



Especial Thelonious Monk en Tomajazz



En Tomajazz hemos recuperado tres entrevistas realizadas a Thelonious Monk por la revista francesa Jazz Magazine. Las tres fueron publicadas inicialmente en septiembre de 2002 con el permiso de Jazz Magazine y las traducciones de Juan Carlos Hernández y Diego Sánchez Cascado.

- [1963. Entrevista por Jean Clouzet y Michel Delomme](#)
- [1965. Entrevista por Jean-Louis Noames](#)
- [1970. Entrevista por Paul Slaughter](#)



Tomajazz recupera... Thelonious Monk en Jazz Magazine 1963



Thelonious Monk
Minton's Playhouse
New York, N.Y., ca.
Sept. 1947
Photograph by
William P. Gottlieb

Cada día oigo a un montón de pianistas que utilizan procedimientos que son míos.

Leer: [Thelonious Monk en Jazz Magazine 1963](#). Entrevista por Jean Clouzet y Michel Delomme.



Tomajazz recupera: 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 mas fáciles pero el resultado es... memorable. Incluso, casi 50 años después...

Leer: [Charles Mingus. Una tarde incómoda \(1965\)](#) (Publicado en Tomajazz en mayo de 2003)



Charles Mingus sobre Ornette Coleman, Cecil Taylor y Sonny Rollins



“¡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 calipsos. 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 ‘calipso’ 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 calipsos.”

Charles Mingus.

Entrevista por Jean Clouzet y Guy Kopelowicz realizada en 1965 y publicada originalmente en Jazz Magazine. Entrevista traducida al español y publicada en Tomajazz: [Charles Mingus. Una tarde incómoda \(1965\)](#) (Publicado en Tomajazz en mayo de 2003)

Ilustración: © [Alejo Lopomo](#), 2006



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

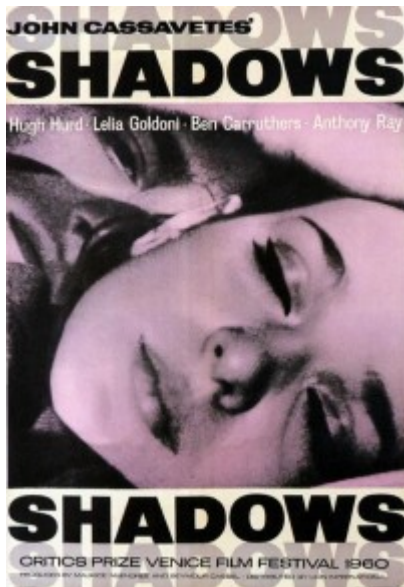
Released for the first time... The album Charlie Mingus feels is his best work, in which he and his men recreate an exciting mix of Motown's soul and commercial R&B tunes.



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

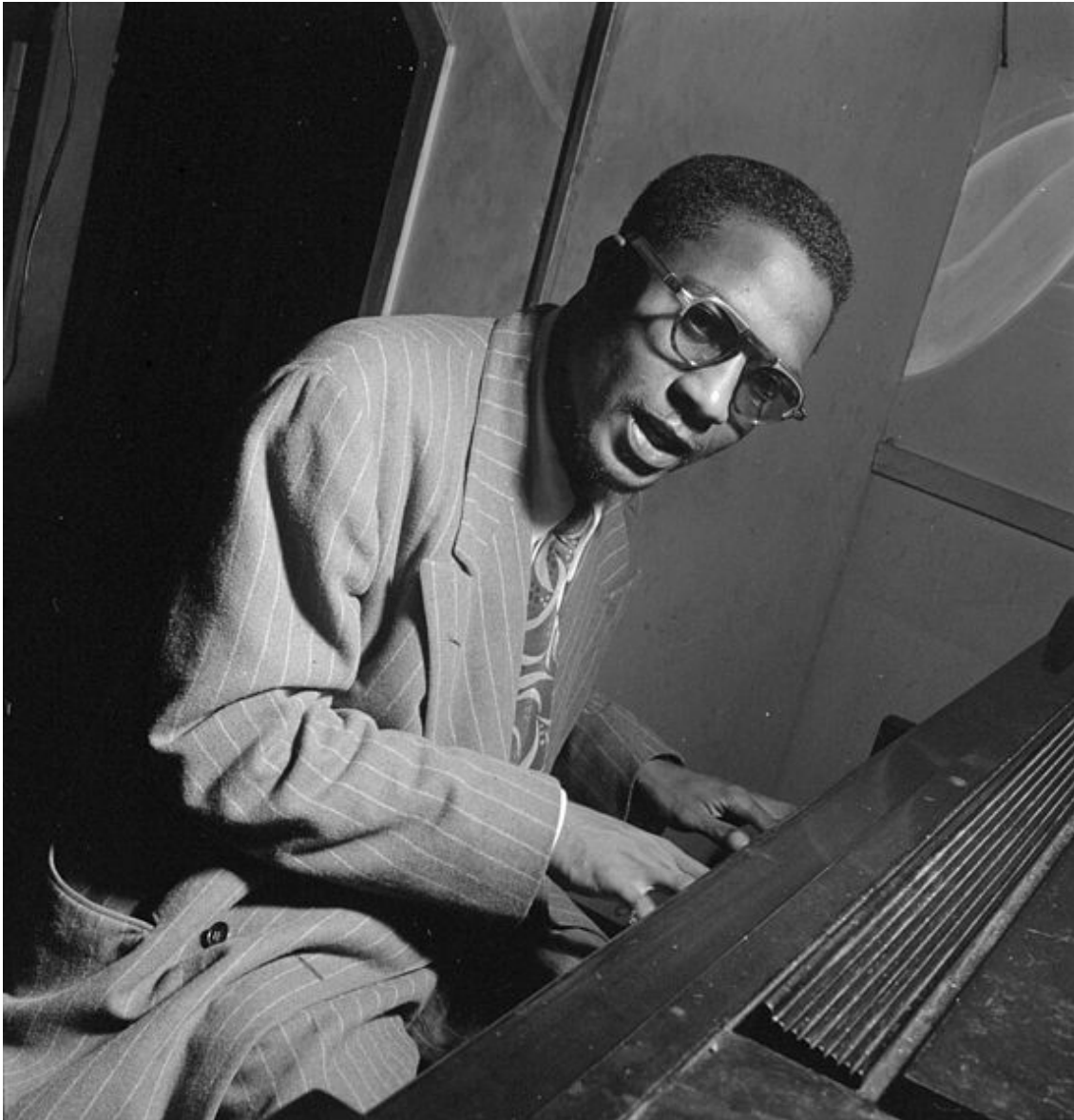
condecoraciones.

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



Thelonious Monk en Jazz Magazine 1963



Thelonious Monk
Minton's Playhouse
New York, N.Y., ca. Sept. 1947
Photograph by William P. Gottlieb

“Cada día oigo a un montón de pianistas que utilizan procedimientos que son míos”

Sobre las estructuras de la música de Monk, su gusto por apartarse del mundo y por el misterio y, un poco más tarde, sobre la enfermedad que parecía haberle condenado a permanecer recluido: mucho se ha hablado de los silencios monkianos. Las entrevistas que publicamos esta semana muestran a un Monk más inhabitual: entre dos silencios.

Nunca me niego a hablar con alguien. Si durante mi carrera no he concedido más entrevistas, sin duda es porque la ocasión no se presentó o simplemente porque este tipo de literatura no interesaba a la gente. Desde luego, el motivo esencial es que los críticos parecen evitarme; y no se por qué. Me echaron de lado por culpa de unas leyendas asociadas a mi nombre, nunca se esforzaron en buscar la verdad mas allá de las apariencias. "Thelonious esto, Thelonious lo otro". Pero yo siempre he sido el mismo. No sé quienes fueron los primeros en divulgar esas falsedades; el hecho es que, desde entonces, los críticos sienten hacia mí una mezcla de indiferencia y temor.

Quieren convertirme en un personaje misterioso. Dicen que mi obra es extraña, que es incomprensible. No pienso que haya habido nunca nada incomprensible o ilógico en mi música. Toco de la misma manera desde hace 20 años. Ahora mi música es reconocida pero siguen teniendo de mí la misma imagen. La mayoría apenas me conoce y afirma cosas que nunca han tratado de averiguar. Es cierto que no me gusta demasiado hablar con la gente; no soy, como algunos músicos que conozco bien, el tipo de persona que busca a los críticos para hablar con ellos y pedirles que escriban un artículo sobre mí. Pero, cuando vienen a verme, sin ideas preconcebidas, simplemente con el deseo de comprenderme mejor, es posible conocerme, e intento ser lo más amable que puedo. Usted mismo lo esta comprobando, ¿no cree?

Usted toca desde hace unos 20 años y, durante la mayoría de este tiempo, ha permanecido en la sombra, únicamente apreciado por los músicos y por algunos aficionados. Y, de pronto, de la noche a la mañana, le concedieron el título de genio, de profeta. ¿Cómo reaccionó usted?

Desde que mis inicios, me expreso con el mismo lenguaje. Ni mis ideas ni mi forma de tocar han cambiado. Tengo la impresión de haber aportado al nacimiento del jazz moderno

más que todos los demás músicos juntos. En estas condiciones, no es muy agradable para un artista oír siempre, "Gillespie y Parker han revolucionado el jazz", cuando yo sabía que la mayoría de las ideas procedían de mí y de nadie más. Dizzy y Bird no me han aportado nada a nivel musical. No me han enseñado nada. No me enseñaron ningún acorde, ningún truco. Al contrario, fueron ellos quienes venían a verme para hacerme preguntas, para aprender algo de mí. Pero fue a ellos a quien se dio importancia. Fueron ellos quienes fueron considerados los impulsores del jazz moderno y la realidad es que, la mayoría de las veces, sólo interpretaban mis ideas. Todo partió de mis concepciones, es decir, intentar salir de las formas tradicionales de aquella época, del beat que se utilizaba entonces.

A mí, nadie me inspiró mis ideas: las busqué dentro de mí. Todas estas cosas las saben la mayoría de los músicos y la prueba es que casi todos han adoptado "52nd Street Theme" como tema para acabar los sets. Es mi música, al igual que "Round 'bout Midnight" o "Dizzy Atmosphere". Hablemos de este tema. ¡Esta panda de gilipollas lo llamó "Dizzy Atmosphere", pero esa atmósfera era más bien mía! Cuando Dizzy compuso esta tema, yo hacía tiempo que lo conocía. Tengo la impresión de que, a fuerza de tocar conmigo, de copiar mis acordes, de pedirme consejos, de preguntarme cómo lograr la mejor sonoridad, de acostumbrarse a que les corrija su música, han terminado por "componer" temas que salían directamente de mí. A veces, me preguntan por qué no toco obras de otros compositores, temas como "Night in Tunisia" precisamente; simplemente se debe a que este tipo de cosas las llevaba desde siempre dentro de mí y si no las he compuesto yo mismo es porque no me excitaban tanto como a otros músicos.

Así que, ¿por qué quiere usted que toque estos temas ahora? Un día oí en la radio que decían que Dizzy era el único músico de jazz de Nueva York capaz de reflexionar. Es una de las mentiras más gordas que haya oído en mi vida y nunca la

olvidaré. A fuerza de contar estas estupideces a los músicos, éstos terminan por creerlas y se les llena la cabeza con todo eso. Se creen que han sido enviados por la Providencia para salvar al jazz. Milt Jackson es como Dizzy, ¿sabe?. Tocamos juntos muchas veces y siempre fue él quien sacó provecho. Mientras tanto, yo no conseguía encontrar trabajo. Oía mis ideas lanzadas a través del mundo y no tenía la posibilidad de expresarlas yo mismo.

A veces, ni siquiera me dejaban entrar en el Birdland. ¿Se da cuenta de lo que significa quedarse delante de un local oyendo desde fuera tocar sus propias composiciones y sin poder entrar? Me ocurrió más de una vez. Así es como suelen ocurrir las cosas en Estados Unidos. Los intérpretes relegan al inspirador a un segundo plano y los que tendrían que alcanzar menos éxito ocupan el primer plano. Es así y nadie puede hacer nada. Otros se habrían puesto muy tristes al ver a sus colegas tener éxito mientras ellos permanecían en la sombra. Pero yo acepté la situación. Me decía: "Ahora no es mi turno, pero tal vez mañana..." Si los demás músicos han logrado el éxito antes que yo, mejor para ellos. Nunca les he envidiado. No estaba abatido porque sabía que lograría, en el momento oportuno, dar a conocer mi música. Y si la mayoría de los músicos me han escuchado, si han intentado copiarme, en definitiva, ha sido bueno para mí porque me ha demostrado que mi música es importante y que, en consecuencia, existía la posibilidad de que algún día fuera escuchada. La gente adoraba mis ideas pero tocadas por otros. Ahora han comprendido que estas ideas procedían de mí y vienen a buscarlas directamente a quien las ha creado.

¿Piensa haber ejercido una gran influencia sobre los pianistas?

Cada día oigo a un montón de pianistas que utilizan procedimientos que son míos desde hace varios años. Si usted no los conoce bien, yo sí. En todos los pianistas, sin

ninguna excepción, encuentro mi forma de tocar, mis acordes, mis recursos. Escuche a un tipo como Eddie Heywood y luego hablamos. Algunos creen, de buena fe, que utilizan recursos personales pero en realidad son míos. Simplemente, no recuerdan de quién los han cogido. Cuando Bud Powell era muy joven, cuando empezaba, nadie quería escucharle. Cuando llegaba a un sitio donde yo tocaba, yo me levantaba y anunciaba: "Bud va a tocar". Pero todo el mundo gritaba "no queremos oírle". Entonces, yo estaba obligado a decir: "en estas condiciones, no toco mas. Será Bud o nadie más". Y el público se veía obligado a escucharlo. Y luego, un buen día, yo me encontraba de nuevo sin trabajo mientras que Bud seguía a lo suyo. Y ahí fue cuando la gente empezó a pensar que fue Bud quien me inspiró. ¡Qué locura! Cuando Bud venía a casa, me pedía que le mostrase todo lo que hacía, que le enseñase los acordes que yo utilizaba y luego reproducía nota a nota lo que yo acababa de tocar delante suyo. Por este motivo, fue el pianista que se aproximó más a mis concepciones. Era capaz de entender mis temas mucho mejor que los demás pianistas, tal vez porque fue mi alumno.

En la actualidad, se tiende a buscar analogías entre sus concepciones pianísticas y las de Duke Ellington. ¿Qué opina de esta comparación?

Nunca escucho a Ellington. Si nuestras formas de tocar presentan puntos comunes sin duda es pura coincidencia. Hace poco, durante un concierto, toqué algunos temas con su orquesta. Fue una experiencia curiosa para mí, pero nada más. Duke, en el fondo, toca muy poco el piano con su orquesta. Le repito que no lo escucho desde hace años y, por lo tanto, no ha podido influirme. Si hay alguna influencia entre nosotros, sólo puede haberse producido en la dirección opuesta.

¿Le interesan otras formas musicales aparte del jazz? La música clásica europea o el folclore, en especial, oriental o

africano, parecen tener actualmente una gran influencia sobre los jóvenes músicos modernos...

Me gusta la música, punto. Y entiendo por música todos aquellos sonidos que resultan agradables al oído. Es mi definición, vale lo que vale. A veces escucho discos de estas músicas de las que me habla, pero en ningún momento me dejo influir por ellas. Sólo deseo tocar cosas que provengan de mí. No me considero un músico que ya no pueda progresar, pero sólo creo temas nuevos dentro de los límites que me he fijado. Tomemos un músico como John Coltrane. Es un músico consagrado que ahora es capaz de explotar todas las posibilidades de su instrumento pero parece que tiene ciertas dificultades para adquirir ideas originales. Por eso se ve obligado a buscar a su alrededor. Yo no tengo esa necesidad y, se lo repito, sólo en mi interior encuentro la inspiración. Pero sin que lo busque realmente, es posible que algunos aspectos de mi forma de tocar guarden relación con otras formas musicales.

Tuve la ocasión de conocer a músicos africanos, percussionistas sobre todo, gente como Gwana, con quien he tocado, y todos me dijeron que yo era el único en tener el beat africano. Es muy posible. Yo no lo sé, pero ellos están bien situados para decirlo ya que han escuchado mucho más mi música que yo la suya. De todas maneras, forman excelentes secciones rítmicas y me entiendo muy bien con ellos. La vida que he llevado hasta ahora apenas me ha permitido salir de Estados Unidos, pero vivir en Nueva York no te impide conocer a mucha gente interesante. Hasta diría, sin ánimo de molestar, que uno tiene a su disposición todos los artistas y todas las formas de arte del mundo.

Usted tiene fama de ser poco sociable, de vivir en solitario. ¿Tiene muchos amigos entre los músicos de jazz?

Casi todos los músicos en activo han venido al menos una vez

a mi casa. Cuando tienen algún problema, musical o de otro tipo, intento ayudarles a resolverlos. Si necesitan ayuda, saben que siempre pueden recurrir a mí. Siempre trato de arreglar las cosas lo mejor posible. Por eso me han colocado un poco en un pedestal y no quieren que baje de él. Tienen la impresión de que, desde un punto de vista musical, nunca me equivoco. Sin duda por eso son tantos los que acuden a verme. Pero, la mayoría siente una especie de temor cuyo origen ni ellos ni yo conocemos. Claro está, no soy muy sociable y, por lo general, no me gusta mucho hablar, pero tal vez la razón verdadera de este temor provenga de todas esas cosas que se cuentan sobre mí y que no pueden ignorar. Uno de los músicos que viene más a casa probablemente sea Sonny Rollins, al que conozco desde 1945 o 1946, creo.

¿Piensa que la fórmula del cuarteto que utiliza desde hace varios años es la mejor para sus concepciones orquestales?

Si toco actualmente en cuarteto se debe simplemente a que las circunstancias así lo decidieron. Estoy dispuesto a adaptarme a cualquier otra fórmula.

¿Por qué no ha grabado en los últimos tres años?

Simplemente porque tuve discrepancias con la compañía que me había contratado. Algunas compañías sólo quieren ganar dinero. Que traten de sacar beneficios, vale, pero cuando grabas para ellas, que tengan al menos la honradez de pagar el dinero que te deben.

Hace algunos años, cuando grabó *Brilliant Corners*, declaró: "Aún no me he sentido satisfecho de ninguno de mis discos". ¿Es cierto todavía?

¡Por supuesto! No sólo no he grabado aún un disco que me satisfaga plenamente sino que todavía no he tocado exactamente como desearía hacerlo. Por otro lado, es algo

normal. Desde el momento en que uno está satisfecho consigo mismo, pierde toda posibilidad de progresar. Un hombre satisfecho ya no ve la necesidad de esforzarse. Ya sólo tiene ganas de descansar. Es el principio del fin.

Parece que ya no toca algunas de sus composiciones que, sin embargo son muy bellas, como por ejemplo "Think of One", "Bye-Ya", "I Mean You", "Ask Me Now", "Skippy". ¿Por qué?

A veces tocamos estos temas cuando la gente que los conocen y les gustan nos lo piden. Pero no puedo tocar todo mi repertorio en cada concierto o en cada grabación. Además, me he cansado de algunos temas después de tocarlos durante 20 años. Prefiero dejar que lo hagan otros. Cada vez me apetece menos tocar tempos rápidos. Cuando empezaba, con Kenny Clarke, por ejemplo, nos gustaba tocar muy rápido hasta cansarnos. En realidad, pienso que es más fácil tocar rápido que construir algo interesante sobre un tempo lento. Por lo menos, esa es mi opinión.

¿Es consciente de que los músicos que tocan con usted parecen dar lo mejor de sí mismos?

Debe ser un problema de ondas cortas [risas]. En realidad, intento ayudar a la gente que está a mi alrededor, empujarlos para que lleguen al fondo de sí mismos. Intento que se expresen como yo, porque, cuando uno es un músico de verdad, tiene que ser capaz de captar las ideas al vuelo antes de que éstas se posen sobre ti. En mi opinión, cuando Coltrane ha tocado mejor ha sido conmigo. Charlie Rouse, cuando era miembro del grupo de Tadd Dameron, tocaba demasiado parecido a Parker. Ahora, aunque esté cerca de mis concepciones musicales, es mucho mas personal y es mejor así. Usted me informó ayer que hace algunas semanas Rollins le dijo que la música tenía que ser el reflejo de la personalidad de uno mismo y de su comportamiento en la vida diaria. Esto es muy bonito en teoría, pero ¿cuántos músicos son capaces de

hacerlo? La mayoría no toca su música sino la de otros, y se contentan simplemente con transformarla.

En relación con las sesiones para Prestige donde se grabaron los ahora históricos "Bags' Groove" y "The Man I Love", mucho se ha escrito sobre las diferencias que al parecer hubo entre usted y Miles Davis y, en especial, sobre el hecho de que éste le pidiera que no le acompañase en sus improvisaciones. ¿Qué hay de cierto?

Estas historias de discusiones son un invento. Lo que es cierto, es que todos hemos guardado un mal recuerdo de esta grabación. Las condiciones eran deplorables. Todos estábamos cansados. El productor estaba de mal humor. Era el día de Nochebuena y todos teníamos prisa de volver a casa. Todo lo que nos dijimos ese día no debería haber salido nunca del estudio. No acompañar a un solista, se llame Miles Davis o John Coltrane, es un procedimiento que me es familiar. Forzando al solista a apoyarse sólo en el bajo o la batería, se obtiene una sonoridad, una construcción de los solos, muy diferentes. Este procedimiento no es nuevo. Roy Eldridge lo utiliza desde hace mucho tiempo.

Cuando me piden que no toque mientras un solista improvisa, lo hago y punto. No hay que buscar razones extraordinarias. Miles y yo no nos peleamos. La prueba es que después de la grabación, vino a mi casa y pasamos todo el día juntos y hasta me costó desembarazarme de él aquella noche. Miles no puede darme consejos: él sabe muy bien que le enseñé demasiado para que pueda permitirse hacerlo. Cuando, siendo jovencito, vino a Nueva York, se matriculó en la Julliard. Durante esa época a menudo subía al escenario con nosotros, no sólo para tocar, sino sobre todo para aprender. En realidad, sus verdaderas clases las recibió en los escenarios de los clubes donde tocábamos y no en la Julliard.

¿Qué opina de la nueva evolución, del giro que está tomando

actualmente el jazz bajo la influencia de jóvenes músicos cuyo jefe de fila parece ser Ornette Coleman?

Actualmente, están introduciendo en el jazz algo que desapruebo. Hablan de libertad pero, bajo el pretexto de liberarse, uno no tiene derecho a volverse ilógico, incoherente, a caer en la anarquía hasta el punto de no construir nada, de tocar simplemente un montón de notas, unas detrás de otras. Y no hay beat. No se puede marcar el tempo con el pie. Creo que es una plaga que está afectando al jazz, con hombres como Ornette Coleman, por ejemplo. Hay una nueva concepción que consiste en buscar lo inesperado, en sorprender, en destruir, y el jazz tiene, ante todo, que contar una historia que resulte aceptable para todos. Todos quieren ocupar el primer lugar, convertirse en el músico de quien se habla más y para lograrlo están dispuestos a hacer cualquier cosa. Todo músico debería fiarse únicamente de sí mismo, dominar las ideas que lleva dentro y no preocuparse de lo que piensan los demás, de lo quiere el público; si se deja influir, demuestra que no es un buen músico y que lo sabe. Incluso Rollins parece haberse visto afectado. Por eso no he querido escucharle últimamente. Sonny es un músico tan maravilloso que no puedo soportar la idea de que probablemente se oriente en esa dirección.

Algunos músicos, entre ellos Rollins, Mingus y Roach, parecen querer convertir el jazz en una especie de plataforma para sus reivindicaciones sociales y políticas. ¿Le preocupan a usted los problemas raciales?

No, es algo que no me preocupa. Sé que algunos artistas sienten de manera especial estos problemas que, es indudable, siguen existiendo en Estados-Unidos aunque, desde la llegada de Kennedy, se han realizado muchas mejoras, en especial en el campo de la educación. Pero yo no me preocupo por el color de mi piel. Nunca pienso que soy un negro. O, más bien, no quiero pensar en ello. No quiero imaginar cómo hubiera sido

mi vida si hubiera tenido otro color de piel. Hasta la guerra de secesión, sólo fuimos esclavos y de pronto nos dijeron: "Todos los ciudadanos que viven en Estados Unidos son americanos y tienen los mismos derechos". Pero esto no es más que un sueño. Al principio, no teníamos idioma, tuvimos que aprender la lengua del país. No teníamos religión, nos convirtieron al cristianismo. En realidad, no teníamos casi nada. Nuestra única riqueza era nuestros cantos y nuestra música. Ahora, el tiempo ha pasado. Me siento americano y nunca miro atrás para saber cuáles eran las condiciones de vida de mis antepasados. Esto no impide que sea consciente de todo el progreso que queda aún por realizar.

Por tomar sólo un ejemplo: en ciertos lugares públicos, usted lo sabe, hay carteles que te prohíben la entrada simplemente porque tu color de piel es negro. Usted puede ser el hombre más rico del país, nunca llegará a entrar en estos lugares. En otros, donde sí nos admiten, nos llegan a insultar, a tratarnos de "sucios negros" por individuos que ni siquiera nos reconocen el derecho a vivir. Esto, evidentemente es algo que no puedo olvidar, pero no quiero expresarlo a través de mi música porque el jazz, si tiene la pretensión de ser universal, debe ser únicamente música. Si algunos prefieren a un pianista como Dave Brubeck antes que a mí, por ejemplo, y que, en ocasiones, los organizadores de conciertos me contratan cuando hubiesen preferido que participase Brubeck, ¿qué importancia tiene? Si Brubeck gana más dinero, si es más apreciado que yo, mejor para él. El algo que no me planteo. Lo que me aporta mi música es más importante que lo que pudiera permitirme adquirir a nivel financiero o de fama. Pero, dejemos ya estas cuestiones raciales. Soy muy prudente sobre es tema y no quiero hablar de ello. Sé que mi música puede ayudar a los hombres a acercarse los unos a los otros y esto es lo esencial. Creo sinceramente que el jazz es lo que más ha hecho para que la palabra amistad alcance un día, en Estados Unidos, su verdadero significado.

Comentarios recogidos por Jean Clouzet y Michel
Delomme. © Jazz Magazine 2002

Traducción: © Juan Carlos Hernández en primera instancia y
Diego Sánchez Cascado