

Vandermark 5. Abriendo el siglo XXI. Por Jesús Gonzalo

Se cumplen 18 años de la fundación de un grupo fundamental en el jazz que se despedía del pasado siglo y comenzaba éste con paso firme. Fue la punta de lanza de una escena como la de Chicago que se revitalizó con con él. Dos formaciones en quinteto y sin piano han marcado decisivamente los últimos veinte años, ambas nacieron en torno a 1997. El quinteto de Dave Holland y éste de Ken Vandermark.



Ken Vandermark

© Rob Miller

Aunque nació cerca de la jazzística Newport y heredó de su padre Stu, procedente de Boston, un apellido de clara filiación nórdica, Ken Vandermark (Warwick, Rhode Island, 1964) llega a Chicago en 1989, ciudad de fuerte tradición para el blues y escaparate de la vanguardia del jazz y el rock independiente. Para Vandermark, el talento y la independencia creativa, señas propias de identidad, no se pueden obtener dentro de un sistema académico. Sin formación musical, solo estudios cinematográficos en Montreal pero músico antes de dejar el instituto, se incorporó a principios de los 90 al NRG

Ensemble de un personaje con ciertos rasgos excéntricos, un músico de culto como Hal Russell, de cuyo imaginativo pastiche sonoro formó parte y en donde conoció al contrabajista Kent Kessler. Poco después se le pudo ver con Joe Morris, otra gran figura de la improvisación libre que proviene de Boston y que como él es imposible de asociar como producto de su más famosa escuela Berklee.

Pese a que Vandermark es un músico con un conocimiento y un respeto profundo de la tradición del jazz (aunque reconoce que no se puede seguir tocando a Charlie Parker porque, entre otras razones, ya lo dijo él todo), su visión creativa parte del *free* (dedicó dos volúmenes *Free Jazz Classics* para temas históricos de este género) y asume influencias de saxofonistas, tres pilares en su estilo, como Albert Ayler, Julius Hemphill o Peter Brötzmann, y autores del *avantgarde* como Don Cherry. Su firme compromiso con la creación de vanguardia lo situó en la independencia sobre cualquier movimiento, como de la AACM de su ciudad.

En la última década se pudo encontrar en proyectos locales tan virulentos/*punk* como Spaceways Inc & Zu y en otros más etéreos y cinemáticos como el Boxhead Ensemble. Siguió colaborando, entre infinidad de encuentros por todo el mundo, con músicos veteranos como Peter Brötzmann y Joe McPhee y también a dúos con otros de una generación más joven como Nate Wooley o Paal Nilseen-Love. También grabó el año pasado un directo con Agustí Fernández y ahora, en este mes de mayo, se unirá al pianista Jason Moran en un estimulante proyecto. En sus tiempos muertos entre aeropuerto y aeropuerto, en una personal e inagotable cruzada nutrida de motivación y compromiso por la vanguardia y por ampliar la audiencias (ha conseguido formar un círculo creativo en países exsoviéticos), Vandermark, siempre infatigable, ha ido entregando una valiosa y profusa serie de crónicas y testimonios de sus experiencias en lo que ha venido en llamar "Notes from the field", que se pueden leer en su web y ahora en su muro de Facebook.



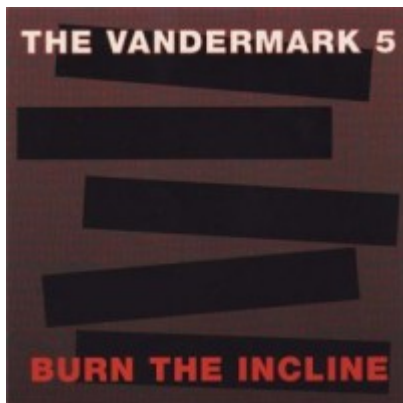
Ken Vandermark. Fotografía © Janite Lafuente, 2013

Siguiendo en el presente inmediato del músico, tras Vandermark 5, acaso su proyecto de mayor proyección, el que ha generado más escritura y el más consolidado en el tiempo de la infinidad en los que ha estado involucrado, destacan sus proyectos Atomic School Days (Atomic al completo más Jeb Bishop, Kjell Nordeson y él), Free Fall (sobre el trío de Jimmy Giuffre con dos miembros de Atomic, Håvard Wiik e Ingebrigt Håker Flaten, con él a los clarinetes), Platform 1 (otro grupo excepcional formado por Joe Williamson, Magnus Broo, Michael Vatcher, Steve Swell) y activa está la propuesta electroacústica Made to break (Devin Hoff, Tim Daisy, Christof Kurzmann y él).



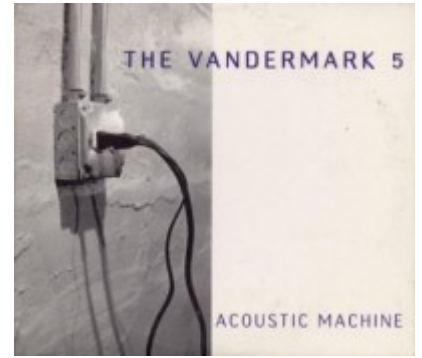
The Vandermark 5 con Fred Lonberg-Holm

Maquina acústica



Antes cuarteto que quinteto, con cuatro distintas formaciones que más abajo detallamos y un núcleo instrumental básico, entre 1997 y 2010 The Vandermark 5 ha editado un puñado de trabajos imprescindibles, producciones todas ellas realizadas en un sello como Atavistic ajeno a la exclusividad jazzística (grabaciones de Glenn Branca y Lydia Lunch) con un enfoque más marcado en el rock *underground* (señalar que a la tradición de ciudad del blues, en los 90 en Chicago a despuntó un nueva escena de rock sin límites expresivos entre los que estaban Tortoise o los por entonces escindidos Gastr del Sol de Jim O'Rourke).

Quizá por ello en sus tres primeros trabajos se evidencia un gusto por el sonido “sucio” y rudo, con un planteamiento compositivo menos elaborado. Algo que también se refleja en portadas como *Target or Flag* hasta llegar a *Simpatico*, volviendo luego al diseño y motivos *underground* en *Burn the incline* y que se ajusta luego a la potencia “desenchufada” del mensaje en *Acoustic machine*, alcanzando el clímax de refinación figurativa -también desde el título- en *Airports for light*. La bisagra de esa frontera difusa entre el desgarrado y la sofisticación podría estar en el ya citado *Acoustic machine*. Es ahí donde el discurso del grupo alcanza un propósito narrativo y una estructura más compleja.



La inspiración en cada tema puede venir de multitud de fuentes y a ellas va dirigida una dedicatoria. Principalmente son autores que provienen de la música (jazz, soul, contemporánea) y el arte (pintores), siendo posible intentar establecer alguna conexión entre el resultado y la obra del homenajeado... John Cassavetes, György Ligeti, Curtis Mayfield, Jackson Pollock, Gerhard Richter, William Klein, Ab Baars, Sonny Rollins, Glenn Spearman, John Carter son algunas de ellas, que en el caso de *Acoustic Machine* van en su mayoría dirigidas a saxofonistas: de Lester Young a Stan Getz pasando por Archie Shepp o Julius Hemphill.



The Vandermark 5 con Fred Lonberg-Holm

Volumen y energía: combustible



VANDERMARK 5

Beat Reader

Sin instrumentos que aporten alturas como el piano y fuertemente instalados en la potencia y expresividad febril de metales y afilada de guitarras/chelo, con el contrapeso de una todopoderosa base rítmica, este enfoque no sólo empuja sino que levita rozando los timbres electrónicos cuando se sumergen en ambientes etéreos y expresionistas. Energía que golpea o hecha fragmentos que se expanden; cohesión granítica, desbordamiento; acometida de grupo, juego subterráneo, aislamientos; paroxismo abandonado... Intensidad, potencia, precisión, diálogo, explosión de motivos...

Sus discos trasmiten fielmente la tensión del directo, pues se trata de un lenguaje que adopta la presencia y el calor renovado del *free jazz*, que explota en mil direcciones usando

al mismo tiempo patrones de *bop*, blues y *funk*, sonido rock *garage* o distorsión, que se amplía con emparejamientos polifónicos y traslaciones armónicas o colapsa desplegando clima atonal. Su personalidad y trayectoria consideramos queda comprendida en los trabajos *Simpatico*, *Acoustic Machine*, *Airports for Light* y *Beat Reader*, añadiendo quizá la espléndida suite de 20 minutos "Six of one" que cierra *Elements of Style*.

The Horse Jumps and the Ship Is Gone (Not Two Records) es el disco doble en directo, grabado en junio de 2009 en Chicago, que pone fin a la carrera de este organismo irrepetible. V5 nos ofreció una nueva expresividad, una nueva narrativa frente al vacío de no pertenecer a ninguna escuela. Un eco turbulento cuyo aliento de futuro llega hasta hoy.



The Vandermark Five con Jeb Bishop
Fotografía por © Sergio Merino, 2003

© [Jesús Gonzalo](#), 2014

The Vandermark 5

Formaciones:

Ken Vandermark: saxo barítono, clarinete bajo, clarinete; Dave

Rempis: saxo / Mars Williams saxo alto y tenor; Jeb Bishop: trombón, guitarra/ Fred Lonberg-Holm: chelo y electrónica ; Kent Kessler: contrabajo; Tim Daisy / Tim Mulvenna: batería.

The Vandermark 5 en Atavistic

- *Single Piece Flow (1997)*
- *Target Or Flag (1998)*
- *Simpatico (1999)*
- *Burn The Incline (2000)*
- *Acoustic Machine (2001)*
- *Airports For Light (2002)*
- *Elements Of Style (2004)*
- *The Colour Of Memory (2005)*
- *A Discontinuous Line (2006)*
- *Beat Reader (2008)*
- *Free Jazz Classics Vols. 1 – 4*

The Vandermark 5 en Not Two

- *Alchemia (2005) 12CD*
- *Four Sides Of The Story (2006)*
- *The Horse Jumps and the Ship Is Gone (2010)*



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, ¿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 buitres, 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
TJUANA MOODS

Released for the first time... The album Charlie Mingus tells
is his best work, in which he and his men recreate
an exciting story in Mingus's wild and controversial bandstand scenes.

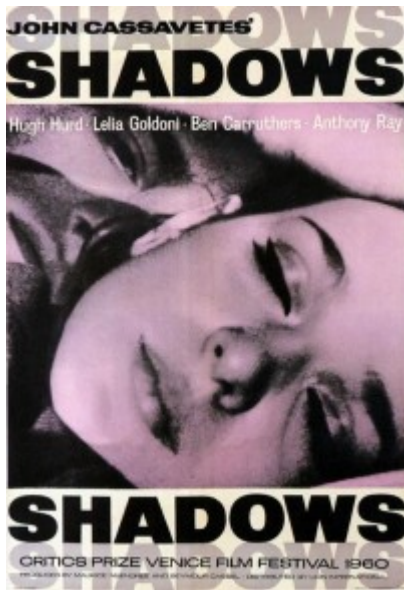


Charles Mingus: No. Ya no grabo en Impulse! ni tengo la intención de volver a hacerlo. Esa compañía no cumplió las promesas que me hicieron. Tenía que firmar con sus dirigentes un contrato de 15.000 dólares pero me di cuenta a tiempo de que no se habían previsto garantías financieras sobre la venta de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