la escritura y las imágenes, por ejemplo, no apelan al mismo tipo de conciencia; e incluso con las imágenes se pueden utilizar muchos tipos de lectura: un diagrama se presta a la significación más que un dibujo, (...) y una caricatura más que un retrato» (Barthes, 1993, p. 110).

En el caso de la población negra de los Estados Unidos existen innumerables ejemplos de esta práctica; desde los *minstrel shows* hasta las abundantes caricaturas de distintos arquetipos, la población afroamericana ha sido reducida a distintos estereotipos dañinos. El Jim Crow Museum of Racist Memorabilia cuenta con un extenso archivo digital de estas caricaturas. Las portadas de Blue Note Records presentan unas ideas completamente opuestas a las representaciones caricaturescas del hombre negro.

El arte de la Blue Note desafía varias caricaturas en concreto. Un ejemplo claro es la contraposición a la figura del Tom. Esta caricatura representa al hombre negro como leal y felizmente sumiso y servil ante sus amos blancos. El Tom se caracterizaba por ser especialmente risueño, poco atractivo, bastante mayor y pusilánime; un Tom jamás se revelará ante el hombre blanco por mucho que este lo flagele. Durante la primera mitad del siglo XX la figura del Tom —junto con la del Coon, de la que se hablará más adelante— fue especialmente prominente en el ámbito audiovisual:

En los años 30 y 40, los actores masculinos negros estaban limitados a dos papeles estereotipados: Coons (...); y Toms, de los cuales los más notables eran Bill «Bojangles» Robinson, Clarence Muse y Eddie «Rochester» Anderson. Robinson es más conocido como la pareja de baile de la estrella infantil Shirley Temple. Aparecieron juntos en cuatro películas, entre ellas *The Littlest Rebel* (DeSylva & Butler, 1935). Robinson interpreta el papel del tío Billy, un Tom bonachón y de buenos modales (Pilgrim, 2012).

Este término se extendió como término peyorativo hacia «negros mayores y más establecidos [...] acusados de ser demasiado conservadores, demasiado pasivos y demasiado deseosos de la aprobación blanca» (Pilgrim, 2012) y llegó también al mundo del jazz, ya que a mediados de siglo los músicos de bebop más jóvenes solían referirse a Louis Armstrong, mayor y más establecido, como «Tío Tom» (Pilgrim, 2012). Este término peyorativo apareció también en el mundo del activismo de la lucha por los Derechos Sociales: el famoso Martin Luther King Jr. también fue tachado de Tío Tom.

El desafío a la figura del Tom impregna prácticamente todo el trabajo de la Blue Note de forma inevitable, como consecuencia de la estética predilecta de los músicos. La representación del hombre negro en ausencia de la población blanca, definida no en contraposición al hombre blanco, sino por sí mismo. Puede que el ejemplo más obvio sea la representación del baterista Arthur «Art» Blakey. A menudo aparece como hombre maduro, pero con la vitalidad de un veinteañero y en éxtasis artístico, como en las portadas de *The Big Beat* y *The Freedom Rider*, fotografiado en plena sesión. Aunque puede que la representación más desafiante sea la del álbum *Moanin'* (Figura 7), en la que toda la portada es ocupada por un primerísimo plano del rostro serio y solemne de Blakey. Esta actitud dignificada y seria resulta completamente contraria a la imagen risueña y bonachona del viejo Tío Tom; en *Moanin'* Art Blakey es el principal protagonista, aparece solo y sin necesidad de sonreír ni complacer, es una figura principal, solemne y seria. Él es el sujeto artístico.

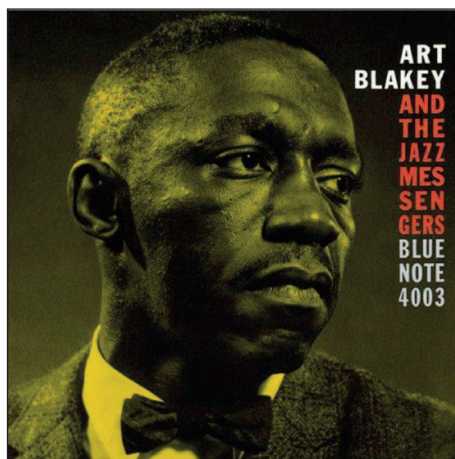


Figura 7. Portada del álbum *Moanin'*
Art Blakey and The Jazz Messengers.

Las caricaturas racistas también atacaron a jóvenes. Dos de las caricaturas más dañinas y populares para los hombres negros jóvenes fueron la del Coon (del inglés *raccoon*, mapache) y la del Brute (bruto o bestia): ambas representaciones del hombre negro bestializado. El Coon retrata a un hombre vestido con harapos, de escasa inteligencia y prácticamente analfabeto; «el Coon fue retratado como un perezoso, fácilmente asustado, crónicamente ocioso, inarticulado, bufón» (Pilgrim, 2012). Esta fue una forma de infantilizar a la población negra, de justificar la esclavitud y su opresión posterior por creerla una población ingenua, aniñada, animal e incapaz de cuidar de sí misma (Pilgrim, 2012).

El Brute o el negro bestializado, por otra parte, es la representación peyorativa de un hombre negro como desmesuradamente violento, como un animal agresivo sin autocontrol:

La caricatura del bruto retrata a los hombres negros como innatamente salvajes, animales, destructivos y criminales, que merecen un castigo, tal vez incluso la muerte. El bruto es un desalmado, un sociópata, una amenaza antisocial (Pilgrim, 2012).

Un ejemplo relevante de la persistencia de esta dicotomía caricaturesca es la comparación de los activistas Malcolm X y el reverendo Martin Luther King, Jr. en las décadas de los 50 y los 60 y su representación en los medios. Malcolm X, el radical, demasiado enfadado y violento, el eterno *boogiemán* y relato admonitorio; Martin Luther King, el reverendo afable, cristiano, pacífico y dispuesto a trabajar con el sistema.

Entre todo el catálogo de Blue Note Records de esta época existen innumerables ejemplos de retratos de estos músicos de jazz negros bajo una luz atractiva, impregnados de un aura intelectual y apreciados como agentes artísticos. La portada, por ejemplo, de *Lee Morgan Sextet, Vol. 2* (Figura 8), publicado en 1956, muestra al músico joven, trajeado y pensativo, con la trompeta en mano y sereno. *Blue Train* (Figura 9), del famoso John Coltrane, también muestra al joven músico en actitud pensativa en un retrato robado por Francis Wolff en una sesión.

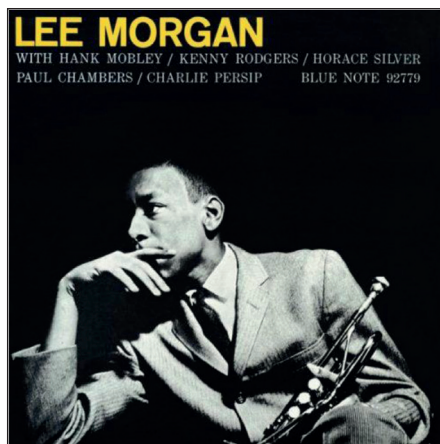


Figura 8. Portada del álbum *Lee Morgan Sextet*, vol. 2.



Figura 9. Portada del álbum *Blue Train* – John Coltrane.

La ropa con la que salen retratados los músicos también tiene importancia. El atuendo, cuando no se trata directamente de un traje de dos piezas, a menudo camina entre lo formal y lo informal: sombreros de vestir, trajes con polos, camisas de manga corta o camisas formales con las mangas largas remangadas hasta los codos, entre otros.

Con una predilección por las boinas, las perillas y las gafas con montura de cuerno, los beboppers adoptaron un aspecto intelectual que se oponía diametralmente a las suposiciones racistas sobre la inferioridad mental de los afroamericanos (Porter, «Dizzy Atmosphere» 430-431). En general, se sentían lo suficientemente fuertes como para liberarse del papel de sirviente-entretenedor estúpidamente sonriente y feliz y demostraban públicamente su desprecio por la supremacía blanca (Novotný, 2018, p. 20).

La mítica portada de *A Swingin' Affair* (Figura 10), de 1962, con un risueño Dexter Gordon vestido con camisa corta, sombrero tipo fedora y saxofón en mano. De nuevo, en un descanso en plena grabación.



Figura 10. Portada del álbum *A Swingin' Affair* – Dexter Gordon.

El historiador Peter Burke habla de la estilización de lo informal, de la informalidad estilizada del retrato artístico (Burke, 2001); si bien las circunstancias del *snapshot* de jazz y el trabajo retratístico de siglos anteriores al que se hace referencia son considerablemente diferentes, este concepto que propone el autor resulta muy útil a la hora de pensar el retrato de jazz y su empleo en las portadas. En la creación de estas imágenes, se produce una instrumentalización del retrato cándido para la representación de los *beboppers* y su música. «(...) lo que los retratos registran

no es tanto la realidad social como las ilusiones sociales, no la vida ordinaria sino las actuaciones especiales» (Burke, 2001, p. 33). El aura intelectual y distinguida de los músicos y la música sumado al aire familiar y desenfadado de las sesiones: las dos caras del bop.

6. DISEÑO Y VANGUARDIA: LAS INFLUENCIAS ARTÍSTICAS

Puede que la imagen del bop que crearon las portadas de la era Reid Miles fuese en parte algo impostado, algo artificial; puede que fuese la recreación de un pasado que el género ya había superado llegada la década de los 50. Lo curioso de Reid Miles es que se encontró con el mundo del arte casi por casualidad. Miles se enroló en el Instituto de Arte Chouinard de Los Ángeles únicamente porque la chica con la que estaba saliendo estudiaba allí:

Según el propio Miles, no se matriculó por unas elevadas ambiciones hacia el arte. Contó en una serie de entrevistas que lo hizo por una chica con la que salía en ese momento. Además, Miles acababa de regresar de la Segunda Guerra Mundial y podía utilizar los beneficios educativos de la *G.I. Bill*. A él le pareció mejor idea ir a una escuela de arte fácil que a otra. La cita no funcionó, pero tres meses después, las cosas encajaron y Miles supo lo que quería hacer (Salminen, 2015).

Lo mismo sucedió con su encuentro con el mundo del jazz. Miles no era fan del género y a menudo regalaba, vendía o intercambiaba las copias de los álbumes que le correspondían como director artístico del sello. Sin embargo, como forastero, Miles consiguió capturar en sus diseños el estilo de vida y el sentimiento que prometía el jazz. El diseñador se acercó a este trabajo en Blue Note con una visión completamente pragmática: «‘Cincuenta dólares por álbum’, recordaba Miles. ‘Les encantaba, les parecía moderno, pensaban que iba con la música... ¡uno o dos colores con los que trabajar en aquella época y unos gráficos escandalosos!’» (citado en Cook, 2001, p. 89).

Francis Wolff, con sus íntimos retratos fotográficos al más puro estilo jazz, proporcionó el eslabón necesario entre la música y el arte de la portada final diseñado por alguien ajeno a esta:

Las portadas de los álbumes también eran inusuales, sorprendentes por su belleza austera y modernista. Fueron obra del premiado diseñador Reid Miles y del productor-fotógrafo Woolf [sic.], un retratista muy atento a los estados de ánimo fugaces de los músicos y poseedor de un sutil sentido de la composición (Rosenthal, 1992, p. 119).

Miles, por su parte, aportó un estilo moderno: con influencias de la escuela Bauhaus (Rosenthal, 1992) y con experiencia previa en la revista *Esquire*, de carácter vanguardista y refinado (Encyclopædia Britannica, 2017).

Con su naturaleza compleja, irreverente y sofisticada, el bebop fue el perfecto objeto a representar mediante la experimentación visual. Los colores, la composición inesperada, el juego dinámico entre texto, fotografía y formas. Existe una cita del saxofonista Charlie Parker, de veracidad cuestionable, que declara: «un improvisador debía ser capaz de usar cualquier nota en cualquier acorde, siendo todo cuestión de colocarla en el contexto correcto» (Gioia, 2002, p. 272). Es precisamente esta filosofía de creación musical la que se refleja en los juegos visuales de Reid Miles: «Lo importante era el libre juego de la improvisación» (Gioia, 2002, p. 273).

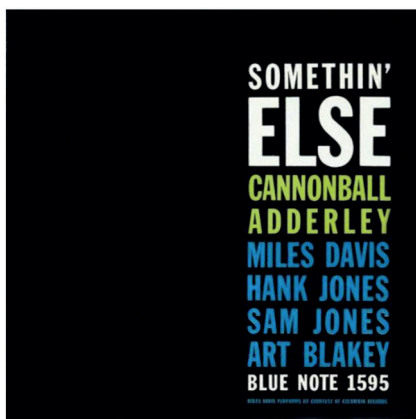
El diseñador trasteaba con los elementos visuales, manipulaba sin pudor las fotografías de Wolff y la composición de la portada. Miles elevaba los retratos empleados en sus portadas, pero sin quitarle nunca el protagonismo al diseño (Cook, 2001). A menudo pasaba las fotografías por filtros de color y recortaba los retratos. El sello, en armonía con su filosofía musical, no interfirió nunca con el trabajo artístico de Miles. De nuevo, los productores dieron espacio al artista para ser artista.

La influencia de la escuela Bauhaus salta a la vista en innumerables portadas de Blue Note. La propia actitud pragmática de Miles para con el arte y su trabajo para el sello es reminiscente de la idea del artista como artesano que predicaba la escuela alemana (Gropius, 1919). A nivel visual, el «enfoque estético simple, racional, minimalista, geométrico y funcional» (Silka, 2016) se refleja en todo el trabajo de Miles; Cook llega a hallar una cierta crueldad en sus trabajos (Cook, 2001). Del cruce del arte y el diseño con la practicidad nace también la filosofía de «menos es más» (Silka, 2016), que se hace evidente en portadas como *Somethin' Else* de Cannonball Adderley (Figura 11). La composición del texto de la portada, agrupado por bloques de color, recuerda a trabajos de numerosos artistas y estudiantes de la Bauhaus.

El empleo de colores planos y llamativos organizados a través de figuras geométricas es otra de las técnicas predilectas de Reid Miles. *Standards*, de Sonny Clark, con sus cuadrados en tonos brillantes (rosa, verde, naranja y azul) y la fotografía pasada por un filtro de cada color, recuerda a la obra de Paul Klee, profesor célebre de la Bauhaus. En otras ocasiones, el juego de formas lo realiza directamente con la propia fotografía. En *Shoutin'*, el juego de formas consiste en dividir la imagen del saxofonista Don Wilkerson en numerosas columnas, del mismo modo que Klee divide los objetos de sus cuadros en formas geométricas en *Rose garden*. Aunque *Shoutin'*, junto con *Speakin' My Piece*, de Horace Parlan, y

Hub-Tones, de Freddie Hubbard (Figura 12), dejan entrever la influencia de otro de los profesores de la Bauhaus: László Moholy-Nagy (Figura 13).

Figura 11. Portada del álbum *Somethin' Else* – Cannonball Adderley.



Nota: La portada de *Somethin' Else* es atrevida en su sencillez. Tomada de *Blue Note Records Timeline*, por R. Miles & F. Wolff, 1958, Blue Note Records.

Figura 12. Portada del álbum *Hub-Tones* – Freddie Hubbard.



Nota: Esta portada forma parte de una serie de diseños que Miles realizó con inclinaciones geométricas y más experimentales. Tomada de *Blue Note Records Timeline*, por R. Miles., & F. Wolff, 1962. Blue Note Records.

Figura 13. Litografía *Konstruktionen: Kestenermappe 6*.

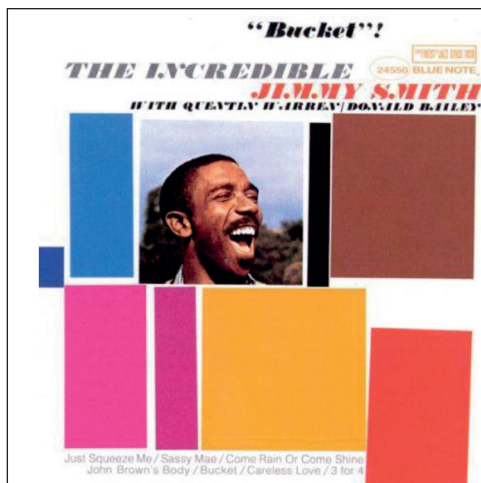


Nota: Esta litografía forma parte también de una serie realizada para el portfolio del artista en la que experimenta con las formas geométricas y los colores. Tomada de la *Moholy-Nagy Foundation Database*, por L. Moholy-Nagy, 1923. Moholy-Nagy Foundation. Imagen en el dominio público.

Cook comentó que «[algunas portadas de álbumes] parecen lienzos de una galería contemporánea conocida: bloques de color, líneas, formas, abstracción» (Cook, 2001, p. 89). Cuando Reid Miles decidía no utilizar ninguna fotografía, a menudo resultaban piezas reminiscentes de las vanguardias más populares del siglo XX. En *Sonny Clark Trio*, la representación del líder del combo aparece a modo de abstracción del propio piano. Un teclado se repite en diferentes colores planos que se mezclan al cruzarse para crear un color nuevo, que también recuerda a los juegos de formas y colores del ya mencionado Moholy-Nagy.

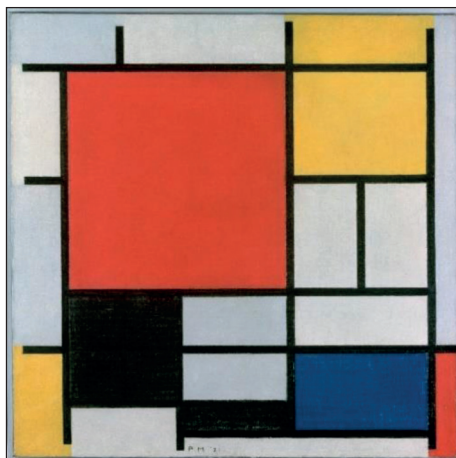
En otras ocasiones, como en *Bucket*, de Jimmy Smith (Figura 14), emplea grandes bloques de color al estilo neoplasticista del conocidísimo Mondrian (Figura 15). Miles toma la fotografía del organista y la deconstruye en una paleta de colores organizados en bloques. El color se transforma, así, en protagonista del diseño.

Figura 14. Portada del álbum *Bucket!* – Jimmy Smith.



Nota: En esta portada, Miles juega con el color del retrato y su abstracción. Tomada de *Blue Note Records Timeline*, por R. Miles & F. Wolff, 1963. Blue Note Records.

Figura 15. Composición en rojo, amarillo, azul, blanco y negro, óleo sobre lienzo.



Nota: Mondrian es el padre del neoplasticismo holandés; sus juegos de colores han dejado una huella innegable en la estética del siglo XX. Tomada de *Wikipedia Mondrian*, por P. Mondrian, 1921. Imagen en el dominio público.

Aunque estas referencias al mundo del arte y el diseño modernos no son las únicas evidencias que colocan a Reid Miles y la Blue Note en la vanguardia artística. No de forma frecuente, pero sí notable, las portadas incluían ilustraciones de colaboradores externos. El más conocido de los cuales fue el artista Andy Warhol, con quien el diseñador tenía una estrecha relación:

«En los años cincuenta, Miles trabajó a menudo en estrecha colaboración con Andy Warhol, que le ayudó a convertir sus diseños conceptuales en ilustraciones. Uno de los resultados más famosos de este esfuerzo conjunto entre ambos es la portada de *The Congregation* de Johnny Griffin, que ha alcanzado un estatus icónico en la historia del jazz» (Salminen, 2015).

La portada de *The Congregation* (Figura 16), en la que se muestra una figura sonriente, con camisa de flores y saxofón en mano, se ha convertido en una de las más icónicas del mundo del jazz. En *Blue Lights, Vol. 1 & 2*, la portada ni siquiera hace referencia al guitarrista Kenny Burrell, sino que la ilustración de Warhol representa un desnudo femenino sobre un fondo azul. Cuando las portadas incluían este tipo de ilustraciones, por lo general Reid Miles tomaba un enfoque completamente opuesto al tratamiento de los retratos fotográficos: dejaba que el trabajo del ilustrador hablase por sí mismo.

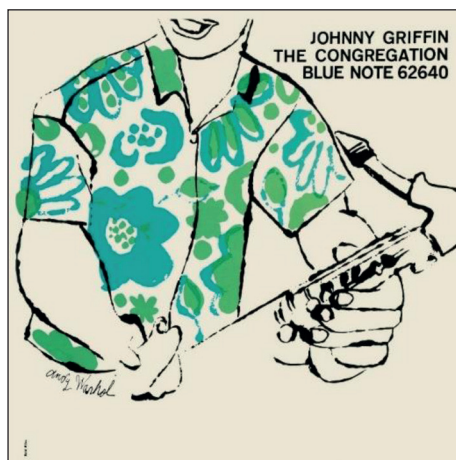


Figura 16. Portada del álbum *The Congregation* – Jonny Griffin.

La experimentación estética de Miles también llegó al uso artístico de la tipografía. A menudo las fotografías empleadas quedaban en un segundo plano, casi olvidadas, o desaparecían por completo. En el álbum *It's Time* de Jackie McLean

(Figura 17), por ejemplo, en el que la fotografía del saxofonista parece estar presente únicamente por compromiso informativo, toda la portada está ocupada por símbolos de exclamación, en consonancia con el estilo ecléctico y atrevido de McLean (Gioia, 2002). Aunque también era muy habitual el juego creativo que a menudo realizaba en las portadas integrando la tipografía en el propio retrato, como en *Una Más* de Kenny Dorham.



Figura 17. Portada del álbum *It's Time* – Jacke McLean.

La sensación general siempre parece ser que las portadas, además de reflejar el espíritu de la música que anunciaba, eran un ejemplo de modernidad y atrevimiento. Como el bebop, a menudo las portadas están repletas de elementos que no deberían funcionar, que deberían resultar confusos y hostiles, «(...) la impresión siempre es de cierta crudeza, incluso cuando Miles llenaba una portada con material» (Cook, 2001, p. 89). Sin embargo, al igual que la música, el producto final es una obra elegante y segura de sí misma, intelectual y natural; la mezcla entre la técnica y el instinto.

7. CONCLUSIONES

Puede que toda la estética visual y sonora de Blue Note Records en los 50 y los 60 fuese fruto de una serie de afortunadas casualidades: un fan del jazz con algo de dinero y un amigo fotógrafo, un ingeniero de sonido aficionado y un buen diseñador pragmático; o puede que fuese realmente el resultado de la intención explícita de un productor amante del género y sus músicos, de un fotógrafo con ojo

para capturar la intimidad de las sesiones de grabación y del buen entendimiento de las tendencias artísticas de un diseñador ajeno al jazz. Puede —y es quizás la hipótesis más realista— que fuese un poco de ambas; la suerte encontrando a las personas adecuadas para crear algo digno de recordar.

Fuera como fuese, las portadas que Reid Miles ideó para la Blue Note abren una ventana estilística a las dos caras del mundo del bebop de los 40, así como su evolución en las décadas de los 50 y los 60: por un lado, el aire intelectual, la libertad de experimentación artística y el complejo desarrollo musical; y por otro, el ambiente *underground* de los locales, las grabaciones in situ, la intimidad y el desarrollo personal alejados por un momento de un mundo hostil. Blue Note desarrolló una cultura nacida directamente de los bares y los ambientes de las calles en las que nació el bebop; esto se refleja de forma clara en los tópicos visuales recurrentes de las portadas. La estética sonora de autenticidad, espontaneidad y cercanía que perfeccionó Rudy van Gelder es paralela al espacio doméstico de su estudio inmortalizado en las fotografías.

Respectivamente, en una cara de la moneda se encuentran los diseños de Miles, la vanguardia plástica, el dinamismo visual, lleno de colores brillantes y tipografías atrevidas; en la otra, la intimidad de un momento retratada en un *snapshot* robado por Francis Wolff, representando una actitud en escasas ocasiones posada, en el momento de la creación de una grabación cálida y de calidad. «Lo que se vendía no era simplemente un sonido grabado, sino la sugerencia de todo un estilo de vida» (Voelz, 2017). El tabaco, la moda y los músicos relajados, charlando o, por el contrario, concentrados en plena actividad creativa, recrean el entorno de ese bebop primigenio de las décadas previas, en la que la actitud desafiante se daba la mano con la experimentación musical. Un estilo de vida en el que los músicos negros podían erguirse orgullosamente como sujetos artísticos, como intelectuales y, lo más importante, como individuos. Todo esto, envuelto en un estilo visual de vanguardia, atrevido y elegante.

Blue Note Records ha sido, desde su concepción, una gran amante del jazz y sus músicos. El sello ha sabido confiar en sus artistas y eso los ha colocado siempre a la vanguardia del género de jazz. Esta actitud amante del cambio persiste hasta la actualidad, así como persiste el estilo visual de Reid Miles en su estética discográfica. La experimentación, la creatividad y el aura de sello musicalmente intelectual y selecto se han convertido en la seña de identidad de la firma. Si bien no todo empezó en la etapa en que caminaron junto a Reid Miles, sí se solidificó en esa década fructífera. Los diseños de Miles cristalizaron el estilo Blue Note en el imaginario colectivo y lo convirtieron en sinónimo de jazz.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baraka, A. (2002). *Blues people: Negro music in white America*. Harper Perennial.
- Barthes, R. (1993). *Mythologies*. Vintage Books.
- Blue Note Records. (s.f.). *1956-1966 - Timeline*. <https://www.bluenote.com/timeline/1956-1966/>
- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing*. Reaktion Books Ltd.
- Burke, P. (2008). Cómo interrogar a los testimonios visuales. *La Historia Imaginada: Construcciones Visuales Del Pasado En La Época Moderna*, 29-40.
- Carrard, P. (2004). Titling jazz: On the front cover of Blue Note Records. *Genre*, 37(1), 151-172. <https://doi.org/10.1215/00166928-37-1-151>.
- Cook, R. (2001). *Blue Note Records: The Biography*. Pimlico.
- Gioia, T. (2002). *Historia del jazz*. Turner Publicaciones S.L.
- Gropius, W. (1919, abril). *Bauhaus Manifesto*. <https://www.bauhaus-bookshelf.org/bauhaus-original-sources-for-pdf-download.html>
- Horne, G. (2019). *Jazz and Justice: Racism and the Political Economy of the Music*. Monthly Review Press.
- Novotný, L. (2018). *The History of Racial Consciousness in the African American Jazz Community* [Tesis de licenciatura]. Masaryk University. <https://is.muni.cz/th/pplht/>.
- Perchard, T. (2017). Mid-century Modern Jazz: Music and Design in the Postwar Home. *Popular Music*, 36(1), 55-74. doi: <https://doi.org/10.1017/S0261143016000672>
- Rosenthal, D. H. (1992). *Hard Bop*. Oxford University Press.
- Salminen, V. (2015). *The Iconic Work of Reid Miles*. <https://viljamis.com/2015/the-iconic-work-of-reid-miles/>
- Silka, P. (2016, 23 de mayo). How to recognize the influence of the Bauhaus style? *Widewalls*. <https://www.widewalls.ch/magazine/bauhaus-style-impact>.
- Voelz, J. (2017). Looking hip on the square: Jazz, cover art, and the rise of creativity. *European Journal of American Studies*, 12(4). <https://doi.org/10.4000/ejas.12389>.
- Vox. (2018, 19 de noviembre). *The greatest album covers of jazz*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=KNgA7dDs90E&t=19s&ab_channel=Vox.

Material Complementario

- Bas, F. & Gaurichon, J. (Directores). (2015). *Face to Face: Martin Luther King vs. Malcolm X, Two Black Dreams*. [Episodio de serie documental]. Camera Lucida Productions.
- Burke, P. (Ed.). (2020). *Formas de hacer historia* (2ª). Alianza Editorial.
- DuVernay, A. (Directora). (2016). Enmienda XIII. [Documental]. Netflix. Kandoo Films.
- Encyclopædia Britannica, inc. (2017, 17 de agosto). Esquire. En la Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/print/article/192802>.
- Mbowe, K. [Khadija Mbowe] (2021, 25 de abril). *Stereotyping, Black masculinity, the role of fantasy, & Fetishism*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=vcwy1wnlJNU&t=762s&ab_channel=KhadijaMbowe.