

**TESTIMONIOS
LEKUKOTZAK
TESTIMONIES**



musikene

Manifiesto contra los “conciertos del siglo”. O de cómo Dizzy Gillespie (pero no sólo él) terminó con las ilusiones de un joven aficionado al jazz mientras Franco vivía sus últimas horas en El Pardo

José María García Martínez
(Periodista y escritor. Crítico de jazz)
chemagm04@gmail.com

BIBLID [2605-2490 (2024), 7; 135-153]

Manifiesto contra los “conciertos del siglo”. O de cómo Dizzy Gillespie (pero no sólo él) terminó con las ilusiones de un joven aficionado al jazz mientras Franco vivía sus últimas horas en El Pardo

La celebración en Madrid y Barcelona de un espectáculo en homenaje a Charlie Parker cuajado de estrellas del género, da pie a una necesaria reflexión en torno a la naturaleza del jazz, la relación del artista con el oyente y la contribución de esta música al surgimiento de una identidad cultural alternativa durante los últimos años del franquismo. El texto reconstruye paso por paso el espectáculo de 4 horas y media de duración a partir de las notas tomadas por el autor durante el mismo. Con ello se pretende poner en valor el testimonio como una fuente de información pertinente y complementaria con la metodología académica.

Palabras clave: jazz, franquismo, oyente, *all star*, testimonio, Charlie Parker.

“Mendeko kontzertuen” aurkako manifestua. Edo nola Dizzy Gillespiek (baina ez berak bakarrik) jazz zale gazte baten ilusioekin amaitu zuen, Francok bere azken orduak El Pardon bizi zituen bitartean

Madriren eta Bartzelonan Charlie Parkerren omenezko ikuskizun bat egin zen, jeneroko izarrez josia, eta horrek beharrezko gogoeta sortzen du jazzaren izaerari buruz, artistak entzulearekin duen harremanari buruz eta musika horrek frankismoaren azken urteetan nortasun kultural alternatibo bat sortzeko egin zuen ekarpenari buruz. Testuak 4 ordu eta erdiko ikuskizuna urratsez urrats berreraikitzen du, egileak bertan hartutako oharretatik abiatuta. Lekukotzari balioa eman nahi zaio horren bidez, metodologia akademikoaren osagarri den informazio-iturri egoki gisa.

Gako-hitzak: jazz, frankismoa, entzulea, *all star*, testigantza, Charlie Parker.

Manifiesto against the “Concerts of the Century”. Or how Dizzy Gillespie (but not only him) ended the dreams of a young jazz fan while Franco was living his last hours in El Pardo

The celebration in Madrid and Barcelona of a great show in tribute to Charlie Parker filled with a number of stars of the genre, rise to a necessary reflection on the nature of jazz, the relationship of the artist with the listener and the contribution of this music to the emergence of an alternative cultural identity during the last years of Franco’s regime. The text reconstructs the 4 and a half hour show step by step from the notes taken by the author at the moment. This is intended to value testimony as a source of relevant information that complements the academic methodology.

Keywords: jazz, Francoism, listener, all star, testimony, Charlie Parker.

“Esa música que “Bird” tocó solo para mí en mi sueño...”

Haruki Murakami

El tipo no entendía qué estábamos haciendo ahí con la que estaba cayendo, el frío pelón del Madrid del pre-cambio climático que congelaba el alma. “¿Pero quién toca?”, preguntó, con el aire de quien no tiene cosa mejor que hacer que tocar un poco las pelotas a quienes hacen cola frente a una taquilla. “Charlie Parker”, le contestó el enterado que nunca falta. “Ah, bueno”, respondió satisfecho el tipo-que-pasaba-por-ahí, etc.

“Ah, bueno”, repetí para mí mismo.

Preludio

Aquella mañana de diciembre que recuerdo fría y gris me di de bruces con un Krakatoa en medio de la calzada, y una hebra negro-grisácea emergiendo a través del cráter. “¿Qué ha pasado?”, le inquirí al gorrillas instalado al borde mismo del abismo; “una fuga de gas”, me respondió aquel con el aire de quien está llevando a cabo una misión altamente comprometedora para la seguridad nacional. “Ah, bueno”, respondí satisfecho. Y, sin más, volví sobre mis pasos camino del centro donde cursaba mis estudios pre-universitarios. Una hora más tarde aprox. hizo su aparición el jefe de *ídem* (estudios) para anunciarnos que:

- 1º El almirante Carrero Blanco había fallecido unas horas antes en un atentado.
- 2º Las clases quedaban suspendidas hasta nueva orden.

Ni por un momento se me ocurrió relacionar ambos sucesos, el cráter surgido en medio del asfalto y el ataque al sucesor del Generalísimo. Y allí seguían, el socavón y el gorrillas, y otros tantos de su calaña llegados al efecto para formar un cordón de seguridad en torno al agujero humeante. Y los curiosos, los tocapelotas y los fachas. Ahí fue que empecé a sospechar...

— "Pues va a ser que..."

Aquella mañana fría y gris, la historia de España tomaba un rumbo nuevo y yo pasaba por ahí...

Introducción

Los setenta fueron años abisales, negros o grises, como el cielo de Madrid en invierno. La apertura de la década anterior, "con Fraga hasta la braga", dejó su lugar al garrotazo y tentetieso; la juventud que, con Palito Ortega, sabía lo que quería, ahora también sabía adónde iba: al cuartelillo o a los sótanos. Los de la Dirección General de Seguridad, en la Puerta del Sol. O los Sótanos de la Gran Vía, emporio de la barahúnda *underground* de la época, adonde uno acudía para comprar sus discos, informarse y a lo que saliera, mayormente. En Madrid, eran los cráteres y los sótanos, el Rastro y el "Johnny" (Colegio Mayor San Juan Evangelista), y la discoteca M&M, el templo del "rollo", con Los Chunguitos, los Burning y Soft Machine. El rock de gran formato daba sus primeros pasos en Madrid-España y el Teatro Monumental —un pegote racionalista, desangelado, feo, encajonado en medio del Madrid quevedesco y lopista, que de monumental tenía el nombre— fue el lugar manifiestamente mejorable elegido para albergar a las estrellas del rock venidas del Más Allá. El primero, Carlos Santana, acompañado por una banda que era como un *tutti frutti* post-conciliar/pre-globalizado. Porque la vida te da sorpresas, ¡ay, Dios!, la actuación del bigotudo guitarrista, patrocinada por la multinacional que publicaba sus discos, se anticipó en exactas dos semanas/catorce días al atentado a Carrero.

Como previendo lo que iba a suceder, la autoridad civil, militar o miscelánea, emplazó una pareja de "grises" bajo el escenario, de espaldas al mismo, con la mirada fija en el respetable (esa mirada turbia, pecaminosa, de los "guripas" de antaño), atentos al menor movimiento sospechoso. Que como si no estuvieran. La música por un lado, y los guripas, pensando en sus cosas de guripa. Y así, hasta a que la pareja de cándidos palomos que muy bien pudieran ser turistas ignorantes de las costumbres locales, se les dio por desocupar sus correspondientes butacas de patio para insinuar lo que podría considerarse como una tímida incitación

al baile, un pre-baile, o parecido. Y hasta ahí podríamos llegar. Como movidos por un resorte, el casorio fuertemente armado salió al encuentro de los incautos conminándoles a deponer su actitud. Y ellos, los pre-bailarines, claro, depusieron su actitud para regresar a sus respectivas localidades con la frente marchita y el alma aferrada, puede que levemente desorientados “¿Qué país es este?”, debieron preguntarse.

Y allí podría haber terminado la cosa, si no fuera por lo que vino después: la ola de sorda indignación surgida de la nada, recorriendo el patio de butacas en abierto desafío al orden establecido y a sus representantes en el acto. Nada del otro mundo, algún tímido silbido envuelto en el anonimato, poco más. Algo que hoy pudiera parecer anecdótico, entonces podía terminar con el silbador y su acompañante en los sótanos de la D.G.S. de los que ya se ha hablado. Y fue entonces que llegó el comandante y mandó parar.

— “A mis hermanos policías...” (en español-castellano, en el original).

Fue, apenas, un suspiro, un instante, un oye cómo va, mi ritmo; un viajar de Woodstock al Teatro Monumental en lo que canta un galliforme afónico, paz y amor para todos, también para los hermanos policías, “dejen al pueblo bailar”. Y fue la audiencia puesta en pie ovacionando al corajudo artista, y la vida, y la música, retomando su natural fluir. Aquí no ha pasado nada.

Viéndose rodeados, ignorados, sintiéndose incomprendidos, los “guripas” regresaron a su garita invisible para desaparecer tras de sus inexistentes muros, “nosotros somos unos mandaos”... Para entonces, el patio de butacas del feo pegote racionalista que de monumental tenía el nombre se había transformado en una versión celtibérica y tardo-franquista del Palladium neoyorquino.

¿Quién dijo “jazz”?

Hablar de jazz, en este país, en general, y en Madrid, en particular, en los años de los que vengo hablando, constituía una *contradictio in terminis*. El jazz era San Sebastián en julio, los que podían permitírselo, y la nada, los trescientos sesenta días restantes. En Madrid, el jazz era un carrusel sin fin donde los mismos —Iturralde, Bas, la “Canal”...— daban vueltas sobre sí mismos, una y otra vez. Adonde no llegaban los astros del género, llegaban el Johnny (colegio Mayor San Juan Evangelista) y M&M, más tarde Raíces y Tablada, el Café Central y Clamores. Al final, uno se las apañaba con lo que había sin esperar nada del porvenir. Y así, hasta que un día, sin venir a cuento, sin avisar, vinieron TODOS de sopetón, como el que dice.

Lo primero fue el anuncio en el *ABC*:

NEWPORT EN MADRID

La vida musical de Charlie Parker

Teatro Monumental, 20 Noviembre 1974.

3 horas y media de espectáculo, veinte artistas en escena.

Ante nuestros atónitos ojos se abría el más lujurioso de los festines musicales, un *gaudeamus* capaz de llevar al aficionado más reluciente al estado licantrópico, cuanto más en aquellos años turbulentos del posfranquismo más negros que oscuros, con Franco muriéndose sin morir —un morir, el suyo, lento y sufrido, de Margarita Gautier, de *Dama de las Camelias*, unirse de a los pocos, un no morir—, y el personal dejándose la vida de a poquitos porque Franco no moría. Y la cosa, que aquí, a la España del moribundo, no venía ni el tato, este menos que nadie.

Con esto, que la nuestra era un hambre de posguerra, que no era de pan, y no era de posguerra, sino de justicia, de cachondeo, de señoras en pelotas, de acorazados Potemkin y últimos tangos en París o donde fuera (lo verde, entonces, empezaba en los Pirineos); un hambre venida al desarrollismo, el aburguesamiento incipiente y lo que vino a continuación; una gusa de *Bodies electric*s y *Bitches Brew*s (se decía que su música contenía un ingrediente secreto que llevaba a que las muchachas se tendieran con el primero que se les alcanzaba, lo que se demostró falso de toda falsedad); hambre de lo que no se escuchaba en el programa de "Cifu" (Juan Claudio Cifuentes) y de lo que sí. Lo que no: Archie Shepp y Ornette Coleman; lo que sí, Dizzy Gillespie y Duke Ellington en versión íntegra, tras su fallecimiento en mayo de ese mismo 1974. Y en esas estábamos, cuando lo del anuncio ¿Queríamos Jazz?: toma taza y media.

La prensa, en Madrid y Barcelona, más en Barcelona que en Madrid, se hizo eco del acontecimiento con la habitual despliegue de adjetivos rimbombantes y alguna divergencia en cuanto a la duración prevista del mismo: de las tres horas y media, en la estimación de *La Vanguardia* (25 octubre de 1974) a las 5 horas de duración, en el "previo" que firma P. Claris (s. f.). "El espectáculo", se nos dice en el diario catalán, va a consistir "en una evocación musical de la personalidad de Charlie Parker a través de sus pasos sucesivos". En el menú, las actuaciones de los conjuntos de Earl Hines y Jay McShann, además del "famoso Billy Eckstine (reputado como el mejor cantante de jazz)" acompañado por "una «big band» cuajada de grandes figuras de fama mundial, conocidas de todos los aficionados". Y, como broche de oro, el "rey del estilo Be-bop", Dizzy Gillespie, junto con su cuarteto. "Será un gran espectáculo monográfico, pero al mismo tiempo variadísimo" (*La Vanguardia Española*, 25 de octubre de 1974).

El estreno

The musical life of Charlie Parker vio la luz de los escenarios por vez primera un viernes, 28 de junio de 1974, en sesión vespertina celebrada en la Sala Principal (actual "Isaac Stern Hall") del Carnegie Hall, en Nueva York, con la que se abrió la tercera edición del "Newport Jazz Festival in New York" - "Newport in NY". Según se nos cuenta, las 2.804 localidades se agotaron en un abrir y cerrar de taquillas: "había hambre de jazz, sin fusiones ni instrumentos eléctricos" (Wein, 2008). Para George Wein, aquel fue algo más que un concierto: "el inicio de una nueva era para el jazz en los Estados Unidos" (Wein, 2008).

El afamado productor y pianista ocasional llevaba un tiempo intentando asentar sus reales en la Gran Manzana, sin éxito. "Newport era mi criatura, mi niña mimada, pero se había convertido en un "monstruo" ingobernable. La presencia de grupos de rock, como los Allman Brothers, cobraba cada vez mayor importancia relegando a los músicos de jazz a un segundo lugar en la programación. Sentía que había llegado el momento de cambiar de aires (Wein, 2008). Después de las dos primeras ediciones deficitarias (1972 y 1973), su proyecto de trasladar el clima bucólico del Newport original a la Séptima Avenida y alrededores parecía condenado al fracaso irremediable. Acaso asistir a un espectáculo al aire libre cuando el termómetro marca los quince grados negativos no fuera tan buena idea. "Había un cierto temor", recordaba el susodicho en conversación informal con quien suscribe. "Yo estaba en el punto de mira y, bueno, era mi dinero el que estaba en juego. Tenía que jugármela... y me la jugué" (Wein, 2008).

Wein apostó fuerte: de primeras, el "concierto del siglo", veinte artistas en escena, tres horas y media de espectáculo, incluyendo la mayor concentración de intérpretes parkerianos nunca vista sobre un escenario. "Se trataba de dar un golpe en la mesa, que la gente supiera que el Gran Jazz ha vuelto, y creo que lo conseguí" (Wein, 2008).

The music life of Charlie Parker fue concebido como una suerte de biografía musical del saxofonista y una puesta en valor de su legado artístico. Solo que, lo que empezó siendo una cosa, terminó siendo otra muy distinta, después de que el padre de la criatura, haciendo gala de un admirable juego de cintura, convirtiera al actor coadyuvante —Gillespie— en primer espada. Así, lo que estaba llamado a ser una ofrenda al padre del *bebop avant la lettre*, derivó en una celebración a la mayor gloria de quien fuera su seguro servidor, lo que podría tomarse como un acto diferido de justicia hacia el trompetista cuya carrera artística no atravesaba su mejor momento; una cosa entre metáfora e incestuosa, el discípulo reivindicando su lugar bajo el sol, el nombre de Dizzy Gillespie flameando en lo más alto del cartel a lo largo de una jornada extenuante con sesiones de mañana (clase magistral a cargo del

trompetista en la "Library and Museum of the Performing Arts at Lincoln Center"), mediodía (con el tributo musical al trompetista a cargo del "Collective Black Artists Ensemble" bajo la dirección del también trompetista Jimmy Owens) y el espectáculo *La vida musical de Charlie Parker* poniendo el brillante colofón.

En ausencia de otros testimonios sobre el evento, el interesado ha de contentarse con la mini-crónica publicada en el diario *The New York Times* (Wilson, 1974), en la cual se apuntan buena parte de las virtudes y algunas de las carencias que marcaron la iniciativa, empezando por lo equívoco de su enunciado y siguiendo por la manifiesta apatía de algunos de los integrantes del elenco. Su autor, John S. Wilson, parece titubear cuando, en un mismo renglón, resalta la brillantez de la puesta en escena y la calidad del elenco reunido para la ocasión junto a los "pequeños desajustes" detectados a lo largo del espectáculo derivados, viene a decir, de la diversidad de estilos y procedencias de los participantes no obstante el común denominador de su militancia "parkeriana". Algo que no pillara por sorpresa al aficionado por ser parte consustancial de cualquier reunión *all stars*. Las excepciones, se cuentan con los dedos de una mano.

Cinco meses más tarde, la *troupe* embarcaría para una apretada *tournee* por el Viejo Continente, que les traería a Barcelona (19 de noviembre) y Madrid (20), si bien el espectáculo sufrió diversas alteraciones a lo largo de su periplo europeo. Phil Woods y Earl Hines se cayeron del cartel (aun así, el nombre del pianista seguirá figurando en los anuncios). Del mismo modo, se decidió alterar el orden de aparición en escena de los principales solistas en función de las distintas necesidades dramáticas. "Básicamente, el espectáculo que se vio en Europa fue el mismo que pudo verse en el estreno, en Nueva York, con algunos ligeros retoques, pero nada que alterara la idea original de presentar la música de Charlie Parker con los mejores ropajes. Nadie había hecho nada parecido en el jazz hasta aquel momento" (Wein, 2008).

The music life of Charlie Parker, traducido como *La vida musical de Charlie Parker*, formó parte de la programación del IX Festival Internacional de Jazz de Barcelona, y el Festival JazzMadrid 74, alias "Newport en Madrid", celebrado entre el 20 y el 22 de noviembre del año en curso, con las actuaciones, en días sucesivos, de McCoy Tyner y Gato Barbieri con sus respectivos conjuntos, más Pedro Iturralde y Vlady Bas con los suyos, precediendo a los anteriormente mencionados.

Recuerdos gélidos de una noche de invierno

Salió Juan Claudio Cifuentes, "Cifu" para los amigos, en su rol de *maître des cérémonies*, y salieron los integrantes de la *big band The music life of Charlie Parker* como

un ejército de espectros arrastrando las cadenas ocultas tras el dobladillo del pantalón, la mirada perdida, como en el cuadro de Iliá Repin, surcando el desierto de un proscenio demasiado grande y demasiado vacío, camino del atril, o de la picota. Allí, ya lo he dicho, el que menos, compartió mesa y escenario con el homenajeado, el que más, compartió otras cosas. Entre los segundos, el irreductible Sonny Stitt, prototipo del "parkeriano" químicamente puro; un "parkeriano" patanegra, podría decirse. Para algunos, un mero replicante (pero sobre esto volveré más adelante). Lo importante, su adhesión inquebrantable a los principios fundamentales del "parkerianismo", de donde que su participación en un homenaje al saxofonista ni se discutiera. Lo contrario —un homenaje a Charlie Parker sin Sonny Stitt— en aquel momento, resultaba, sencillamente, inconcebible.

Todo lo contrario del pipiolo Charles McPherson, 35 años al momento de celebrarse el concierto. A nosotros, a los del "Tendido 7"/la facción modernista-*free*, la presencia del susodicho nos resultaba, cuanto menos, chirriante, por no decir impertinente, y hasta absurda, en más de un sentido. McPherson era, a nuestros oídos, un "mingusiano" (recordemos: McPherson fue llamado para reemplazar a Eric Dolphy en el conjunto del contrabajista) y si uno es mingusiano, argumentábamos, no se puede ser otra cosa, lo que no era sino el testimonio clamoroso de nuestra burramia, producto de la falta de información de aquellos tiempos/aquel país (la cosa del colorín, el toque expresionista, que constituía la *raison d'état* de Mingus, de su música, frente a los *chord changes* característicos del *bebop*). Quién nos lo iba a decir, McPherson terminaría asumiendo el papel dejado vacante por Sonny Stitt, a su muerte, como el "Bird oficial" en los numerosos homenajes al maestro celebrados en los años sucesivos.

Claro que también nos las teníamos con el pobre Sonny Stitt, "injustamente tratado como un papel de calco", escribo en mi cuaderno de espiral al que me referiré profusamente en lo sucesivo (García Martínez, s. f.); una cosa muy del país, muy de entonces, muy carpetovetónica, si entiende el lector lo que quiero decir, pretendiendo ser lo contrario. "Stitt ofrece una lectura de la sintaxis parkeriana", sigo escribiendo en mis notas pos-concierto, "limpia de polvo y paja, acaso más inteligible o más "humana"/menos abstracta que el original, irreprochable en su coherencia [...] un fraseo claro, limpio y preciso, con una cierta cualidad vocal que le hace irremediabilmente atractivo" (esto puede que lo tomara de alguna lectura de *Jazz Magazine*) si bien "tiene argumentos sobrados para sostener un discurso sólido propio". El tipo de cosas que uno escribe amparado en el anonimato y los escasos años (llegar hasta Sócrates lleva una vida).

Junto a los tales, en un viajar sección de izquierda a derecha, los, entonces, omnipresentes Budd Johnson (st) y Cecil Payne (bar), miembros distinguidos del Club de Parkerianos Ilustres en su calidad de supervivientes de la orquesta de Billy

Eckstine donde aquel realizó sus primeras grabaciones en disco. Payne, siendo el epítome del barítono *bop*, su aportación ensombrecida por quienes coparon los *polls* del instrumento en lo sucesivo, de Gerry Mulligan a Pepper Adams pasando por Serge Chaloff tras su reconversión como *bopper*; Johnson, con su cosa de intérprete recóndito, secreto, que tanto nos gusta a los aficionados; un creador repetidamente minusvalorado, con un sonido profundo y sinuoso/anguloso que lleva al primer Dexter Gordon (en ocasiones al segundo), y le distingue de entre sus piro-técnicos compañeros de clase, Illinois Jacquet y en adelante, incitadores de los más bajos instintos en su búsqueda del aplauso fácil. Añádase a ello su trabajo digno de todo elogio como arreglista y consejero de directores de orquesta en favor de los nuevos y, a menudo, demonizados jóvenes valores, incluyendo los propios Parker y Gillespie.

Completando la sección de lengüetas, al tenor, el enigmático "Edward F. Davis", del que nada sabíamos y del que poco averiguamos tras su paso fugaz por los escenarios barceloneses y madrileños. Una sombra entre las sombras, ni el menor indicio que pudiera revelarnos la identidad del misterioso personaje... ¡Pero quién podría imaginar que, oculto tras la máscara, se hallaba el mismísimo Eddie "Lockjaw" Davis (gracias le sean dadas a Fernando Ortiz de Urbina por su ayuda a la hora de identificar al misterioso personaje). El dato tiene apenas el valor de la anécdota por cuanto el insigne representante de la estirpe granítica, ya se ha dicho, pasó perfectamente inadvertido. Ni un miserable solo que echarse en los tímpanos, nada que delatara al tiburón sediento de sangre inmortalizado en las tantas legendarias *tenor battles* en las que participó. Pasarían algunos años para que volviéramos a encontrarlo sobre un escenario...

La distancia, el olvido y otras zarandajas (cuestión de pistones)

Guardo para mí la imagen difusa del escenario del Teatro Monumental como un inmenso navío encallado en la inmensidad de un escenario envuelto en sombras, los integrantes de la *big band* apelonados en una parcela absurdamente minúscula, y una a modo de luciérnaga destellando en el extremo superior de la sección de trompetas como un hongo psicodélico, y, bajo el mismo, el poco menos que legendario Robert Chudnick, "Red Rodney", ejemplar único de querubín metido a trompetista de jazz. Después de Gillespie, de Miles, de Fats Navarro, de Kenny Dorham... Red Rodney. Lo que el llorado Alfonso Sánchez llamaba un "honesto artesano" refiriéndose a quien conoce el oficio y no pretende ser otra cosa de lo que es (aun así llegaría a alcanzar una cierta popularidad gracias a sus discos a dúo con el multi-instrumentista Ira Sullivan, en una línea, que diríamos, "moderna").

Tenía Rodney a su derecha o a su izquierda, no recuerdo bien, a los muy viajados Ray Copeland (“músico de músicos”, rescatado del anonimato por el pianista Randy Weston junto al ya nombrado Cecil Payne) y Waymon (“Waymond”, en los anuncios) Reed, el tipo de intérpretes “todo-terreno” a los que el conocimiento de la materia se les supone. Entre los méritos del último, el haber compartido escenarios y lecho conyugal con la efervescente Sarah Vaughan quien, a su vez, formó parte de las orquestas de Hines y Eckstine, con lo que queda demostrado que el mundo, también en lo que toca a las cantantes de jazz, es un pañuelo.

Y allá, en un extremo, Francis Williams, suerte de correccaminos del jazz con un pie en Málaga y el otro en McConnell’s Mill, Pensilvania, donde vino al mundo. Un indeciso incurable o un erudito de amplio espectro, según se mire. Volveríamos a encontrarlo años más tarde como uno de los “Savoy Sultans” de Panama Francis (Festival de Jazz de San Isidro): el dato habla por sí mismo.

La cuerda de los trombones contaba con una alineación menos brillante que ecléctica, empezando por su portavoz, el entonces ubicuo Curtis Fuller, intérprete sufrido donde los hubiera si bien no sobrado de personalidad, de donde su fama de “pegapases”, por emplear el término taurino al uso. Claro que, sobre Curtis Fuller, como sobre (casi) todo, hay opiniones... Lo que uno opinaba, y sigue opinando, sobre Fuller, que no todos comparten, podría aplicarse a sus compañeros de fila en la noche de marras. De un lado, Alfred C. Cobbs, prototipo de músico de sesión forjado en el lenguaje de las *big bands* de *swing*; del otro, el algo más joven, pero no mucho, John (Bernard) Gordon. Para lo que se les vio/se les escuchó, podrían haberse ahorrado el viaje.

La sección rítmica

Sabido es que la sección rítmica constituye el eje vertebral en torno al cual gira la sutil maquinaria que mueve la *big band* de jazz, según demostró Count Basie con su All-American Rhythm Section y ratificaron quienes vinieron tras él, hasta Sun Ra, acaso este más que nadie. La cosa, que, por el motivo que fuera, la organización decidió no proporcionar información alguna acerca de los integrantes de la misma, una cosa muy de aquellos tiempos en los que el jazz era una música menor, accesoria, cosa de “progres” y drogadictos, de directores generales con mando en ministerio y de putas (ambas cosas unidas) en sus visitas a Whisky & Jazz. Tanto más cuanto que los integrantes de la misma, en este caso, pertenecían al selecto grupo de los “Ilustres Infravalorados de la Historia del Jazz”. El caso del pianista “Bobby” Tucker (Robert Nathaniel Tucker en la pila bautismal), ejemplar prototípico del *unsung hero*, dicese del intérprete ignorado por los más y tenido en la más alta

estima por sus colegas de profesión en orden a sus muchos merecimientos. En el caso de Tucker, se habla de un notable melodista y un reputado acompañante de cantantes, con una capacidad incomún de anticipar los cambios de acordes¹. El pianista, es sabido, acompañó a Billie Holiday entre 1946 y 1949, y fue miembro de la orquesta de Billy Eckstine hasta la muerte del susodicho, en el año 1993. "Para Eckstine", escribe Tony Gieske, "Tucker fue el hermano que nunca tuvo, como si formara parte de su familia" (Gieske, 2007).

Completaban la sección, al contrabajo, el rocoso Earl (C.) May (Earl Charles Barrington May), "uno de los bajistas más dotados y prolíficos de la posguerra, con permiso de Ron Carter" (Ankeny, s. f.); y Granville "Mickey" Roker, a la batería, una década escoltando a Gillespie como el más fiel y *swingeante* de los metrónomos. "Una vez que entra en el ritmo, puedes irte a París y regresar que él seguirá estando justo ahí. No tienes que preocuparte de nada" (Gillespie, citado en Chinen, 2017).

Hasta aquí, los nombres. A partir de aquí, los sucedidos.

Que la fête commence

Contemplado desde una cierta perspectiva, *The music life of Charlie Parker* constituye una rareza dentro del género, tanto por su formato más propio de un espectáculo convencional, lo que obligó a los participantes a ajustarse estrictamente a la hoja de ruta, como por su contenido, constituido exclusivamente por composiciones del homenajeado. "Eso fue exactamente lo que pretendimos, hacer una especie de musical de Broadway, pero sin letra, sólo música" (Wein, 2008). Hágase el lector la idea de una gala dividida en dos actos, siendo que el primero de los tales constaba, a su vez, de una "intro" a cargo de la *big band* de marras y tres sub-capítulos, con las actuaciones sucesivas de Jay McShann, en solo, Billy Eckstine acompañado por la mencionada agrupación, y los saxofonistas Sonny Stitt y Charles McPherson junto con la Orquesta Teatro Lírico de Madrid².

Con el permiso del lector, y a falta de cosa mejor, acudo a mis anotaciones realizadas a pie de escenario durante la presentación de la *big band*, la cual vino a ser

1. La técnica de anticipar o retrasar los cambios de acorde busca alinear limpiamente la transición entre los mismos en caso de fricción, lo que viene a facilitar el trabajo a los/as/es cantantes e instrumentistas solistas, además de producir un efecto dramático en el curso de la interpretación.

2. Tengo para mí que éste que se apunta fue el orden de las actuaciones de Jay McShann, Billy Eckstine y Sonny Stitt junto a Charlie McPherson, si bien no he encontrado modo de verificarlo fuera de mis anotaciones no del todo precisas en este punto. El dato, en cualquier caso, me parece de una importancia relativa.

“un espectáculo moribundo, autocomplaciente, sin alicientes de ningún tipo, deses- peradamente predecible y exasperantemente aburrido”. El resultado: “un cúmulo de sonidos desmayados, sin vida, moribundos, muertos antes de nacer... añejos himnos de una revolución que hoy huele a naftalina interpretados por una panda de tristes funcionarios aburridos” (García Martínez, s. f.)³ ¿Cuáles fueron esos “añejos himnos” que provocaron la Santa Ira del joven petimetre con ínfulas? Difícil saberlo.

Haciendo un cálculo de probabilidades, y teniendo en cuenta la naturaleza del proyecto, y lo poco que recordaba Cifu, y lo menos que cuenta el cronista de NYT en su crónica, es de creer que sonara la “Yarbird suite”, que Charlie Parker escribió para ser interpretada por Jay McShann y su orquesta; y, muy posiblemente, “Manteca”, “Tin-Tin-Deo,” “Whisper Not” y/o “Con Alma”, en las versiones para gran orquesta de Gillespie. Quién sabe si “I found a new baby”, “Confessin’ the blues”, “Vine Street boogie” y/o “Swingmatism”, por hablar de las piezas que formaron parte del repertorio de las orquestas de McShann/Eckstine. Lo importante: que aquellas músicas, que pudieron ser estas u otras, tanto da, fueron ejecutadas por aquellos gigantes atemporales del jazz (así los veíamos) con el mismo *joie de vivre* de un zombi con acidez de estómago. Y así como lo ejecutado ha quedado borrado de mi memoria, me queda el recuerdo vivo y lacerante de la decepción, un aburrimiento horizontal/estático. Recordando a Michel de Montaigne, “nada fija tan intensamente un recuerdo como el deseo de olvidarlo”.

Medio siglo más tarde, me veo como narcotizado bajo los efectos de aquella melopea sin el menor sentido, preguntándome ¿qué he hecho yo para merecer esto?, ¿y si Adelita se fuera con otro? (Adelita nunca me perdonó que prefiriera un concierto de jazz a la última de James Bond). Imaginé que aquellos que tenía delante de mí, a miles de kilómetros de distancia, estaban, también ellos, preguntándose si no hubiera sido mejor realizar la oposición a corredor de fincas; vislumbré en “la neblina de tristezas que brillaba al sol de sus angustias” (remotamente Pessoa), un llamado en forma de lamento, un “S. O. S”.

La mayoría de los allí presentes, figuras en lo suyo, estrellas, asteroides, etc., terminó el concierto sin levantar ni por un instante la vista del papel pautado. “¿Para qué semejante derroche?”, me preguntaba entonces, según consta en el cuaderno de preguntarme cosas del que vengo hablando. “Vaya Vd. a saber”, me respondí.

Pasado el tiempo y pensando sobre el asunto (uno es muy dado a esas cosas), se me vino la idea de que, acaso, todo aquello pudiera haber sido ser el fruto de lo que llamaríamos un “acto de filantropía” por parte del productor de la gira en tiem-

3. Todas las citas, en lo sucesivo, están extraídas del cuaderno de notas del autor mientras no se especifique lo contrario.

pos de crisis, el jazz de fusión, entonces llamado "jazz-rock", y los pantalones campana, con los representantes de la vieja guardia pasándolas canutas para sobrevivir como músicos de sesión, los que no buscaron empleo como taxistas, lavaplatos o animadores de fiestas infantiles y *bar mitzvahs*. Podría habérselo preguntado a Wein en mi encuentro con el susodicho, pero se me olvidó.

Interludio à deux

Y en esas estábamos (aturdidos, mosqueados) cuando emergió de entre las tinieblas James Columbus "Jay" McShann con la disposición de ánimo que se precisa cuando uno pretende significarse delante de un auditorio en estado de hibernación (aturdido, mosqueado).

Sin más acompañamiento que sí mismo y lo que algunos tomaron por un inocuo "Trinaranjus" de limón, McShann vino a ofrecernos una cumplida muestra de su viejo arte noble y sentimental a la que solo cupo reprochar su brevedad. Y fue lástima: el pianista era, y continuó siendo, un intérprete caro de ver en vivo. Que tampoco es que fuera nada del otro mundo pero, ¿qué quieren? A nosotros, el pueblo llano, católico y sentimental, aquel breve paseo por la región que vio nacer al genio entre los genios nos supo a gloria bendita: "así es como hacemos las cosas en Kansas". Blues y más blues; *lowdown* blues y *boogie woogie*; el tipo de alpiste musical que alimentó al "Pájaro" en sus primeros intentos de volar, ¿y qué fue Charlie Parker, dígame el lector, sino un intérprete de blues *de aquella manera*? ¿Y que era el propio McShann, sino un *bluesman* de recia estirpe escondido tras el traje *ready made* de un *band leader*?

Se entiende que acogiéramos al esforzado *bluesman* con un entusiasmo seguramente exagerado, pero las circunstancias mandaban y la noche aún era joven. O eso nos parecía.

Duelo de titanes, o así

"Durante mucho tiempo se han menospreciado las grabaciones de Parker 'con violines' como si pertenecieran a una categoría inferior, y puede que yo mismo tendiera a minusvalorarlas".

Phil Woods

Un rápido reajuste de la *mise en scène*, y ahí teníamos a la "Orquesta Teatro Lírico" —docena y media de violinistas, violín más o menos— ocupando la parte trasera del escenario, más Sonny Stitt y Charles McPherson en lugar principal, y Cifu desde el

púlpito contándonos lo importante que era todo aquello, que nunca se había hecho nada igual ni aquí, ni en Taziquistán. Y puede que hasta fuera verdad. La diferencia, en este caso, estribaba en el hecho de que, en lugar de uno, teníamos dos “Charlie Parker”, siendo que ambos “Charlie Parker” eran cualquier cosa menos una réplica del original. Lo explico en mi cuaderno de explicar cosas: “lejos de buscar el parecido, el diálogo entrambos se sustentó en el contraste de estilos y generaciones, como si, partiendo de un mismo punto de origen, hubieran llegado uno y otro a diferentes puertos de destino”. Lo que casa con lo dicho por John S. Wilson en su crónica del estreno del espectáculo, en Nueva York: “Mr. Stitt y Charles McPherson estaban completamente a sus anchas interpretando la obra de Parker con la misma naturalidad con la que podrían estar interpretando sus propias composiciones”. Wilson destaca las intervenciones del segundo “breves pero ajustadas (...) con el poderío emocional necesario para sobreponerse a las somnolientas cuerdas” (Wilson, 1974).

Con ello, que el resultado “puede que no fuera no inesperadamente bonito, pero fue hermoso, y hasta emocionante, eventualmente; y lo que tuvo de consabido, por la envoltura, lo compensaron los dos “Charlie Parker” con sus ejecuciones llenas de un frescor, un vuelo, que nadie hubiera esperado teniendo en cuenta las circunstancias. Y, bueno, tampoco hay que pedirle peras al olmo”.

Una vez más —acaso debería pedir perdón al lector por ello— no se me alcanza a recordar las piezas que interpretaron los arriba mencionados, ni he hallado lugar alguno en el que se consigne dicho dato, si bien entiendo que el asunto tiene un interés relativo, *it's not what you play*, etc. Y para eso está la Wikipedia.

Blanco y radiante

“Estábamos ahí, charlando de nuestras cosas, cuando se acercó un tipo que parecía que hubiera acabado de bajarse de un vagón de carga. Era Charlie Parker y acababa de llegar desde Kansas City en un vagón de carga”.

Billy Eckstine

“La actuación de Billy Eckstine con “Diz” y “Bird” en el Plantation Club es la sensación más fuerte que he experimentado en mi vida (con la ropa puesta)”

Miles Davis

Con esto, que regresó Cifu a escena para contarnos lo afortunados que éramos de tener entre nosotros al “mejor cantante de jazz de la historia”. Sonaron los clarines, saltaron los acomodadores en los palcos, y ahí estaba, “Mister B.” en persona, blanco y radiante, como la novia, haciendo el *paseillo* mientras un séquito de ange-

lotes sonrosados arrojaba pétalos a su paso. Y cantó. No mucho, pero lo suficiente para hacernos una idea. Un poco de aquí —"Be-Bop," "Groovin High"— y otro poco de allá —"I Can't Get Started", "Round Midnight"—, alguna muestra de su faceta "comercial y azucarada" (Panassié y Gautier, 1954) y, como postre, el indiscutible número uno en el *hit parade* particular del cantor, "Jelly Jelly", donde convergen todos los "Eckstines", el jazzístico, el azucarado y el que ni una cosa ni la otra. Y así como suenan en el disco, sonaron en el Monumental, nota por nota y palabra por palabra, ni una coma fuera de su lugar, ni un suspiro que no pueda escucharse en el original. Profesional, es la palabra. "Uno va a escuchar a Billy Eckstine sabiendo lo que va a escuchar, que es lo que, efectivamente, termina escuchando". Del club de jazz a Las Vegas, un paso.

Mi primer Dizzy: historia de una traición

"Some days you get up and put the horn to your chops and it sounds pretty good and you win. Some days you try and nothing works and the horn wins."

Dizzy Gillespie

Aquel fue mi primer Dizzy Gillespie. Luego vendrían otros muchos, mejores o peores, iluminadores (pocos) o intrascendentes (los más), pero este fue el primero y ya se sabe lo que pasa con el primer amor, que nunca se olvida, salvo cuando se olvida y entonces ya no hay remedio.

Dizzy Gillespie era nuestra asignatura pendiente. Mucho más que un músico de jazz: un símbolo. Tener a tiro a Dizzy Gillespie, aunque fuera por unas horas, era, para el españolito que viene al mundo de entonces, el milagro de los panes y los peces, cosa de no creérselo, salvo para los barceloneses, que en eso, como en tantas cosas, nos llevaban un mundo de ventaja. Para nosotros, pobres mesetarios, arrojados a la más triste de las miserias, carentes de todo menos de quimeras, tener a John Birks "Dizzy" Gillespie era el sueño imposible que una fría tarde-noche del mes de noviembre iba a hacerse realidad.

Y ahí estaba, en carne, hueso y chaqueta tweed y jersey de cuello vuelto *à la page* en tonos oscuros. John Birks "Dizzy" Gillespie, cincuenta y siete años recién estrenados, sonriente pero no demasiado; distante, pero sin exagerar. Y, sí, era él...

¿lo era, realmente?

Somnoliento, elusivo, como ausente, como en el poema de Neruda, Dizzy Gillespie sobrevoló Madrid como un colibrí yendo de flor en flor con el aire indife-

rente de quien está de vuelta de todo, quien pasa del tema, literal y metafóricamente hablando. Y allá se fueron "Salt peanuts", "Perdido", y "A night in Tunisia" en versiones uniformemente somnolientas, de salir del paso o, lo que es peor: correctas; el "maestro de lo inesperado"/"esto lo estoy tocando mañana" parapetado detrás de sí mismo, refugiado en un registro medio desvaído/plano; desliziéndose con desgana entre los entresijos, dejándose ir; cansado de sí mismo, posiblemente; reducido a su propia caricatura.

Indefensos, vimos cómo nuestro objeto de deseo se nos escapaba de entre las manos sin dejar el menor rastro tras de sí. Y, cuando no era él, era su guardia pretoriana, los ya mentados Earl May (contrabajo) y Mickey Roker (batería) plus Alexander Gafa, a la guitarra⁴. Su misión: taparle las vergüenzas al jefe en su viajar somnoliento de un extremo a otro del escenario cual león enjaulado (la metáfora viene a cuento). Y, así como vino, se marchó, dejándonos con la miel en los labios y el discurso de bienvenida a medio pronunciar. Berlanga hizo una película con esto: *Bienvenido, Mister Marshall*.

Crónica de un desamor

Aquel "magno concierto" llamado a perdurar en el tiempo, que hoy nadie recuerda, me colocó ante el tipo de encrucijada emocional que lleva a un joven a preguntarse quién es y cómo ha llegado hasta aquí, y por qué no ha llevado a Adelita (vuelvo a ella) a ver la última del James Bond en butaca de última fila del segundo anfiteatro en lugar de invertir sus parcas economías en un espectáculo capaz de terminar con las ilusiones de quien lo espera todo de la vida, el amor y los músicos de jazz. Que no es que uno pretendiera asistir a un nuevo "Massey Hall", en alusión al disco homónimo de amplia circulación en los comercios del ramo (una rareza en aquellos tiempos), pero un término medio hubiera sido aceptable.

Decepcionado, humillado, abandoné mi localidad y me dirigí al *foyer* donde otros cuantos como yo rumiaban sus penas: "no hay espacio más ancho que el dolor" (Neruda sabía de lo que hablaba).

Decidido a iniciar una nueva vida como carmelita descalzo, utilicé las escasas fuerzas que me restaban para concluir mi canto de desamor: "me han mentado. Todos ellos. Dizzy Gillespie, y Billy Eckstine, y Budd Johnson, y Kerouac, y Cortázar, y Leonard Feather. Incluso los discos, también son mentira". Y concluyo: "el jazz no

4. Alexander "Al" Gafa (83 años) es, junto a Charles McPherson (85), el único superviviente de la sesión a fecha de hoy, dicho sea a título de información.

es lo que nos habían contado". Y sigo: "acaso el engaño en cuanto tal forme parte del destino inapelable de los grandes aventureros, los descubridores de mundos, los *enfant terribles*, allá donde la épica del amanecer iluminando el camino que otros seguirán queda reducida a una colección de gestos miméticos vacíos de contenido". Y vuelvo a concluir: "esto es lo que somos: una sombra tras de las focos. Un punto y seguido. Nada (...) Nadie tiene el derecho a tirar un sueño, ni siquiera Dizzy Gillespie. Él menos que nadie". "Debes tener en cuenta que Gillespie ofrece más trescientos conciertos al año", me suelta Ebbe Traberg en noche de farra y confidencias, "no se le pueden pedir peras al olmo". "No solo se le pueden pedir, como se le deben pedir", fue mi respuesta poco meditada que mi interlocutor, es lógico, no entendió, y yo tampoco.

Lo que ni yo ni nadie que asistiera al espectáculo sabíamos, con la excepción de Ebbe, amigo personal del trompetista, es que los integrantes de la *troupe* habían sido sometidos al suplicio de un viaje infernal Barcelona-Madrid con parada y pérdida del instrumental en Zaragoza-El Portillo, lo que les obligó a tocar de prestado. Algo que, para Traberg, venía a ser la "marca de la casa": "sólo el magnate George Wein es capaz de organizar las cosas tan desastrosamente mal..." (Traberg, 2005).

— "Mejor dejemos las peras y el olmo en paz"

— "Sí, vamos a dejarlo estar"

Veinte hombres cansados

"Aquellos jazzmen que crecieron con Charlie "Bird" Parker y el bebop"
parecen cansados..."

Lee Dembart

Acaso, el suyo fuera un cansancio de otro tipo. El cansancio del superviviente después de la batalla; un cansancio otoñal, o equinoccial, podría decirse, si no fuera por lo pedante; el resultado "de años en la carretera tocando en "combos", conjuntos y *big bands*, en clubes y salas de baile..." (Dembart, 1974). Y fue así que, ante mi mirada atónita, emergió la imagen del músico de jazz como un ser humano, con sus cosas de ser humano, una próstata y una pensión alimenticia que debe abonar los primeros días de mes a la madre de sus hijos. Quien hoy manifiesta estar encantado de tocar ante tan respetable público, mañana no recordará dónde estuvo. Pero eso también forma parte del paquete.

Sin saberlo, aquella noche crucé el Rubicón: bienvenido al mundo real.

... Y también 2 huevos fritos

Años más tarde, fui a encontrarme con el trompetista en un *backstage* cualquiera de un festival cualesquiera, yo yendo a lo mío, y él dándose un baño de colesterol y alegría a base de huevos fritos con “chorrrioso” (en “gillespiano”, en el original). La imagen resultaba a un tiempo escatológica y enternecedora.

— “¿Gusta?”

— “Que aproveche”.

Seguramente, hubiera debido cantarle las cuarenta. Acaso, le debería haber exigido la devolución del importe de la entrada con intereses por el tiempo transcurrido pero, qué quieren... aquellos huevos olían a gloria.

Referencias

- Ankeny, J. (s. f.). Earl May biography. *All Music*.
- Chinen, N. (2017). *Mickey Roker, dynamic hard-bop drummer and Philly jazz institution, dies at 84*. WBGO.org.
- Clarís, P. (s. f.). Homenaje a Charlie Parker plus Chick Corea, plus Stan Getz, plus Gato Babieri en el Festival de Jazz de Barcelona. Recorte periodístico sin identificar.
- Davis, M. y Troupe, Q. (1991). *Miles. La autobiografía*. Ediciones B.
- Dembart, L. (1974). Bird's friends salute a giant of jazz. *The New York Times*.
- Fraser, A. y Gillespie, D. (2009). *To Bop or Not to Be: A Jazz Life*. Univ. of Minnesota Press.
- García Martínez, J. M. (s. f.). Cuaderno de anotaciones. Inédito.
- García Martínez, J. M. (2019). *Tocar la vida. El músico de jazz: vueltas en torno a una especie en extinción*. Alianza Editorial
- García Martínez, J. M. (2021). Club de Música y Jazz San Juan Evangelista, escuela de buenas maneras. *Jazz-hit*, 4, 109-134.
- Gieske, T. (2007). Unsung hero of the piano backed Holiday, Eckstine. *The Hollywood Reporter*.
- La Vanguardia Española. (1974). El festival internacional de “jazz”. Un programa variado y sugestivo.
- Panassié, H. y Gautier, M. (1954). *Dictionnaire du jazz*. Robert Laffont.
- Reisner, R. G. (1977). *Bird: the legend of Charlie Parker*. Da Capo.
- Traberg, E. (2005). Viajes transversales XXIII San Sebastián. En J. Pérez Caballero (Ed.), *Episodios. Escritos sobre jazz*. Eba al desnudo.

Wein, G. (2008). Un Picasso en la cocina. Entrevista con el autor (trechos inéditos). Publicada en *El País* y en el blog personal del autor ("Tocar la vida").

Wilson, J. S. (1974). Jazz: Be-Bop Pioneers Mark Charlie Parker Era as Festival Hears Five Groups. *The New York Times*.

Fecha de envío: 26/02/2024

Fecha de revisión: 17/04/2024

Fecha de aceptación: 24/05/2024

