



# Razones para el jazz: un disco. *A Genuine Tong Funeral* (Gary Burton Quartet, 1968) [410]



Un disco. The Gary Burton Quartet with Orchestra: *A Genuine Tong Funeral* (RCA, 1968)

Seleccionado por Arturo Mora Rioja

Con Gary Burton, Michael Mantler, Jimmy Knepper, Howard Johnson, Steve Lacy, Gato Barbieri, Carla Bley, Larry Coryell, Steve Swallow, Bob Moses

---



# **Benny Goodman: *The Complete Benny Goodman In Moscow* (American Jazz Classics. Reed. 2014)**



El concepto “Guerra Fría” ha vuelto. Aunque pensándolo bien, nunca se fue. Bernard Baruch, ni se imaginó el éxito que su término tendría a lo largo de los años. El conflicto ucraniano lo ha puesto de nuevo en nuestra sobremesa de una forma totalmente descarnada. Europeístas, rusófilos, ultraderecha, ultraizquierda, descontentos, desarrapados, ejércitos, son los nuevos ingredientes que este cóctel *molotov*, perdón por el simil, contiene en su interior. Pero... viajemos en el tiempo más de medio siglo hacia atrás. El jazz es el mejor vehículo que conozco para ello. Así que, desplazémonos a la raíz primigenia del concepto. Es 1945, la Segunda Guerra Mundial ha terminado, pero por contra se inicia una escalada armamentística, de gestos, actos y bravuconadas entre el bloque comunista y capitalista, a modo de : ¡Ojo que tengo un arsenal nuclear que no se lo salta un galgo! En esta reyerta barriobajera con puñaladas traperas y miradas con cara de perro, a algún yanky se le encendió la bombilla, e incluyó como arma arrojadiza un estilo musical llamado jazz, además de considerarse como un

gesto de buena voluntad y de mejora de las relaciones. Por tanto, encontramos a la música jazz como muestra de la vida occidental, la exportación de la buena vida, el escaparate capitalista, el primer intento de globalización, en lo que se llamó oficialmente: *La Diplomacia del Jazz*. Es curioso comprobar cómo una expresión cultural tan perseguida en un país, es usada como elemento definidor del mismo, pero eso es harina de otro costal. Avanzando un poco más y atendiendo a los parámetros oficialistas, es de recibo que toda diplomacia tenga sus embajadores, y en este caso no se pudieron escoger con mejor tino: Dizzy Gillespie, Duke Ellington, Louis Armstrong y hasta Miles Davis, entre otros, en una horquilla temporal que va desde el año 1956 hasta el 1978. Todos estos genios de la música, se convirtieron en los voceros del *life style* americano, realizando visitas a lugares "calientes" del planeta, no elegidos al azar, evidentemente, y sufragados por el gobierno norteamericano. Hablamos de destinos como la Yugoslavia de Tito, Egipto, Pakistán, Polonia, Irak, Etiopía, etc... Pero sin ninguna duda, el gran logro fue Moscú. Ver a Goodman con su clarinete en el centro de la Plaza Roja, con la catedral de San Basilio al fondo, no tiene precio. Es un símbolo como lo fue en su día la caída de la estatua de Sadam Husein en Bagdad, la foto de la bandera estadounidense enarbolada por los soldados en Iwo Jima o la famosa instantánea del Miliciano Caído, de Robert Capa. Nada era casualidad y todos los cabos estaban atados y bien atados. Mientras que para el África más profunda "utilizaban" a músicos afroamericanos, en destinos como Varsovia o Moscú, enviaron a artistas de corte más clásico como lo fueron Brubeck y Goodman. En este sentido, Benny Goodman difundió una pequeña anécdota que ilustra lo dicho: "Decidí preguntar la funcionario del Ministerio de Cultura Soviético que me recibió, qué le parecía que invitaran a un músico de jazz a Moscú. El funcionario se quedó mirándome y contestó: "Nuestra gente se toma muy en serio la música... por eso no están interesados en el jazz. También por eso Benny Goodman está en nuestro país". Y no le faltaba razón al viejo funcionario.

Brubeck y Goodman además de ser blancos y tener una formación clásica, realizaban un estilo de música menos agresiva y más del gusto occidental, si eso se puede decir, un estilo que muchos de los jóvenes leones no consideraban ni jazz.

Podríamos seguir hablando de los múltiples acontecimientos y anécdotas que la visita del clarinetista generó. Podíamos hablar del gesto impertérrito, de laboratorio, que Jrushchov mantuvo durante todo el concierto, podíamos referirnos a las películas soviéticas, marcadamente nacionalistas, donde se usaba música popular rusa, cuando salían en pantalla los héroes, y jazz, cuando lo hacían los villanos, o deberíamos criticar el mangoneo económico que Goodman se trajo con algunos de los componentes de su banda, pero entonces nos excederíamos del espacio reservado y obviaríamos lo realmente importante, la música. Así que... comencemos con el apartado técnico. El álbum estuvo producido originalmente, en 1962, por la discográfica *RCA Records*, reeditado por el sello *American Jazz Classics* y distribuido en España por *DistriJazz*. El disco está compuesto por 21 *tracks* más 16 *bonus track* inéditos hasta ahora, organizados en dos discos. En cuanto a la información adjunta en el libreto del cd, debemos decir que es excelente, a saber: entrevista a Benny Goodman por Les Tolmkins en el año 1962, amplia información del evento de la mano de Anthony Waiser, notas originales del álbum del 62 escritas por la pluma de George Avakian, un amplio apartado técnico con formaciones de los distintos temas, fechas, información de los *bonus* y finalmente un salteado fotográfico magnífico. En resumidas cuentas, un diez para la faceta estética e informativa.

Capítulo aparte merece la música, con temas arreglados para la ocasión. Este aspecto preocupó mucho a Goodman, que se debatió entre no llevar temas muy antiguos, para no parecer anticuado, pero tampoco llevar temas muy nuevos, por miedo a que el público soviético, demasiado bisoño, no los entendiera. Finalmente encontramos *standars* clásicos, valga la

redundancia, como *Body And Soul*, junto a composiciones de autores más modernos como Tadd Dameron (“Swift As The Wind”, “Fontainebleau”) o el mismo Joe Newman (“Midgets”), músico que engrosaba la sección de trompetas de Goodman. El álbum se abre con el supertema “Let’s Dance”, 45 segundos que encienden al público. Pero donde realmente, la banda de Goodman hace saltar al respetable por los aires, es en el corte número tres, “Meet The Band”, en el que presenta a la banda de forma progresiva e intensa: Joe Newman, Joe Wilder, Jimmy Knepper, Phil Woods, Zoot Sims, Victor Feldman, Teddy Wilson, Mel Lewis, entre otros. Una formación de auténtico ensueño. A partir de este punto, todo va como la seda, con numerosas composiciones como la premonitoria “Mission To Moscow”, “Avalon” o “Bye Bye Blackbird”, entre otras, todas altamente disfrutables.

En otro orden de cosas, podemos afirmar, que el apartado sonoro es inmejorable, con una remasterización de 24 BIT, aunque parece que en la grabación original tuvieron algún que otro problema para recoger el sonido ambiente, en el que los asistentes al concierto pedían y vociferaban más solos de los saxofonistas, gritando: ¡Zoot! o ¡Pheel! Como eso no se pudo captar con toda la nitidez posible, George Avakian, productor y Carl Schindler, ingeniero de sonido, prestaron sus voces para reproducir estas exclamaciones. Un buen ejemplo de ello es el final del corte número seis, titulado “Titter Pipes”.

Acabando, un álbum histórico que por sólo lo que significó históricamente, debería estar en las estanterías de cualquier coleccionista o aficionado al jazz. Si a esto, le añadimos lo cuidado de su producción y la gran música, una lucha entre lo viejo (Goodman) y lo nuevo (Zoot, Woods...), que encontramos en su interior, certificamos sin temor a equivocarnos, que es toda una experiencia y un magnífico disco. Muy recomendable.  
*Vashe Zdorovie!*

© Juanma Castro Medina, 2014

Benny Goodman: *The Complete Benny Goodman In Moscow*

Músicos: Benny Goodman (Clarinete). Joe Newman, Joe Wilder, Jimmy Maxwell, John Frosk (Trompeta). Wayne Andre, Willie Dennis, Jimmy Knepper (Trombón). Phil Woods, Jerry Dodgion (Saxo alto). Zoot Sims, Tommy Newsom (Saxo tenor). Gene Allen (Barítono). John Bunch, Teddy Wilson (Piano). Turk Van Lake (Guitarra). Bill Crow (Contrabajo). Mel Lewis (Batería). Victor Feldman (Vibráfono). Joya Sherrill (Voz).

Composiciones: "Let's Dance", "Mission To Moscow", "Meet The Band", "I Got It Band (And That Ain't Good)", "Why You?", "Titter Pipes", "Avalon", "Body And Soul", "Rose Room", "The World Is Waiting For The Sunrise", "Bei Mir Bist Du Schden", "Stealin' Apples", "Feathers", "On The Alamo", "Midgets", "One O'Clock Jump", "Bye Bye Blackbird", "Swift As The Wind #1", "Fontainebleau", "Meadowland", "Goodbye".

Bonus Tracks: "I've Grown Accustomed To Her Face", "Swift As The Wind #2", "Announcement Into King Porter Stomp", "Meet The Band #2", "Let There Be Love", "Bugle Call Rag", "Meet The Band #3", "Misión To Moscow #2", "Clarinet A La King", "King Porter Stomp #2", "Avalon", "Body And Soul", "China Boy", "Medley: Poor Butterfly / I Can't Give You Anything But Love", "The Sheik Of Araby", "Gershwin Medley: The Man I Love / Embraceable You / Lady Be Good / Somebody Love Me / Liza".

---

## **Tomajazz recomienda... un tema: My Jelly Roll Soul (Charles Mingus, 1959)**



Charlie Mingus

## - Blues & Roots

«Antes de hacer este disco compré un libro de temas de Jelly Roll Morton sobre los que tenía previsto escribir arreglos.

Perdí el libro y después escribí “My Jelly Roll Soul” –una impresión, o una ocurrencia basada en las formas y en el alma de Jelly Roll–. Los solos son de Jimmy Knepper, Horace Parlan, Jackie McLean y Dannie Richmond, y yo voy haciendo circular las progresiones de acordes en compases de cuatro y de dos».

Charles Mingus, notas al libreto de *Blues & Roots*, 1959

O, dicho de otra forma, cómo conseguir que una simple armonía *bluesera* suene antigua y moderna a la vez, rememorando al homenajeado y manteniendo un espíritu de *marching band*, pero usando un falso centro tonal (los cuatro primeros compases están en mi bemol y la pieza parece un *blues*, pero en el quinto compás aparece la tonalidad real de la bemol, que se mantiene hasta el final) y una inusual duración de 14 compases.

*Blues & Roots* (Charles Mingus), Atlantic 1305

---



## Charles Mingus: un encuentro





Una olla hirviendo de emociones. De ésta manera describió un crítico americano a Charles Mingus, este auténtico gigante del jazz. Ahora, parece que la olla ha dejado de hervir o quizás lo haga a fuego lento.

Sentado en un restaurante de St. Martin's Lane, en Londres, con la actitud cansina de un buda, contempla media langosta con una especie de entusiasmo melancólico. Parece cansado, resignado, derrotado. ¿Es éste el Mingus, el *enfant terrible* de los años 50, el hombre que estuvo tan a menudo en el centro apasionado de controversias y rivalidades? Cuando este gran hombre afirma suavemente, con enorme melancolía, que toda lucha para hacer apreciar y reconocer la creatividad de los negros es "una pérdida de tiempo", la tristeza y la desesperanza que flotan a su alrededor se vuelven más abrumadoras. Cuando hombres como Mingus dejan de luchar, el pueblo negro tiene buenas razones para llorar. Y en todo el mundo, aquellas personas con capacidad de reflexión tienen buenas razones para interrogarse sobre el carácter odioso e insoportable de un racismo tan pesado como para romper un corazón y una energía aparentemente tan indomables como los de Mingus.

Sí, Mingus es hoy un hombre marcado por el cansancio, la tristeza, la soledad y, sin duda, por la desilusión. A lo largo de su pintoresca carrera de músico, compositor y jefe de orquesta, luchó con convicción y tenacidad para obtener una parte más justa para los artistas negros y nunca dejó de condenar la ruin injusticia que permite a los blancos enriquecerse con las innovaciones de la música negra, mientras que los verdaderos creadores de ésta se mueren de hambre. Supo liderar este combate sin ningún sectarismo, ya que incluyó en sus bandas a músicos blancos como Jimmy Knepper, Bill Evans o Bobby Jones. Pero parece que ahora ha pactado con la sórdida realidad y se ha dado cuenta de que su resistencia al cambio se mide, no en años, sino en generaciones. En 30 años de carrera, Mingus, que tiene ahora 48 años, ha aportado una

contribución de primer orden a la evolución del jazz. La masa espesa y colorista que conforma su música, en la que se reconocen influencias tan dispares como las de Duke Ellington, Charlie Parker, el góspel y las formas europeas modernas, atesora un gran poderío emocional bajo la riqueza de sus matices. Si esta música parece hoy ortodoxa –a pesar del uso dramático y espectacular que Mingus hace de los gritos, de las disonancias, de los cambios de tempo y de estructura rítmica– lo es evidentemente porque el oído del público de jazz se ha acostumbrado al “free”. “Hace 25 años”, recuerda Mingus, “Barry Ulanov me incluía entre la vanguardia”.

Es evidente que Mingus exploró el campo de la música con el mismo coraje y la misma energía de que hizo gala en su lucha por la causa de los artistas negros, pero no resulta sorprendente que su música haya conocido el éxito mientras que sus iniciativas políticas y sociológicas chocaron siempre con la terrible resistencia de los prejuicios y de la indiferencia.

Fracasó el sello discográfico que intentó lanzar para que los artistas negros dejaran de ser explotados.

Fracasó también en 1960 cuando intentó crear un festival de jazz anual que debía rivalizar con el de Newport.

Incluso llegó a abandonar la música para trabajar en Correos, pero la aparición de Charlie Parker provocó su regreso entusiasta. Ahora sabe a qué atenerse. Cuando se le pregunta si la profesión le ha decepcionado, responde con amargura: “No es una profesión, es pura extorsión”.

Sin embargo, aunque sólo sea por esto, la compañía fundada por Mingus permitió grabar uno de los discos más destacados de la historia del jazz *Jazz At Massey Hall*, que legó para la eternidad el célebre concierto ofrecido en Toronto, en mayo de 1953, por un prodigioso quinteto que incluía a Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Max Roach y Mingus.

“Al contrario de lo que dijeron algunos”, precisa Mingus, “ese concierto no fue grabado en un magnetófono portátil. El material utilizado era profesional. Fue el ingeniero de sonido el que no era muy bueno. Yo tenía la intención de guardar las cintas durante unos 10 años para luego venderlas por 25.000 dólares pero el disco salió en Debut. En realidad era cosa mía. Un tipo de Toronto me escribió para llevar a una banda y fui yo quien reuní a los músicos. Es la única vez que tocamos juntos. Cada uno fijó su sueldo, según sus necesidades, y Bird fue el mejor pagado. Ya no sé cuanto recibió Bud, de todos modos, imagino que jamás vio su dinero. Recuerdo también haberme quejado a Dizzy porque ninguno de los temas tocados dejaba espacio para un solo de bajo. Dizzy reaccionó con violencia y se enfureció”.

Mingus hace una pausa. Parece contemplar recuerdos dolorosos. Bebe un buen trago de cerveza con lima y continúa su comida. Entrevistarle no es fácil: sólo a regañadientes alarga sus respuestas y cuando lo hace murmura de un modo inaudible.

Aunque reconoce la contribución magistral de Charlie Parker a la música, Mingus niega haber sido influido por Bird. “Tal vez escuchó a Tatum, como yo”, dice. “Nunca he intentado imitar a Bird. Y tampoco diría que su música sigue viva. Cuando uno está muerto, está muerto. Claro que tuvo una contribución importante, pero otros también: Harry Carney, Jay Jay Johnson, Fats Navarro, Freddie Webster, Thad Jones...”

Deja a un lado los restos de su langosta, ataca con vigor un pastel de manzana con crema y pide otro vaso grande de cerveza con lima. Le dejo comer antes de preguntarle acerca de lo que piensa de la música pop. Como me lo esperaba, la respuesta es una condena sin matices: “No presto la más mínima atención al pop y al rock. Ni siquiera pienso en ellos. Me dejan totalmente frío”.

En la actualidad, lo que más escucha es Duke Ellington y los cuartetos de Beethoven. Si se le pregunta cuáles son sus

músicos de jazz preferidos, adopta un aire sombrío para precisar: "No llamo a mi música 'jazz'. Jazz es ahora sinónimo de música hecha por ciudadanos de segunda clase. Quiere decir 'música de *niggers*'. Es una palabra que aleja a los músicos negros del dinero que les corresponde. Toco música y me gusta la música. La buena".

¿Miles? "Lo que hace ahora, es una mierda".

¿John Lewis? "Tal vez cuando compone, pero estoy harto del Modern Jazz Quartet".

¿Bill Evans? "Lo tuve en mi grupo hace 15 años con Knepper y Shafi Hadi. Grabamos para Bethlehem, entre otras cosas 'Celia'". (No lo juzga).

¿Thelonious Monk? "Jamás pienso en Monk. O a lo mejor se me pasa por la cabeza de vez en cuando. Me gusta su forma de tocar. Trabajé con él a principios de los 50 en el Open Door, con Bird y Roy Haynes".

¿Ornette Coleman? "No trabaja mucho. Pero si quiere hablar de música '*free*', grabé para Candid un disco de música completamente '*free*', *Charles Mingus Presents Charles Mingus*, con Eric Dolphy, Ted Curson y Dannie Richmond".

¿Freddie Hubbard? "Nunca he oído hablar de él".

Mingus se calla de nuevo, termina su postre y pide otra cerveza con lima. Me arriesgo a preguntarle sobre su fama de borde en los escenarios. ¿Por qué Jaki Byard juró un día no volver a tocar con él?

"¡No soy un tipo imposible de soportar! Si Jaki se mosqueó, es por que en la gira europea que hicimos con Eric, en Lieja grabamos una actuación para una televisión que estaba prevista en el contrato. Pero Jaki quiso más dinero y yo le expliqué que el dinero de esta televisión había servido para pagar el viaje. Por eso se enfadó".

Mingus suspira, vacía su vaso y aparta el plato. Y, por primera vez desde que estoy con él, hace una declaración espontánea en un tono que deja claramente entender que la entrevista se ha terminado. “El libro que empecé a escribir hace 20 años cuenta todo lo que tengo que decir. Saldrá a la venta en abril”.

Mientras esperamos que el camarero traiga la cuenta, le digo que parece estar más relajado de lo que se comenta habitualmente.

“No estoy relajado, estoy cansado. Todo el mundo debe saber retirarse algún día. Lo hice después de Monterrey en 1969. Pero no tengo lo suficiente para vivir. Si tuviera suficiente dinero ya no estaría tocando. He regresado para ganarme la vida. Me gustaría componer para una orquesta sinfónica. La mayoría de las cosas que he compuesto no corresponden a lo que realmente quiero hacer. Cuando compongo lo que realmente quiero, nadie puede tocarlo”.

Cuesta creer a Mingus cuando repite que disfruta poco tocando y nada cuando aplauden su música. Sin embargo, nos comenta que se sería igual feliz si tocase sin público (“Podría poner a punto nuevos temas”) y que, a veces, se siente tentado de volver a trabajar en Correos. “Me gustaba llevar esas sacas, era un buen ejercicio”.

Sus labios dibujan un atisbo de sonrisa.

Considera que la profesión se ha mostrado ingrata con él y que la discriminación comercial contra los músicos negros jamás mejorará. “No abrirán nunca las puertas de los estudios a los negros”.

Atribuye el declive de los clubes de jazz al hecho de que los propietarios y los empresarios han querido forrarse explotando a los músicos negros. Cuando le comento que los propio músicos tienen su parte de responsabilidad cuando llegan tarde o suben borrachos al escenario, Mingus responde con un “¡No!” que no

admite discusión. “Es lo que le gusta al público, eso es el jazz! Recuerdo un club al que Monk llegó con hora y media de retraso y la gente se levantó para aplaudirle, olvidándolo todo. El público sabe que esas cosas ocurren de vez en cuando”.

Hablando de la plaga de la droga que afectó a tantos de sus contemporáneos, reconoce que no sabe cómo pudieron engancharse. “Bird no tocaba tan bien cuando estaba colgado”. Pero enseguida añade: “De cada 10 médicos, nueve son drogadictos. Los músicos sólo ocupan la novena posición en la lista, pero son siempre los chivos expiatorios”.

Mientras caminamos en medio del crepúsculo londinense, le pregunto a quien elegiría para formar la banda de sus sueños. Su elección es sorprendente: “Escogería a Ernie Royal, Jerome Richardson, Jaki Byard y ... sí, tendría que estar Dannie Richmond. Elvin o Max no podrían o no querrían tocar mi música”

Hasta la fecha, considera que el disco del que se siente más satisfecho es *The Black Saint and the Sinner Lady*, en Impulse!.

Llegamos a su hotel. Me estrecha la mano de forma distraída y se aleja por el pasillo, grande, robusto, intimidante hasta de espaldas. Perdónenme este tópico, pero tras este aspecto huraño y brutal se esconde un hombre sensible y bueno, un hombre que ha dado más a la música de lo que ha recibido de ella.

Entrevista por Mike Hennessey. Publicado con permiso de *Jazz Magazine* © *Jazz Magazine*, 2002

---



## 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...

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? Acuérdesese 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, ¿porqué 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**

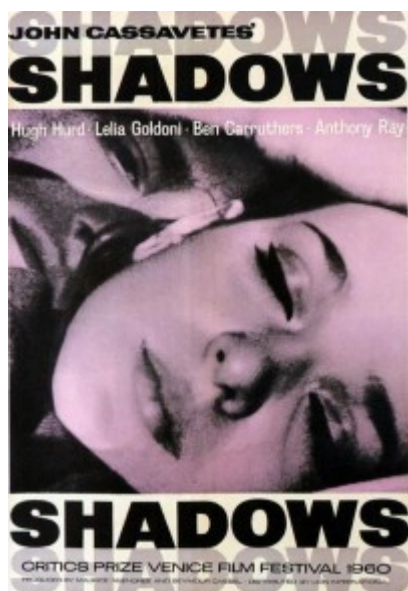
Rehearsal for the live show... The artist Charlie Mingus leads  
in his band work, in which he and his men recreate  
an exciting stay in Mexico's wild and controversial border town.



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 inadmisibile 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 gusto 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 más 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 víctimas 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