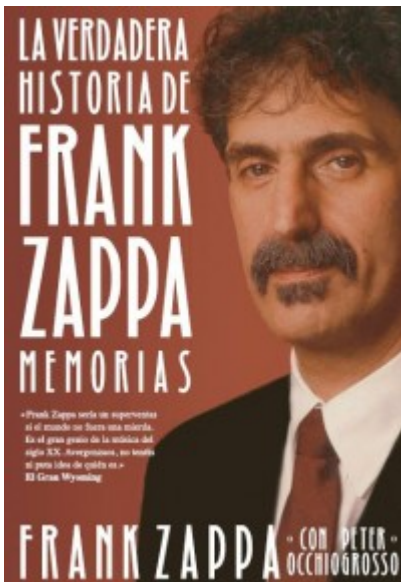


## Leído, visto o escuchado. Frank Zappa: “Jazz: la música del desempleo”



*La primera vez que tocamos con Rahsaan Roland Kirk fue en el festival de jazz Boston Globe, en 1968. Después de su actuación, lo conocí en el backstage y le dije que me gustaba mucho su música y que sería un auténtico honor que tocara con nosotros a continuación. Pese a su ceguera, yo creía que nos podríamos adaptar a lo que quisiera hacer.*

*Llegó el turno y empezamos nuestro concierto, retomando nuestro camino atonal hacia un popurrí de temas estilo años 50 con solos de saxofón. En esta parte, que estaba coreografiada y era muy complicada, Rahsaan decidió ponerse a tocar con nosotros con la ayuda de su asistente (no recuerdo*

cómo se llama).

En 1969, George Wein, director del Newport Jazz Festival, decidió que sería formidable meter a los Mothers of Invention en una gira de jazz por la Costa Este. Así que acabamos tocando en un lote con Kirk, Duke Ellington y Gary Burton en el frontón de Miami, y dimos otro concierto en Carolina del Sur.

El tour conjunto no incluía el equipo de megafonía, por lo que teníamos que usar los altavoces de las salas en que tocábamos. La de Carolina del Sur estaba equipada con pequeños altavoces de las máquinas de discos puestos en círculo alrededor del local. No valían nada, pero era lo que había: tuvimos que dar el concierto.

Antes de salir, vi a Duke Ellington pidiendo (suplicando) un adelanto de diez dólares. Aquello daba pena. Después del concierto les dije a los del grupo: "Hasta aquí. Disolvemos la banda".

Con una formación o con otra, llevábamos junto unos cinco años y de repente TODO me parecía totalmente inútil. Si Duke Ellington tenía que pedirle a un ayudante de George Wein diez dólares, ¿qué coño hacía yo con una banda de diez músicos intentando tocar rock and roll o algo que era casi rock and roll?

A cada miembro de la banda le pagaba un sueldo semanal de doscientos dólares, y eso durante todo el año, estuviésemos trabajando o no, además de todos los gastos de hotel y viajes cuando teníamos trabajo. Se cabrearon todos un montón, como si les hubieran quitado la seguridad social, pero el caso es que yo estaba en números rojos, nada menos que en unos diez mil dólares.

Frank Zappa. *La verdadera historia de Frank Zappa. Memorias.* Publicado en 2014 por Malpaso Ediciones S. L. / The Art Of Dying S.L. Traducción de Manuel de la Fuente Soler y Vicente Forés López. ISBN: 978-84-15996-57-6



## Tomajazz recomienda... un disco: *The Jazz Piano* (1965)



En el marco del II Festival de Jazz de Pittsburgh en 1965, George Wein decidió continuar los Jazz Piano Workshops que tan buenos resultados habían dado en el Festival de Newport y en el Hunter College en Nueva York.

El CD editado en 2007 por el prestigioso sello Mosaic recoge las grabaciones originales de este “taller”, editadas en vinilo por RCA Victor (LSP-3499) y añade ocho temas inéditos. La reunión de pianistas de varias generaciones y estilos (Willie ‘The Lion’ Smith, Earl Hines, Duke Ellington, Mary Lou Williams, Billy Taylor y Charles Bell), tocando en piano solo, en dúo o acompañados por Larry Gales (contrabajo) y Ben Riley (batería), es todo un homenaje a la historia del piano en el jazz y culmina con una versión de “Rosetta” en la que George Wein se une a la fiesta.

© Adolphus van Tenzing

Disponible en *The Jazz Piano* (Mosaic Singles MCD-1012)

---



## **Duke Ellington: Biografía por Donald Clarke (Segunda parte: 1956-1974)**

Retomamos la vida de Duke Ellington según la entrada correspondiente en la Enciclopedia de la Música Popular de Donald Clarke, a quien reiteramos nuestro agradecimiento. Recordamos, asimismo, que la Enciclopedia de Clarke, así como su libro sobre la historia de la música popular (*The Rise and Fall of Popular Music*), están disponibles en su *Website* Donald Clarke's Music Box.

La primera parte de esta breve semblanza terminaba hacia 1955, en el momento más bajo en popularidad de la carrera de Ellington. Newport está a la vuelta de la esquina...

**Duke Ellington**



Duke y Mercer Ellington  
Autor desconocido

A principios de 1956 Hodges regresó y la orquesta grabó dos LPs para Bethlehem: *Historically Speaking: The Duke* se abría con una versión lacónicamente avispada de “East St. Louis”, que hoy parece representar al gran hombre agazapado tras los matorrales, esperando su momento, que no tardaría en llegar. El Festival de Jazz de Newport había comenzado a celebrarse en 1954, impulsado por el pianista y propietario de clubes George Wein y la acaudalada familia Lorrillard; Ellington actuó en el Festival en julio de 1956 con Cook, Nance, Terry y Anderson a las trompetas; Jackson, John Sanders y Britt Woodman a los trombones; Carney, Hodges, Procope, Hamilton y Gonsalves a los saxos y clarinetes; Jimmy Woode al bajo (1929-2005; más adelante emigraría a Suecia), Sam Woodyard, batería (1925-1988). La banda fue la última en actuar, cuando la gente ya había empezado a marcharse; Duke murmuró, “¿Qué somos, las fieras, los acróbatas?” Ellington y Strayhorn habían compuesto la Newport Jazz Festival Suite en tres partes y Ellington ya había recuperado anteriormente “Diminuendo And Crescendo In Blue” –ahora sin mucho *diminuendo* ni *crescendo*– pero Woodyard estableció un dinámico pulso contagiado por un fan de excepción, Jo Jones, y Gonsalves, designado para tocar un puente entre ambas secciones, sacó la liebre de la chistera en forma de 27 vueltas de blues. Para cuando terminó el tema

el público estaba en pie, clamoroso, y existe una célebre imagen de una rubia bailando en uno de los pasillos: el concierto llegó a los titulares de la prensa, el LP de Columbia alcanzó el puesto 15 en las listas de álbumes, Duke fue portada de la revista Time y su categoría de institución musical de EE UU nunca volvería a ponerse en duda.



El exitoso LP del concierto del Festival de Jazz de Newport de 1956 no sólo era incompleto, sino que buena parte se había regrabado en el estudio, añadiéndose las presentaciones y los aplausos de Newport, excepto el famoso “Diminuendo And Crescendo In Blue”, cuya excitación no podría haberse recreado entre cuatro paredes: de hecho, el intento de recrear este tema fue una de las pocas ocasiones en las que Ellington perdió la paciencia y ordenó a la banda que cogieran sus cosas y se marcharan. El principal problema de la grabación del Festival fue que Gonsalves había tocado su famoso solo en el micrófono erróneo: en 1999 la grabación llevada a cabo con dicho micrófono para la Voz de América se combinó finalmente con la grabación de Columbia para producir un documento, en su mayor parte en estéreo real, que se publicó en un maravilloso CD doble bajo la producción de Phil Schaap.

La banda había participado en películas como *Murder At The Vanities* y *Belle Of The '90s* (*No es pecado*, 1934), y la adaptación cinematográfica de *Cabin In The Sky* (*Una Cabaña en*

el Cielo, 1943), pero ahora Ellington componía bandas sonoras y hacía cameos como en *Anatomy Of A Murder* (*Anatomía de un Asesinato*, 1959) y *Paris Blues* (*Un Día Volveré*, 1961); compuso la banda sonora de *Assault On A Queen* (*Asalto al Queen Mary*, 1966); escribió música para una producción canadiense de *Timon Of Athens* y para *My People* (de 1963) un espectáculo sobre el centenario de la Proclamación de la Emancipación, que incluía secciones con títulos como "King Fit The Battle Of Alabam" ["(Martin Luther) King luchó en la batalla de Alabama"] y "What Color Is Virtue?" ["¿De qué color es la virtud?"]. Entre los mejores discos de Ellington de estos años están *Such Sweet Thunder* (de 1957), buena música apenas relacionada con Shakespeare, a pesar del título, más *Indigos* (de 1959), el precioso repaso al repertorio lento Ellington, ambos para Columbia, y la *Queen's Suite* (también de 1959) dedicada a Isabel II de Inglaterra (se imprimió una sola copia, para ella; no se publicó comercialmente hasta después de la muerte de Ellington). La banda grabó la *Suite Thursday* (de 1960) en cuatro partes, firmada por Ellington y Strayhorn, que, con sus 16 minutos, es una de las más conseguidas de Ellington, con sus temas y colores maravillosamente combinados y una excelente interpretación en el estudio. La atención que ha recibido la banda de 1940 ha causado que se haya ignorado a la de 1960, pero las escuelas de música deberían tratar de mostrar esta música. Por desgracia, la *Suite Thursday* sólo está disponible en un CD de Columbia junto con las adaptaciones ellingtonianas de Grieg y Tchaikovsky, grabadas el mismo año: su "hada de azúcar" [del *Cascanueces*] le salió muy sexy, pero es poca cosa.

El disco en trío *Money Jungle* (Ellington con Charles Mingus y Max Roach) junto con los soberbios álbumes en combo *Duke Ellington Meets Coleman Hawkins* y *Duke Ellington And John Coltrane*, todos ellos de 1962, son obras maestras muy distintas entre sí; las giras mundiales tuvieron como resultado la *Far East Suite* (de 1966, incluye el "Isfahan" de Strayhorn) y la *Latin American Suite* (de 1968/70); el sentido

homenaje a Strayhorn a raíz de su muerte *And His Mother Called Him Bill* (de 1967) incluye su última composición, "Blood Count", así como el solo de Ellington en "Lotus Blossom". La banda acompañó a Ella Fitzgerald en dos discos con canciones de Ellington, hoy reeditados en un CD doble, *On The Côte D'Azur*. Los discos para Reprise entre 1964 y 1967 incluyen *Concert In The Virgin Islands*, el decepcionante *Francis A. And Edward K.* (con Sinatra) y canciones de *Mary Poppins*; en *Will Big Bands Ever Come Back?* presentaba nuevas versiones de la era del Swing, mientras que en *Greatest Hits* revisitaba sus propios éxitos; *The Symphonic Ellington* se grabó en París, Milan y Estocolmo; *Afro-Bossa* es el mejor de este montón. *This One's For Blanton!* (de 1972) en el sello Pablo es un dúo con Ray Brown, en el que revisitan los dúos de 1940 con Blanton; el posterior *Seventieth Birthday Concert* de Blue Note abre con una alborotada versión de "Rockin' In Rhythm", que volvía a ser el tema de presentación de la banda. La obra maestra tardía *New Orleans Suite* (de 1970) constaba de cinco partes entrelazadas, con retratos de Louis Armstrong (con Cootie Williams), Wellman Braud (con Joe Benjamin al bajo, 1919-1974) y Sidney Bechet (con Gonsalves al tenor; Ellington trató de convencer a Hodges de que desempolvara su soprano, pero falleció pocos días antes de la sesión) y Mahalia Jackson. La obertura de la suite, "Blues For New Orleans", daba un papel prominente al órgano de Wild Bill Davis; sin embargo, el efecto de órgano en el retrato dedicado a Jackson consistía en una combinación de tres clarinetes, saxo tenor y flauta, utilizando la paleta de pintor tonal de la que en su día se dijo: «Stan Kenton puede ponerse delante de mil violines y mil cobres, ejecutar un gesto dramático y cualquier arreglista profesional puede decir, "ah sí, eso se hace de esta manera". Pero Duke efectúa un mero movimiento de dedo, tres vientos emiten un sonido y no se sabe lo que es». Con los antes citados más Mercer Ellington, Cat Anderson, Carney y Procope, la *New Orleans Suite* presentaba a nuevos fichajes como, entre otros, Harold "Money" Johnson (1918-1978), trompeta; Julian Priester (n. 1935) y Booty Wood (1919-1987) a



los trombones; Norris Turney (1921-2001), Harold Ashby (1925-2003), a las cañas; Rufus "Speedy" Jones, batería (1936-1990; tocó con Basie entre 1964-1966).

En 1965 el consejo asesor del Comité del Premio Pulitzer rechazó la recomendación unánime de su jurado de música para que se le concediera una mención especial a Ellington; hubo miembros del jurado que dimitieron entre rumores de prejuicios raciales, pero es más probable que el motivo fuera que el comité no se tomó en serio sus logros. Duke repuso: "el destino está siendo amable conmigo. No quiere que alcance la fama demasiado pronto". Fue doloroso, pero se le agasajó con otras distinciones, como la medalla Lyndon B. Johnson, el "Cumpleaños feliz" que Nixon tocó al piano para él, títulos honoríficos, etc. Su último recital en trío fue *Live At The Whitney* (de 1972, para Impulse, la mitad de los temas son solos de piano). El primero de los *Conciertos Sacros* (no muy bien considerados por la crítica) se estrenó en San Francisco en 1965 (incluyendo "Come Sunday" de *Black, Brown And Beige*, "New World's A'Comin'" y el nuevo "In The Beginning, God", con cantantes como Esther Merrill y el bailarín David Briggs); el *Segundo Concierto Sacro* se estrenó en Nueva York en 1968 (toda la música era nueva, con los cantantes Alice Babs, Tony Watkins, Devonne Gardner y Roscoe Gill); el *Tercero*, estrenado en la Abadía de Westminster de Londres en octubre de 1973, lo vio ya debilitado a causa de su enfermedad fatal; no pudo asistir a otro concierto celebrado en Nueva York con ocasión de su 75º cumpleaños, dirigido por Gill y el pianista Brooks Kerr (n. 1951).



Duke Ellington  
Autor desconocido

Duke fue uno de los primeros en cansarse de la palabra “jazz”, uno de los que señaló que “sólo hay dos tipos de música: buena y mala”. Entre sus innovaciones se encuentran haber grabado el bajo de Braud prominentemente (1928), haber usado una cámara de eco (1938), él y Tizol fueron de los primeros en explorar las posibilidades del *Latin Jazz*, y nunca paró de crear belleza tonal (siempre exigió que los saxofonistas fueran capaces de tocar también el clarinete, por ejemplo, mucho después de que el clarinete se hubiera pasado de moda). Los discos mencionados han estado disponibles más o menos continuamente y aun hoy siguen publicándose muchos más, como una grabación de *Harlem* de 1962 en Pablo, y más material de Valburn y Tower: *Duke Ellington And His Famous Orchestra: Take The ‘A’ Train* en VJC contiene las “legendarias” grabaciones para la radio con Blanton y Webster realizadas en Hollywood en 1941; más completo y más preciso en su título es el doble CD *The Complete Standard Transcriptions* (Soundies). *Duke’s Joint!* en Buddha/BMG recopila retransmisiones radiofónicas de 1943 y, principalmente, 1945. *Cornell Concert* (1948), en MusicMaster, incluye rarezas como la obra en dos partes “The Symphomaniac” y una rara versión en directo de “Reminiscin’ In Tempo”. *Cool Rock* en LaserLight es una colección

ridículamente barata de divertidos retales, grabaciones de estudio de 1965 en Chicago y 1972 en Toronto, que incluye "P.S. 170", que, como señala Stanley Dance en las anotaciones, debe de haber sido una escuela en el Harlem hispano. *The Private Collection* es una serie de diez CDs con sesiones grabadas entre 1956 y 1971 con un sonido excelente (publicada por Saja en EE UU y Kaz en el Reino Unido) e incluye varias actuaciones en bailes, la *Degas Suite*, *The River* y sus últimas reflexiones sobre *Black, Brown And Beige* y *Harlem*. En efecto, existen cientos de CDs, más música que la que vio la luz con él en vida.

Dadas las sucesivas fusiones de los antiguos sellos de los años de la Gran Depresión, la obra temprana de Ellington es toda propiedad de Universal y SonyBMG. GRP realizó una labor maravillosa para MCA [hoy Universal] al recopilar las grabaciones Burnswick y Vocalion de 1926-1931 en un triple CD titulado *Early Ellington*. El material de Victor de 1927-1934 debería haberse publicado completo y en orden cronológico; no obstante, Bluebird/BMG sacó una serie de CDs sencillos, *Early Ellington*, *Jubilee Stomp* y *Jungle Nights In Harlem*. Siendo justos, hay que señalar que RCA/BMG acometió el material de 1940-1946 en uno de sus primeros grandes proyectos en formato digital; el primer intento, de 1987, fue un fracaso; el segundo consistió en dos CDs triples, *The Blanton-Webster Band* y *Black, Brown And Beige*, pero aun tuvo que hacerse una vez más. RCA publicó una enorme caja de edición limitada con todo lo que encontraron en sus archivos con motivo del centenario de Ellington, y las nuevas transferencias a formato digital están viendo la luz en porciones más pequeñas: *Never No Lament: The Blanton-Webster Band* y *The Complete RCA Victor Mid-Forties Recordings* son las mejores reediciones de este material hasta el momento, para las que se han usado las planchas de metal empleadas en su día para fabricar los originales de 78 RPM. Hay tantísimo material de Columbia/Sony, publicado originalmente en diversos sellos, que la parte más temprana se estaba reeditando en CDs dobles: *The*

*OKeh Ellington* (1927-30 con anotaciones de Stanley Dance), *Braggin' In Brass: The Immortal 1938 Year* (anotado por Nat Hentoff) y *The Duke's Men: Small Groups* (volúmenes 1 y 2, cuatro CDs en total, están anotados por Helen Oakley Dance, productora de las sesiones originales de 1934-1939).



Duke Ellington  
Autor desconocido

La primera biografía publicada fue *Duke Ellington*, de Barry Ulanov (de 1946); las de Peter Gammond (de 1958) y G. M. Lambert (de 1959) fueron volúmenes útiles; *The World Of Duke Ellington*, de Stanley Dance (de 1970) es una valiosa historia oral, con entrevistas con miembros de la banda; *Duke Ellington In Person* lo hizo Mercer Ellington con Dance en 1978; *Duke Ellington* de James Lincoln Collier (de 1987) fue ampliamente superada por *Beyond Category: The Life And Genius Of Duke Ellington* de John Edward Hasse (de 1993). *Duke Ellington: Jazz Composer*, de Ken Rattenbury, analiza cinco obras del periodo 1939-1941; algo árido pero sustancioso es *Ellington: The Early Years* de Mark Tucker, que también recopiló *The Duke Ellington Reader* (de 1993), una colección de textos extremadamente valiosa. *Sweet Man: The Real Duke Ellington* (de 1981) de Don George, está lleno de anécdotas para adultos, y ha sido enérgicamente repudiado por el autoproclamado cónclave papal que rodea actualmente al espíritu de Ellington.

Como compositor, Ellington creó frases y estructuras de cualquier longitud que le apeteciera en vez de limitarse a frases de cuatro u ocho compases y estructuras de 32, como en

la mayoría de las canciones populares, y su talento como pintor tonal era único, pero a lo largo de su carrera tuvo dificultades en el desarrollo de piezas más largas. En un ensayo publicado en la revista británica *Jazz Monthly* (1964), Max Harrison señaló que Ellington era un miniaturista por necesidad: “dedicado a las actuaciones de una sola noche durante décadas, teniendo que soportar las enormes presiones comerciales para poder mantener la banda unida, con su desarrollo, en resumen, paralizado por la poco saludable pero estrecha relación del jazz con la industria del ocio popular, no sorprende que la técnica de Ellington, cuya evolución está sujeta exclusivamente a la experimentación con la banda, presente importantes carencias”. (El ensayo se incluyó en *A Jazz Retrospect* de Harrison –1976, reeditado en 1991– y en el *Reader* de Tucker). Las suites de Ellington son cadenas de piezas a menudo preciosas, pero ni el mayor genio musical nace sabiendo cómo componer sinfonías y óperas, y Ellington no iba a disolver la banda, dejar la carretera y ponerse a estudiar música. Él mismo dejó escrito en 1944 “tratar de elevar la categoría del músico de jazz forzando la comparación de su mejor trabajo con la música clásica es negarle la parte de originalidad que legítimamente le corresponde”. Además, otorgó más crédito a la ayuda de Strayhorn en su obra tardía que lo que los custodios de la tumba de Ellington están dispuestos a aceptar hoy. La canonización de Ellington tras su muerte a cargo de los académicos interesados que viven de las rentas “ducales” es inmerecida: no era un Beethoven negro, sino Duke Ellington, y somos afortunados de haberle tenido tal como era, dado el carácter de la industria de la música comercial en EE UU.

El libro de Ellington *Music Is My Mistress* (de 1973) no es una autobiografía; ni siquiera menciona a la madre de Mercer, y no le falta al respeto a nadie. De hecho, Ellington empezó él mismo el manuscrito; a continuación le pidió a Carter Harman –autor del artículo de la revista *Time* de 1956– que le ayudara, pero Harman quería colaborar en un libro de verdad,

incluidos los trapos sucios, lo cual estaba completamente descartado. Duke entonces le pasó el encargo a su vieja amiga Patricia Willard, que había sido su publicista durante años y había escrito otros textos publicados bajo la firma de Duke, pero esta combinación tampoco funcionó. La exasperada editorial (Doubleday) al final contrató a Stanley Dance para rematar el trabajo, y Ellington se quejó a Willard de que Dance estaba cambiando lo que él había escrito. Entre las cosas que Dance descartó fue el papel de la Willard, al parecer porque no aceptaba que las mujeres trabajasen.

Ellington a veces no pasaba su música a papel, menos aun iba a hacerlo con su vida, y ni siquiera dejó testamento; pero su legado son las grabaciones y montañas de música y de otro material que será estudiado durante años. Mantuvo unida una banda de talentos indomables durante casi medio siglo; cuando bebían o se drogaban él adoptaba la postura de que eran adultos y tenían que responsabilizarse de sí mismos. Era refinado, ingenioso, vanidoso, supersticioso y mujeriego; era un zalamero y un embaucador de primera: de esa forma consiguió mantener la banda unida y conservar su intimidad. James Lincoln Collier estudió el enigma de la banda y sus miembros como si fuera una máquina de componer: nadie puede estar seguro de quién escribió qué, pero sí de que Duke siempre estaba al mando. Collier es condescendiente con Ellington, pero en su conclusión le compara con un jefe de cocina, que “planifica los menús, forma a los pinches, les supervisa, lo prueba todo, ajusta las especias... y al final se le atribuye el resultado”. El resultado es un corpus de arte norteamericano intemporal.

---

**Nota:**

**Nota:**

Se han revisado y actualizado algunos datos de esta biografía

usando la siguientes referencias:

- Ellington, E. K. “Duke”: *Music Is My Mistress* (Doubleday, 1973).
  - Dance, S.: *The World Of Duke Ellington* (2ª Ed., Da Capo Press, 2000).
  - Lambert, E.: *Duke Ellington: A Listener’s Guide* (Scarecrow Press, 1999)
  - Timmer, W. E.: *Ellingtonia: The Recorded Music Of Duke Ellington And His Sidemen* (Scarecrow Press, 4ª edición, 1996)
- más
- The DEMS bulletin: <http://www.depanorama.net/dems/index.htm>

©1999, Donald Clarke (del original)

©2006, Agustín Pérez Gasco y Fernando Ortiz de Urbina (de la traducción al español)



## **Charles Mingus: una tarde incómoda (1965)**



Charles Mingus. Bi Centennial, Lower Manhattan. 1976-07-04. Photo by Tom Marcello

Jazz Magazine entrevistó a Charles Mingus por primera vez en 1965. Jean Clouzet y Guy Kopelowicz fueron los encargados de la tarea. Ésta entrevista no fue de la más fáciles pero el resultado es... memorable. Incluso, casi 50 años después...

Jazz Magazine: Charles Mingus, algunos críticos estadounidenses parecen tener cierta hostilidad contra usted por principio. ¿Piensa que está únicamente fundada sobre criterios musicales o que es el resultado de sus virulentas posiciones sociales y políticas?



Charles Mingus: La verdad es que no tengo idea. Tal vez yo tampoco les guste a ustedes. Los críticos no pueden soportar que un negro les hable o se comporte como lo haría un blanco. Y no sólo hablo de música. Tengo el mismo tipo de problemas en mi vida diaria. Recientemente entré en una tienda de Copenhague para comprarme una camisa. El director de la gira no estaba con nosotros. Pedí al vendedor que me enseñase lo mejor que tuviera. Hice mi elección. Pagué y, después de haber esperado un momento en vano, decidí reclamar la vuelta. Y fue entonces cuando rehusaron devolvérmela. ¡Es escandaloso! Los blancos son tratados de otra manera. Cuando mi mujer, que es blanca, va a una tienda nunca le ocurre esto. Pues a mí, me robaron. Pagué 10 dólares por una camisa que sólo valía 5 y encima no me devolvieron mi dinero. Parece que al vendedor no le gustó el tono que adopté para formular mi reclamación. Pero la historia no termina ahí. Como yo amenazaba con llamar a la policía pues fue el quien la llamó. Llegó uno enseguida. Ni se dirigió a mí, ni intentó averiguar la verdad. Yo era negro, por tanto no tenía razón. No sé si en Francia los policías son más amables, pero los que he visto hasta ahora en Europa no son muy bien intencionados. El policía danés se lanzó hacia mí y me dañó el hombro hasta tal punto que tuve que ir al hospital y no pude tocar esa noche. ¡Algo alucinante!

Jazz Magazine: ¿Cree usted que este incidente ocurrió debido al color de su piel?

Charles Mingus: ¡Pues claro! Les podría contar muchas otras anécdotas de este estilo. Hasta sus taxistas no esconden sus prejuicios raciales. Ayer cuando llegué, frenaban cuando los llamaba pero cuando veían que tenía el cutis oscuro, aceleraban enseguida para ir a buscar al blanco más cercano.

Jazz Magazine: Su opinión es contradictoria con la mayoría de los *jazzmen* que hemos entrevistado. Para ellos, el racismo en Europa existe pero no es sistemático.

Charles Mingus: ¿De quién se quiere burlar? Nadie puede

comprender esto si uno no es negro. ¿Quiere otro ejemplo? Ayer cuando ingresé en este hotel, la recepcionista me trató como un perro. Me enteré de que se burlaba de mi a pesar de que ella no hablaba ni una palabra de inglés. Habló un momento con el chófer y únicamente por su comportamiento comprendí sus sentimientos hacia mí. Para darse cuenta de que alguien te odia, no es indispensable entender su lengua. La hostilidad se percibe muchas veces simplemente con el tono de voz. El amor, el odio, todo esto se expresa primero con sonoridades, con inflexiones de voces, no con palabras. A ustedes, no les odio. Lo que deploro, es la situación en la que me veo inmerso. No tengo ganas de hablar. ¿Por qué desean tanto hablar conmigo?

Jazz Magazine: Sin duda porque pensamos que esta conversación nos puede ayudar a comprender ciertos aspectos de su música.

Charles Mingus: Para mí, este tipo de entrevistas no presentan ningún interés. En Estados Unidos, se han escrito sobre mí más artículos que sobre cualquier músico pero gano menos dinero que casi todos mis colegas. George Wein es el primer mánager que ha conseguido organizar una gira en Europa para mi grupo. Pero ha estado mal organizada. Los conciertos son tan frecuentes que casi mata a mi trompetista. He dormido 4 horas en cinco días. No he comido de verdad desde hace tres. He comido un filete en 5 minutos en el aeropuerto de Copenhague pero lo tuve que dejar porque estaba malísimo. Wein, el sí que tiene tiempo para comer. No asiste a nuestros conciertos y prefiere pasearse con su hija. Para él, la gira es como un paseo turístico. Si estuviera obligado a seguir nuestro ritmo de trabajo, no aceptaría nunca contratar, en estas condiciones, la orquesta que a veces dirige. Ningún ser humano puede hacer un buen trabajo si no tiene tiempo para recuperarse. Y no me pregunten luego lo que le pasó a mi trompetista.

Jazz Magazine: ¿Es tan diferente su manera de trabajar en Estados Unidos?

Charles Mingus: Sabe, no se puede decir que en Estados Unidos tenga mucho trabajo. No les caigo demasiado bien a los empresarios. La reputación que me han creado no me ayuda a obtener contratos. Han dicho que me paso el tiempo buscando problemas, que me gusta pelearme y yo que sé más... Es verdad, me peleé pero hace mucho tiempo y en condiciones muy especiales. Me refiero a lo que pasó con Jimmy Knepper. Lo tuve mucho tiempo en mi formación y puedo afirmar que lo conozco bien. Es uno de los mayores drogadictos que conozco. Le rompí la cara el día en que lo descubrí pinchándose en mi propio baño. Fuimos a los tribunales pero claro, fue él quien ganó el pleito. Es que los jueces le creyeron porque era blanco. ¿Qué creen ustedes que hubiera pasado si los papeles hubieran estado invertidos, es decir, si yo hubiese hecho lo que hizo Jimmy Knepper? Pues que yo, como soy negro, ahora estaría en la cárcel.

También me peleé hace unos años con Jackie McLean. En aquella época, él estaba siempre colgado y desaparecía frecuentemente durante varios días sin dar noticias. Fue la causa directa de nuestra pelea. Me habían contratado para dos semanas en un club pero el dueño me despidió después de algunos días porque me echaba en culpa la ausencia de McLean. Cuando éste decidió regresar le dije que ya no formaba parte del grupo y no le gustó. Hasta el punto que sacó un cuchillo de su bolsillo y consiguió herirme en un dedo. Pero hoy esta historia ha quedado olvidada y Jackie es mi mejor amigo. Me considera como su hermano y le gusta decir que le salvé la vida ayudándole a poner fin a los problemas que tenía en aquella época.

La droga es una de las plagas de esta profesión. Como Charlie Parker se drogaba, muchos jóvenes músicos se creen obligados a hacer lo mismo, convencidos de que la droga es indisociable de la buena música. El drama es que efectivamente Bird grabó un montón de buenos discos bajo los efectos de las drogas. Todos estos tipos que llevan una vida sórdida sacaron la conclusión de que Bird no podía tocar bien si no se drogaba. Es

lamentable. Al contrario, deberían dedicar todos sus esfuerzos a alcanzar la mejor condición física posible. Tendrían que imitar a un músico como Rollins, que por llevar una vida sana, es actualmente un gigante en plena posesión de sus facultades. Por desgracia, la prensa metió las narices y calificó a todos los músicos como drogadictos. Nunca arrestaron a Parker por tomar drogas. Camarillo era una simple cuestión médica que no guardaba ninguna relación con la policía. Así, bajo la pluma de los periodistas, Armstrong es "Uncle Tom" pero también "El Drogadicto", Gillespie es "The Crazy". Nos han convertido en verdaderos monos.

Jazz Magazine: ¿No cree usted que esta actitud de la prensa americana afecta a todos los músicos de jazz, incluso a los blancos? Acuérdesse del escándalo provocado por el arresto de Getz...

Charles Mingus: No me hable de Stan Getz. Yo sólo quiero ocuparme de los músicos de color que, por falta de libertad, no pueden trabajar donde quieren. Getz gana un millón de dólares en los estudios de grabación. Puede tocar donde le dé la gana mientras que nosotros nos vemos obligados a tocar en pocilgas. Todo esto porque nos denominan músicos de jazz. Cuando usted me clasifica dentro de la categoría de "jazzmen", automáticamente limita mis oportunidades de trabajo. No quiero que mi música sea llamada jazz. ¿Sabe usted lo que quiere decir jazz? En Nueva Orleans, "to jazz your lady" quiere decir "follar a tu chica". No quiero que los críticos apliquen esta palabra a mi música. Que les "jazzen". ¡Mi música es una obra de belleza que no tiene nada que ver con esto! Esta expresión pornográfica no guarda relación con la música, como tampoco con el amor. Cuando me acuesto con una mujer, no la follo, le hago el amor. ¿El coito sin amor, rápido, con una puta? ¡No es para mí! Con mi música ocurre lo mismo. Tiene la belleza de una mujer que abre las piernas. Es verdadero amor, no pornografía.

Jazz Magazine: ¿Es por estas razones de terminología que hace

unos meses llamó a su música "*rotary perception*"?

Charles Mingus: Tengo el derecho a llamar a mi música como me dé la gana. Cualquiera blanco tiene derecho a hacerlo, ¿por qué yo no? Le repito que no toco jazz. Llámelo "mierda" si le hace ilusión. La "*rotary perception*" es un tipo de ritmo circular que inventamos mi batería y yo. No os puedo dar una definición. No se explica, se siente. Hemos practicado este estilo en varios clubes: en el Show Place, en el Copa City, por ejemplo. Pero no tuvimos la ocasión de grabar ningún disco que lo ilustre. Actualmente lo hemos abandonado para orientarnos hacia otro tipo de *swing*.

Jazz Magazine: ¿De qué manera logra usted traducir en su música sus emociones, sus sentimientos de ese preciso momento?

Charles Mingus: Para mí, la música es un lenguaje en su sentido literal. Hace algunos años tenía bastantes dificultades para utilizar el lenguaje hablado. Mi boca traducía mal mis pensamientos. Ahora he mejorado mucho en este aspecto pero mi contrabajo sigue siendo mi modo de expresión favorito. Puedo hablar con la música. No sé si usted se da cuenta de las posibilidades de mi instrumento. Les voy a dar un ejemplo preciso. Hace un tiempo mi psicoanalista, el doctor Finkelstein, realizó un pequeño experimento. Escribió en un trozo de papel la frase "Mingus I think is a genius", frase voluntariamente incorrecta porque hubiera tenido que escribir: "I think Mingus is a genius". Y me pidió traducir esta frase con mi contrabajo. Primero toqué aquello que me parecía que se correspondía con esta idea ante un joven saxofonista que acababa de ingresar en mi grupo y quien, tal vez por este motivo, no se enteró de nada. Hice la misma experiencia con Dannie Richmond, el batería que toca conmigo desde varios años. Dannie me pidió tocarlo una segunda vez y me dijo: "No lo comprendo perfectamente pero me parece haber reconocido las palabras "Mingus" y "genius", algo así como "Mingus is a genius", pero la frase me parece incorrecta. Hay algo que está invertido". Ahí está. Si ustedes no me creen, les puedo dar la

dirección del doctor Finkelstein y él les confirmará sin ningún problema lo que acabo de contarles.

Antes de este experimento a él también le era difícil imaginarse que era posible hablar gracias a un contrabajo. Y, sin embargo, es lo que hago a diario. Soy el primero en haber “domado” el lenguaje musical. No, perdone, me olvidada de Parker que empezó antes que yo. ¿Se han dado cuenta de que a Bird le gustaba expresarse con pequeñas frases y que, para aquellos que sabíamos escuchar, eran perfectamente claras? Éramos así unos pocos a quienes Bird “hablaba”. Bud Powell, Fats Navarro. Observe a Bud hoy. Cuando toca siempre da la impresión de que espera que alguien le diga algo, musicalmente hablando. Pues yo sé hablar a Bud. Si tuviera la posibilidad de tocar con él, le ayudaría mucho a restablecerse a nivel musical y corporal. La música es capaz, casi por sí sola, de hacer vivir a la gente. Te puede volver feliz, hacerte llorar, amar y hasta matar. Pero para llegar a este resultado hay que llevar al cuerpo al nivel de la música. Por mi parte, trabajo con mi batería casi en un estado de hipnosis. Cuando tocamos juntos, estamos verdaderamente en estado de trance. En cuanto empiezo a tocar con Dannie Richmond, estoy seguro de que va a pasar algo. Es fantástico sentir que está sintiendo al mismo tiempo que yo las mismas cosas.

Jazz Magazine: ¿Cree usted que Ornette Coleman posee esta especie de sexto sentido musical?

Charles Mingus: ¡No me hable de Ornette Coleman! En Estados Unidos hay un montón de músicos de su estilo que son incapaces de leer música y que tienen un enfoque especial de la misma. Coleman es un músico que interpreta calypsos. Además, es de las Antillas. No tiene nada que ver con Kansas City, Georgia o Nueva Orleans. No hace música del Sur. Tal vez provenga de Texas pero su familia es “calypso” como la de Sonny Rollins. Estos músicos, por sus orígenes, tienen un feeling muy diferente del nuestro. Sonny, en sus comienzos, tenía muchas dificultades. Copiaba completamente a Bird. Ahora, felizmente,

encontró su camino. Volviendo a Ornette, no puede tocar un tema tan sencillo como "Body and Soul". Pertenece, como Cecil Taylor, a esa categoría de instrumentistas incapaces de interpretar un tema con acordes y una progresión perfectamente establecida. Me acuerdo de haber intentado tocar con él. Estaban conmigo aquel día Kenny Dorham y Max Roach. Atacamos "All the Things You Are" pero, al cabo de unas notas, Ornette, incapaz de mantener el tempo y de seguir los acordes, se perdió completamente. Déjenle interpretar calypsos.



Jazz Magazine: ¿Quería usted que su reciente disco *Mingus at Town Hall* saliese a la luz tal y como lo conocemos? y ¿quiere hablarnos de los incidentes que se produjeron durante este concierto?

Charles Mingus: En principio, *Mingus at Town Hall* no era un concierto sino una sesión de grabación abierta al público. Lo que supone un matiz. Siempre recuerdo la impresión que sentí viendo a Duke Ellington hacer su primera grabación para Columbia no en un estudio sino en un teatro. Pensé que al público le gustaría asistir a la preparación de un disco tal y como se realiza en un estudio cuando los músicos tocan totalmente relajados, retoman varias veces los mismos temas, fuman, beben y no dudan en quitarse la chaqueta. Algo realmente diferente a un verdadero concierto. Expuse mi idea a los responsables de la compañía y me dijeron que mi sugerencia de invitar al público era bastante buena. Me hubiera gustado que hubiera sido gratis pero me hicieron comprender que había que amortizar gastos. Lo que supe más tarde es que George Wein, que es un buitre, había hecho creer al público que iba a asistir a un verdadero concierto de Mingus. En vez de temas bien contruidos, la gente se sorprendió de escuchar cuatro o cinco compases, ver a los músicos pararse y volver a empezar

lo que ya habían tocado, etc... Esa noche el público me tomó por alguien poco serio. Espero que un disco como *The Black Saint and the Sinner Lady* demuestre que no soy ni un idiota ni alguien deshonesto.

Jazz Magazine: ¿Ya no esta bajo contrato con el sello Impulse!?

### CHARLIE MINGUS TIJUANA MOODS

Released for the first time... The album Charlie Mingus feels  
is his best work, in which he and his men recreate  
an exciting mix of bebop's wild and commercial harder tones.

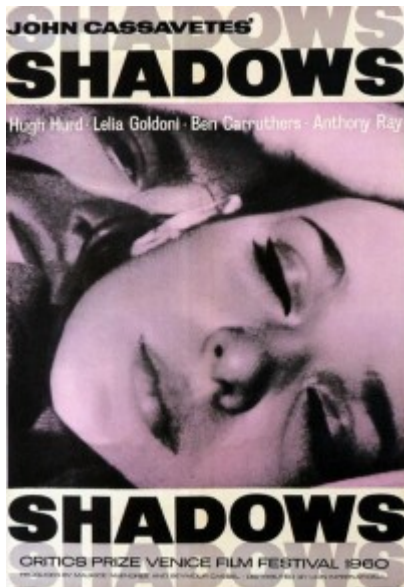


Charles Mingus: No. Ya no grabo en Impulse! ni tengo la intención de volver a hacerlo. Esa compañía no cumplió las promesas que me hicieron. Tenía que firmar con sus dirigentes un contrato de 15.000 dólares pero me di cuenta a tiempo de que no se habían previsto garantías financieras sobre la venta de mis discos.

Por otro lado, es inadmisibles que una compañía como Impulse! ni siquiera haya logrado vender la misma cantidad de discos que vendí con mi propia compañía Debut, hace nueve años. RCA ha vendido muy bien *Tijuana Moods*, un disco, que sin embargo, se grabó hace ya varios años. Vendió casi 10 veces más que mis grabaciones recientes en Impulse! o Columbia. Los dirigentes de esta compañía son unos incapaces y unos ladrones. Por cierto, cuando quise saber cómo iba la venta de mis discos, Columbia no quiso enseñarme sus cuentas.

Además, no estoy satisfecho con mis grabaciones. No olvido, sin embargo, que los músicos, que no logran tocar lo que les pido y cambian siempre algunas notas, tienen su parte de responsabilidad, pero los verdaderos culpables son, una vez más, las compañías. Sólo les doy un ejemplo: después de la grabación de *The Black Saint*, Bob Thiele, el productor, perdió las cintas donde figuraban las mejores versiones de lo que tenía que ser la cara B del disco. ¡Tuvo la cara de decir que esas cintas no existían! Pase noches recomponiendo la cara que faltaba desde otras tomas utilizables. Cuando terminé, las cintas perdidas fueron encontradas.





Jazz Magazine: ¿Aprueba usted la manera en que fue utilizada su contribución musical a la película de John Cassavettes *Shadows*?

Charles Mingus: No tengo absolutamente nada que ver con la banda sonora de esa película. Escribí algo pero no llegué hasta el final del proyecto. No pasamos más de tres horas en el estudio donde se grababa la música. Nos dio sólo tiempo de grabar unas notas. Eso es todo. Lo dejé porque no nos pusimos de acuerdo a nivel financiero. Cassavettes se apropió de la música tocada por el saxo tenor que estaba entonces en mi banda. Es cierto que me gustaría mucho trabajar para el cine pero con la condición de disponer de todo el tiempo necesario. Lo que me gustaría sería preparar solo una parte de la música y completarla después improvisando mientras me proyectan la película. Creo que mi música podría ser útil para los jóvenes directores porque puede realzar cualquier mensaje social o religioso. Muchos me han pedido que componga una partitura pero me han hecho tanta promesas que no han cumplido...

Jazz Magazine: Usted le pidió a un psicoanalista...



Charles Mingus: Pare. No vale la pena seguir. Ya conozco su pregunta. Si quise que el doctor Pollock escribiera el texto de *The Black Saint*, es porque consideraba que lo podía hacer tan bien, sino mejor, que la mayoría de los críticos de jazz. Estos son todos unos mentirosos. La próxima vez haré que lo escriba un taxista

o mi portero, es decir gente que no es de la profesión, gente capaz de apreciar mi música, aunque no sepan por qué les atrae. Sí, en adelante voy a hacer así. Y todas las compañías me tendrían que imitar. Los críticos actuales son una panda de cabrones. Se creen dioses. Porque son capaces de reconocer a los mejores músicos, se creen que tienen el mejor sentido crítico. ¿Basta reconocer los mejores platos para ser un gastrónomo? Me pregunto por qué las compañías de discos los siguen contratando. ¿Para qué revista trabajan ustedes?

Jazz Magazine: Para la revista *Jazz Magazine*...

Charles Mingus: ¿Qué revista es esa? Sin duda una cosa de dos duros que nadie lee. Sólo tienen importancia revistas como *Life* o *Times Magazine* pero desgraciadamente los artículos sobre jazz están escritos por incapaces. Las revistas de jazz no interesan a nadie. Usted seguramente hace esta entrevista para ganar dinero y *Jazz Magazine* logrará un beneficio publicándola. Todo el mundo gana dinero a costa los músicos. Estoy dispuesto a cambiar inmediatamente de trabajo con usted, si lo desea. Tendré una secretaria y me divertiré con ella.

Jazz Magazine: ¿Por qué toca usted cada vez con mas frecuencia el piano en sus últimas grabaciones?

Charles Mingus: No. No creo que ahora toque más el piano que hace unos años. Si quise tocarlo yo mismo en uno de los temas de *The Black Saint*, es sencillamente porque me dio la gana. Y acabo de grabar un álbum de piano solo. Los pianistas, por lo general, interpretan mal mi música. Se equivocan mucho en los

acordes. Cuando yo me pongo al piano no hay problemas. No toco el piano como pianista sino como compositor. De todas formas, no tengo ninguna dificultad en tocar mejor que la mayoría de los pianistas modernos. Si se exceptúa a Jaki Byard y naturalmente a Bud Powell, la mayoría de los pianistas de hoy no tienen mano izquierda. Yo la utilizo y, como lo hago con el corazón, logro un buen resultado.

Jazz Magazine: Se dice que ...

Charles Mingus: ¿Por qué mira siempre esa mierda papel? ¿Es usted incapaz de hacerme una pregunta sin mirarlo?

Jazz Magazine: Miramos de vez en cuando esta hoja para evitar olvidarnos de hacerle ciertas preguntas. ¿Quiere terminar ya la entrevista?

Charles Mingus: No. Pero este tipo de conversaciones no me gusta mucho. Ya que quiere que hable, voy a hablar. Si quiere, le puedo dictar un libro. No entiendo por qué quiere conocer mi manera de pensar. Bueno, seguimos.



Jazz Magazine: ¿Es verdad que tuvo que volver a grabar en estudio su parte de contrabajo del disco *Concert At Massey Hall*, con Charlie "Chan"?

Charles Mingus: Es falso. La mayoría de los temas vienen del concierto. Únicamente, fue grabado aparte "All the Things You Are" con Billy Taylor al piano. A lo mejor también otro tema. De todas maneras, no veo en qué puede interesar esto a sus lectores.

Jazz Magazine: Monk nos dijo que Parker le había robado una parte de su música. ¿Qué piensa usted de esta afirmación?

Charles Mingus: Parker no robó nada a nadie. Cuando llegó al Minton's, ya hacía varios años que su estilo estaba a punto. Yo mismo, todavía conservo unas partituras, que escribí en 1939, en una época en que Monk aún no había compuesto "Round Midnight". Uno de esos temas, "Smooch", fue grabado hace ocho años por Miles Davis. Hasta podría decir que Monk me robó la idea de "Round Midnight". Pero, en realidad, nadie coge nada a nadie. Si alguien robó algo a Monk, no soy yo. No tengo ningún disco de este músico. Tengo pocos discos en casa. Algunos grabados por Duke Ellington que me dio Jimmy Blanton. La gente cree que nací en Nueva York. En realidad, vengo de California, es decir una zona en la que, hace unos años todavía, la gente no sabía lo que era un tocadiscos. Nunca habían oído hablar de Parker o de Monk antes de los años cincuenta. Por mi parte, tengo que decir que en esa época no me gustaba mucho Bird. Prefería a músicos como Buddy Collette. Es mi mujer, Celia, que adoraba a Parker, la que poco a poco me hizo apreciarlos. Estaba dispuesta a abandonarme si no me gustaban Parker y Monk. Tengo que decir, en mi favor, que nunca he apreciado mucho la música de drogadictos. Tiene una sonoridad que me aburre. No tengo ninguna simpatía hacia la gente que elimina sus problemas con drogas. Yo quiero enfrentarme a mis problemas hasta que sea la vida misma quien los elimine.

Jazz Magazine: ¿No piensa usted que la situación de los negros en Estados Unidos mejora poco a poco?

Charles Mingus: En el mundo del espectáculo, no hay ninguna mejora. Si nos circunscribimos a la trompeta, hay 200 trompetistas negros que se mueren de hambre por cada Miles, cada Dizzy o cada Armstrong que consigue trabajar. Por esto los músicos jóvenes detestan el jazz, porque los mantiene en la sombra y no les permite ganarse la vida. Ahora se consideran a sí mismos músicos sinfónicos. Cuando Ed Sullivan utiliza una orquesta de 30 músicos, puede estar seguro de que no habrá ningún instrumentista de color. Los músicos, los

actores y hasta los payasos son de raza blanca. Cuando empecé en esta profesión me hicieron pasar una prueba. Hubo una especie de pequeño examen. Yo no era el mejor pero sí el segundo. Pero contrataron al tercero que era blanco. Ese día, estuve a punto de dejarlo todo.

Jazz Magazine: ¿Cómo reacciona un público blanco en Estados Unidos cuando usted interpreta "Fables of Faubus"?

Charles Mingus: Hasta ahora la mayoría de la música se ha escrito para los blancos. Sólo desde hace poco se ha empezado a componer música dirigida al pueblo negro y que intenta defenderlo. Las cosas han cambiado mucho desde el nacimiento de esta música de prostitutas llamada jazz. Esta estaba esencialmente dirigida a los *gangsters* cuyas vidas no inspiraban precisamente la belleza. Poco a poco aparecieron hombres que intentaron tomar posición, demostrar lo que había de malo en algunos blancos, esos capitalistas que explotan al americano blanco de segunda clase y al americano negro de tercera clase para hacer de este último su esclavo. La sociedad en la que vivimos está gobernada por una raza de señores que se oponen a que el negro sea libre. En el mundo actual, la libertad la da el dinero. Y será así mientras los capitalistas nos dirijan. No, no soy comunista. En mi vida, he conocido pocos americanos que sean dignos de este apelativo. A los demás no les gusta porque saben que conozco su manera de proceder. Soy capaz de identificar enseguida al blanco, que aún ayer, me pedía que cambiase de acera cuando él andaba por ella. Hoy puedo andar en la misma acera que el blanco pero en realidad las cosas apenas han cambiado.

Ahora, en muchos ámbitos, es peor que antes. Seguramente habrá oído hablar de Malcolm X y de los Black Muslims. Bueno, se comportan muchas veces como críos en comparación con el comportamiento de algunos negros americanos. En Nueva York, a menudo, cuando un blanco intenta subir a un taxi conducido por un negro, éste le dice : "Lárgate de aquí, so cabrón". Muchos negros tienen ganas de matar porque nos han tratado como a

animales y utilizaron maneras fascistas. Me preguntaban antes si nuestra situación iba a mejorar. Claro, va a ser muy buena, pero primero tendrán que exterminar a un millón de los nuestros como los nazis hicieron con los judíos en la última guerra. En el Sur, han construido cárceles en las que los blancos que se manifiestan junto a los negros están separados de ellos. Eric Dolphy acaba de hacerme leer un artículo donde se revela que estas cárceles están rodeadas de alambradas electrificadas, exactamente como en los campos de concentración alemanes. Si continuamos manifestándonos y reclamando la libertad, nos van a quemar echándonos gasolina al cuerpo.

Hablo de los blancos del Sur y no de los de Nueva York que, en su mayoría, no quieren que nos ocurra nada malo, pero tampoco nada bueno. No nos desean la muerte, pero tampoco nos aceptan. Creo que nos odian. Estoy convencido de que nos odian. Un taxista me decía el otro día : “Yo pienso que los negros van demasiado lejos en sus reivindicaciones”. ¿Demasiado lejos? Es su opinión. Otros blancos nos preguntan por qué no nos quedamos en Harlem. Mi hijo tiene 20 años y durante dos años estudió pintura en una universidad. Ahora se cree muy listo porque le han dicho que podrá pintar, cantar, bailar, pero en realidad no le enseñaron nada. Intentan mantenernos en la ignorancia. Sólo los que tiene la suerte de pertenecer a una familia rica logran salir adelante. Fue el caso de Paul Robeson o de Ralph Bunch.

Para ellos, no hubo problemas. Sus padres eran lo suficientemente ricos como para ofrecerles la educación que deseaban. En cuanto a los demás, han hecho todo lo posible para que sientan su situación de inferioridad. Me marcó para siempre la forma en que me trataron en la escuela. Tenía una profesora blanca, todavía me acuerdo de su nombre, Miss Corik, que un día llevó a un banco a su clase de pequeños niños negros. Nos condujo hasta una mesa donde había muchos billetes de banco. Entonces, nos dijo: “Mirad bien este dinero porque

nunca tendréis. Ni lo intentéis” Esto le puede parecer extraño, pero las consecuencias de esta actitud aún se pueden sentir hoy. Hace no mucho, antes de casarme con mi actual esposa, estaba enamorado de una persona de quien ignoraba su situación económica. Estaba realmente prendado por ella. Pero, cuando supe que era rica, fui incapaz de cogerla en mis brazos.

Es como si me hubieran cortado los cojones. Los blancos nos dominan con el dinero. ¿Ha visto alguna vez a un negro en un billete de banco? Un tipo como Rockefeller no sólo no paga impuestos sino que encima el dinero que nosotros pagamos lo acaba teniendo él. Mientras esta gente permanezca en el poder, no habrá nada bueno para nosotros. Paul Robeson no era comunista pero le tildaron tantas veces de comunista que su única manera de salvarse fue convertirse en uno de ellos. Con todo, Robeson es el negro americano mas valioso para nuestro país. Junto con Martin Luther King. Éste, en mi opinión, es el único capaz de suceder al presidente Kennedy cobardemente asesinado por los nazis del sur. Al matarle han matado a un santo. Si quisiera, el blanco podría tener buenas relaciones de vecindad con las demás razas pero cuando llegó a este país prefirió exterminar a los indios en vez de integrarlos. ¿Cómo quiere que no nos demos cuenta de esto? Y mire que han intentado lavarnos el cerebro. La profesora a la que me refería antes siempre nos hablaba de los “Tres Monos”. Tal vez conocen esa estatua... Representa a un mono que se tapa las orejas con las manos, a otro que se tapa los ojos y a un tercero que se tapa la boca con ellas. Pues a ella le hubiera gustado que todos los pequeños negros adoptasen esta actitud: no oír nada, no ver nada, no decir nada. Los blancos con quien he podido hablar acerca de estos problemas me hacen pensar en médicos. Nos analizan detalladamente en busca de los efectos invisibles que ha provocado la esclavitud en nosotros. Por otro lado, se puede decir que son victimas de esa enfermedad que consiste en creer que ser blanco es algo bueno que les ha llovido del cielo. Llevan su piel blanca como otros llevan sus

condecoraciones.

Estas son las cosas que me hubiera gustado decirles ayer por la noche con mi música. Tenía, tal vez, más ganas de tocar en París que en cualquier otra ciudad de Europa. Tengo una amiga que vive en Niza. Vino a Estados Unidos y me aseguró que si me instalaba en Francia, lograría olvidarme de todas las preocupaciones y, a lo mejor, me sentiría libre. Sería la primera vez. Y ustedes, se merecerán su salvación en este planeta teniendo una actitud comprensiva para con nosotros. Esto es lo que hubiese querido decirles en mi concierto pero, por desgracia, las fuerzas del demonio tumbaron a Johnny Coles, mi trompetista. Como sólo disponía de dos voces melódicas en vez de tres, tuve que renunciar. Casi me muero. Felizmente, no me toca morir aún.

Publicado con permiso de *Jazz Magazine* © *Jazz Magazine*, 2002